

Widersinn als Widerstand?

Zur postironischen Politik deutschsprachiger Literatur

Nataša Muratova



Widersinn als Widerstand?

Zur postironischen Politik deutschsprachiger Literatur

Nataša Muratova

Academic dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy in German at Stockholm University to be publicly defended on Friday 30 May 2025 at 13.00 in Hörsal 12, Universitetsvägen 10F.

Abstract

Nonsense as Resistance? On Postironic Politics of German-Language Literature

This dissertation examines the extent to which the postironic writing style of the texts *So ist das* by Stephan Groetzner (2013), *Verbannt!* by Ann Cotten (2016) and *Bot - Gespräch ohne Autor* by Clemens J. Setz (2018) can be read as an irritation in the context of literary debates on German-language pop literature after the millennium, which reveal the desire for a literary paradigm shift towards sincerity. The thesis underlying this dissertation is that the texts *So ist das*, *Verbannt!*, and *Bot* are characterized by nonsense as a literary device that makes it possible to destabilize meaning and thus undermine the literary conventions evident in the debates: the central position of the novel, realism and the role of authors as creators of meaning. Nevertheless, the texts play with the idea of a paradigm shift with the help of the postironic practice of drawing attention to the hopelessness of irony and confronting contingency with openness. They draw on the guiding differences of pop literature—ironic/sincere and artificial/authentic—but present the distinction between the differences as superfluous or irresolvable. By destabilizing meaning and assigning the responsibility of making sense to the reader, the texts not only thematize the late modern relationship between literature and society, truth and reality, and offer the opportunity to experiment with new world views; they also become humorous, cultural narratives that contribute to the construction of values within the literary field.

Keywords: *postirony, nonsense, humor, metaethics, contemporary German-language literature.*

Stockholm 2025

<http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:su:diva-240924>

**Department of Slavic and Baltic Studies, Finnish,
Dutch, and German**



Stockholm University, 106 91 Stockholm

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie des Fachbereiches Germanistik
der Justus-Liebig-Universität Gießen
im Rahmen eines Cotutelle-Vertrages
mit der Universität Stockholm
vorgelegt von Nataša Muratova 2025

Dekanin: Prof. Dr. Corina Dietl

1. Berichterstatter: Prof. Dr. Uwe Wirth

2. Berichterstatterin: Prof. Dr. Elisabeth Herrmann

Tag der Disputation: 30. Mai 2025 um 13.00 Uhr

WIDERSINN ALS WIDERSTAND?

Nataša Muratova



Stockholm
University

Widersinn als Widerstand?

Zur postironischen Politik deutschsprachiger Literatur

Nataša Muratova

©Nataša Muratova, Stockholm University 2025

Cover image: Nataša Muratova

Printed in Sweden by Universitetservice US-AB, Stockholm 2025

Für Kira und Teo.

Über glückliche Menschen:

Sind Sie ein glücklicher Mensch? – Man muss sich Sisyphos als glücklichen Menschen vorstellen. – Ich möchte den Club der absoluten AbsurdistInnen gründen. – Ich trete nur bei, wenn Sie den Club der absurden AbsolutistInnen gründen. – Über den Namen können wir uns noch unterhalten. – Nein! Das ist mein letztes Wort.

Danksagung

Mein Dank gilt allen, die mich in irgendeiner Form während meines Doktoratsstudiums begleitet haben.

Ganz besonders möchte ich mich bei meinen Betreuer:innen bedanken. Es waren ihre Kommentare und die beflügelnden Gespräche mit ihnen, die mir ungeahnte Perspektiven eröffnet und mich stets motiviert haben. Prof. Dr. Elisabeth Herrmann danke ich für die zahlreichen wertvollen Kommentare und Diskussionen, aber insbesondere für ihre unglaubliche Geduld, ihr Verständnis und die Unterstützung im Abschlussjahr, die ich so dringend gebraucht habe. Prof. Dr. Uwe Wirth danke ich dafür, dass er sich von meinen zum Teil „verqueren“ Ideen nie abschrecken ließ und mir mit seinem Input geholfen hat, meinen komiktheoretischen Horizont um ein Vielfaches zu erweitern. In stiller Trauer und mit großer Dankbarkeit denke ich ebenso an alle Gespräche mit Ass.-Prof. Dr. Markus Huss zurück, dessen Gutherzigkeit mir immer in Erinnerung bleiben wird. Dank seiner Hilfe habe ich ein großzügiges Stipendium erhalten, das es mir ermöglicht hat, die Arbeit in Ruhe fertigzustellen. Auch möchte ich mich ganz herzlich bei Prof. Dr. Elisabeth Wåghäll Nivre für ihre jahrelange Unterstützung und die Einführung in das PhDnet bedanken. Ohne die anregenden Unterhaltungen mit ihr, in denen sie mir unermüdlich zugehört hat, hätte ich aufgegeben.

Bedanken möchte ich mich auch bei all meinen Kolleg:innen von der Universität Stockholm, denen ich mich immer verbunden gefühlt habe: Julia Baumann, Henrike Bohlin, Anna Callenholm, Irene Elmerot, Sara Eriksson, Hanna Henryson, Hannah Hinz Cornelli, Antonia Hofstätter, Fabia Hultin Morger, Anna Mammitzsch, Caroline Merkel, Esbjörn Nyström, Fredrik Renard, Kristiina Savola und Lasse Vuorsola. Mein Dank gilt besonders Ass.-Prof. Dr. Christine Becker, Ass.-Prof. Dr. Susanne Tienken, Prof. Dr. Charlotta Seiler-Brylla, Ann-Cathrine Elmén und Torun Gille West, die mir bei organisatorischen Herausforderungen zur Seite standen. Für die Möglichkeit eines Forschungsaufenthalts in Deutschland und der Teilnahme am vierten Zyklus des PhDnet möchte ich mich ganz herzlich bei Prof. Dr. Dr. h.c. Ansgar Nünning und Dr. Imke Polland bedanken. Ein besonderer Dank geht an alle Mitglieder des vierten und fünften PhDnet Zyklus, insbesondere

an Dr. Deborah de Muijnck und an Anna Klishevich sowie an Prof. Dr. Peter Hanenberg, Prof. Dr. Heta Pyrhönen, Prof. Dr. Susanne Knaller, Prof. Dr. Angela Locatelli, Silvia Casazza, Susanne Christ, Mareike Glier, Alena Heinritz, Vera Herold, Sarianna Kankkunen, Jennifer Kappe, Dimitri Smirnov, Daria Steiner und Iida Turpeinen. Ein herzliches Danke auch an Ass.-Prof. Dr. Christian Rink von der Universität Helsinki, der mir mit seinen Anregungen beim Schlusseminar dabei geholfen hat, die Dissertation zu verbessern. Abschließend möchte ich mich auch bei Ass.-Prof. Dr. Beate Schirmmacher, Ass.-Prof. Dr. Nafiseh Mousavi, Prof. Dr. Edgar Platen und Ass.-Prof. Linda Karlsson Hammarfeldt bedanken. Ein herzliches Danke auch an meine Studienkolleg:innen von der Universität Innsbruck, der Universität Gießen, der Universität Göteborg und aus der Klasse IPL22.

Für mich war das Doktoratsstudium mehr als eine Ausbildung zur eigenständigen wissenschaftlichen Arbeit. Es war eine Lehre fürs Leben. Was ich während meiner Zeit als Doktorandin gelernt habe, lässt sich am besten mit einem Gedicht von Friederike Mayröcker aus dem Jahr 1995 zusammenfassen:

was brauchst du

was brauchst du? einen Baum ein Haus zu
ermessen wie groß wie klein das Leben als Mensch
wie groß wie klein wenn du aufblickst zur Krone
dich verlierst in grüner üppiger Schönheit
wie groß wie klein bedenkst du wie kurz
dein Leben vergleichst du es mit dem Leben der Bäume
du brauchst einen Baum du brauchst ein Haus
keines für dich allein nur einen Winkel ein Dach
zu sitzen zu denken zu schlafen zu träumen
zu schreiben zu schweigen zu sehen den Freund
die Gestirne das Gras die Blume den Himmel

Gewidmet ist diese Arbeit meinen Freunden und meiner Familie, auf die ich mich immer verlassen konnte und kann: meiner schonungslos ehrlichen Begleiterin Gosia, meinen multilingualen Weggefährten Lukas, Lucy und Ellie, meiner warmherzigen Vertrauten Emira, meinen zwei vor Kreativität sprudelnden BFFs Caro und Anna, meinen wundervollen Eltern Mirjana und Boško, meinen Lieblingsmenschen Marko und Teo, und natürlich meinen Liebsten: Anton und Kira mit Hund Murray Unstoppable :) Danke, dass ihr Teil meines Lebens seid.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung: Ästhetischer Widerstand	1
1.1	Forschungsanliegen	4
1.2	Textkorpus.....	10
1.3	Aufbau der Arbeit.....	13
2	Begriffsklärung: Der Nonsens der Postironie	17
2.1	Der Hauptbegriff Postironie.....	17
2.1.1	Kritik an der omnipräsenten Ironie in den Medien	18
2.1.2	Die vier Seiten der Postironie bei Lee Konstantinou	20
2.1.3	Das Thema Postironie im deutschsprachigen Raum.....	22
2.1.4	Die nach-postmoderne Poetik und Aufgabe.....	24
2.1.5	Der Angriff postironischer Sachtexte auf die hinter einem ironischen Schirm Deckung suchende Geisteshaltung	26
2.2	Die Grundbegriffe des Komischen.....	28
2.2.1	Komik	29
2.2.2	Nonsens.....	29
2.2.3	Ironie (und Postironie).....	31
2.2.4	Humor.....	34
2.2.5	Das Verhältnis des Komischen in dieser Arbeit	37
3	Kontext und Theorie: Postironische Politik der deutschsprachigen Literatur	40
3.1	Von politischen zu literaturbetrieblichen Provokationen	44
3.1.1	Politisierung der Ästhetik	48
3.1.2	Erneute Trennung von Kunst und Politik	54
3.1.3	Die Provokation der Ironie	61
3.2	Nonsens als Praxis der Kritik.....	65
3.2.1	Eine Frage der produktiven Überforderung.....	68
3.2.2	Nonsens als (Selbst)Kritik.....	74
3.2.3	Widersinn als Anleitung zur Widerspenstigkeit	79
4	Analyse: Die große Verweigerung.....	86
4.1	Gott allein weiß (<i>So ist das</i>).....	87
4.1.1	Leerhülse Roman.....	89
4.1.2	Hyperreale Wahrnehmung.....	91

4.1.3	Pastiche der postmodernen Erfahrung	95
4.1.4	Verschwindende Romanhelden	99
4.1.5	<i>So ist das</i> als Irritation	103
4.2	Geist und Maschine (<i>Verbann!</i>)	105
4.2.1	Einsame Insel	107
4.2.2	Literarische Wiederverwertung	112
4.2.3	Syntheseopfer des Geistes	115
4.2.4	Der Mythos der Informationsflut	122
4.2.5	<i>Verbann!</i> als Irritation	126
4.3	Bot allein weiß (<i>Bot – Gespräch ohne Autor</i>)	129
4.3.1	Blick auf das Menschliche	130
4.3.2	Selbstironische Re-Konstruktion	135
4.3.3	Parodie/Pastiche des Menschlichen	140
4.3.4	Unheimliche Machtumkehrungen	148
4.3.5	<i>Bot</i> als Irritation	154
4.4	Exkurs: Irritierendes Kabarett	156
5	Schluss: Widersinn als Widerstand?	173
6	Summary in English	184
7	Sammanfattning på svenska	190
8	Literaturverzeichnis	196

1 Einleitung: Ästhetischer Widerstand

Dass auch flache Böden süße Möhren bergen,
ist allen Möhrenfreunden wohlbekannt.
Dennoch kanns sein, dass meine Strophen stören werden
den wohlgeichteten literarischen Verstand.¹

Im Jahr 2013 bezeichnet Ijoma Mangold die Literatur von Ann Cotten als „elitäre[n] Punk“ (Mangold 2013), der „ein Schlag ins Gesicht all derer [ist], die finden, man müsse Literatur auch verstehen können“ (ebd.). Mangold bezieht sich in seiner Rezension auf den Erzählband *Der schaudernde Fächer*, jedoch werden auch Cottens nachfolgende Erzählungen als „punkig“ im Sinne Mangolds bzw. als komplex wahrgenommen. So komplex, dass die Literaturkritikerin Ina Hartwig ihren KollegInnen in der Literaturwissenschaft harte Zeiten prophezeit: „Verbannt! ist ein stressiges, aber virtuoses Buch; es werden sich daran noch viele Germanisten die Zähne ausbeißen.“ (Hartwig 2016, S. 18) Die Tendenz zu einer provokanten, rebellischen, nonkonformistischen Komplexität ist ebenso in den Werken² anderer SchriftstellerInnen beobachtbar, wie beispielsweise in *So ist das* von Stephan Groetzner (2013) oder *Bot – Gespräch ohne Autor*³ von Clemens J. Setz (2018), die in der vorliegenden Arbeit ebenso wie *Verbannt!* (2016) analysiert werden. In den Rezensionen der „punkigen“ Texte wird nicht selten auf die stilistische, formale und konzeptuelle Einzigartigkeit der Werke (kurz: auf ihre Experimentierfreudigkeit) aufmerksam gemacht und teilweise werden mehr Fragen gestellt als Interpretationen angeboten (vgl. Melzer 2018, S. 26 f.; und Schuchter 2018, S. 18 f.). Darüber hinaus fallen Begriffe wie „Weisheit“ (Keller 2013), aber eben auch „Sprachwitz“ (Bucheli 2016), „Humor“ (Jungen 2018, S. 12), „Albernheit“ und „Sinn-Lücken“ (Keller 2013). Dass die Texte einige LeserInnen irritieren könnten, geht aus vielen

¹ (Cotten 2016, S. 8, Einrückung im Original)

² Gleichbedeutend mit (literarischen) Werken werden im Folgenden auch (literarische) Texte genannt. Hier dient der weiter gefasste Textbegriff als Basis sowie ein „Literaturbegriff mittlerer Reichweite“, bei dem eine „rhetorisch-ästhetische Gestaltung (fiktionaler Inhalte)“ (Eke/Elit 2019, S. 5) ausschlaggebend ist.

³ Im Folgenden vereinfacht *Bot* genannt.

Rezensionen ebenso hervor (vgl. Bucheli 2016; Schuchter 2018), jedoch nehmen die KritikerInnen dies mitunter zum Anlass, sich enthusiastisch für die Texte auszusprechen: „Aber gerade weil es so viele Leute gibt, die dieses Buch mutmaßlich weglegen werden, hat man das Gefühl, es nur noch mehr Leuten ans Herz legen zu müssen.“ (Keller 2013) Generell offenbart sich in den Rezensionen eine Art Spannungsverhältnis zwischen dem von der jüngsten Gegenwartsliteratur gewohnten, massentauglichen (realistischen, romanhaften) Erzählen und der von den „punkigen“ Texten gebotenen Komplexität. In Hartwigs Rezension der Ästhetik von Cotten lässt sich sogar ein impliziter Hinweis auf einen möglichen Paradigmenwechsel⁴ herauslesen: „Wenn es einen Aufruhr gibt auf dieser traditionsgesättigten Insel, [...] wenn es eine Revolution der Zeichen gibt, dann gilt sie den Medien.“ (Hartwig 2016)⁵

Das besagte Spannungsverhältnis tritt noch stärker zutage, wird es im Kontext von literaturbetriebliche Debatten bezüglich der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur ab der Jahrtausendwende betrachtet.⁶ In diesen Debatten sprechen sich sowohl AutorInnen als auch LiteraturkritikerInnen (hauptsächlich Autoren und Literaturkritiker) für eine erneute tiefere Bedeutsamkeit literarischer Werke aus – d.h. sie wollen Werke sehen, in denen nicht nur eine explizite und ernsthafte Auseinandersetzung mit sozialen oder politischen Missständen erfolgt und Stellung bezogen wird, sondern auch Werke, die literarisch und ästhetisch herausfordernd sind (vgl. bspw. Hage 1999, Politycki et al. 2005; Schirmacher 2011; Franzobel 2017; und Gansel/Herrmann 2013, S. 10 f.). Nicht selten reagieren diejenigen, die sich eine erneute tiefere Bedeutsamkeit wünschen, mit ihrer Kritik auf popliterarische Werke: „Tatsächlich wirken gerade die jungen Wilden der Erzählkunst wie von jeglichem Ballast befreit. [...] Die demonstrative Unbekümmertheit überdeckt auch manche Unsicherheit und Unkenntnis.“ (Hage 1999) Allem voran werden die Werke einiger einzelner

⁴ Mit Paradigmenwechsel ist im Folgenden eine neue Denkhaltung gemeint, die eine Wende in der Periodisierung, d.h. in der „Einteilung der Zeit in Epochen“, kennzeichnet und an Hans Blumenbergs Konzept der „Epochenschwelle“ anknüpft (Göbel 2013a, S. 592, und b, S. 177). Da Blumenbergs Untersuchung des Umbruchs vom Mittelalter zur Neuzeit an „neue[n] Fragestellungen, Wirklichkeitsbegriffe[n] und philosophische[n] Systeme[n]“ orientiert ist (ebd., S. 177), ist die Verwendung des Begriffs von Thomas Kuhns „Übergang von einem wissenschaftlichen Paradigma zu seinem Nachfolger im Laufe einer revolutionären Umbruchsphase, der eine wissenschaftliche Krise vorangegangen ist“ abzugrenzen (Barsch 2013, S. 584).

⁵ Auch die Erwähnung der Ratlosigkeit der LiteraturwissenschaftlerInnen sowie der „postpostmodernen Internethippieamazonen“ (Hartwig 2016) in Ina Hartwigs Artikel kann als ein indirekter Hinweis auf das Spiel mit einem Paradigmenwechsel gelesen werden.

⁶ Auf die Debatten wird im Folgenden vereinfacht mit „Debatten über die fehlende Kritik in der Gegenwartsliteratur“ oder „Debatten über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur ab der Jahrtausendwende“ Bezug genommen.

SchriftstellerInnen kritisiert, die um die Jahrtausendwende herum verstärkt mit Ironie (oder: einer ironischen Distanz) arbeiten, um die singularisierte Welt literarisch zu fassen (vgl. Schneider 2004, S. 337; vgl. Rauen 2010, S. 2; und vgl. Schumacher 2002, S. 207–210). Insbesondere die ironischen Spiele der Schriftsteller hinter *Tristesse Royale* (1999) scheinen bei KritikerInnen die Vermutung zu wecken, dass solche Spiele die Ironie normalisieren, gar perpetuieren und Positionslosigkeit ermöglichen (vgl. Rauen 2010, S. 2; und vgl. Schumacher 2002, S. 207–210). Daher können die Forderungen in den besagten Debatten als eine Art Wunsch nach einem Paradigmenwechsel in der Literatur und im Literaturbetrieb im weiteren Sinne und nach einer Hinwendung zum Ernst im engeren Sinne gelesen werden, die eine Abkehr von der sich aus dem Postmodernismus entwickelten Ironie voraussetzen scheint. In den Debatten werden primär der Realismus und die Romanform als mögliche Ausdrucksform und Gattung diskutiert, um die deutschsprachige Literatur weniger der Unterhaltung dienend dafür aber wieder gesellschaftlich bedeutsam bzw. künstlerisch wertvoll zu machen (vgl. bspw. Politycki et al. 2005; und vgl. Herbst 2008). Als Beispiele können der *relevante Realismus* (Matthias Politycki, Martin R. Dean, Thomas Hettche, Michael Schindhelm) oder der *kybernetische Realismus* (Alban Nikolai Herbst) genannt werden, die sich allerdings trotz des Bezugs zum Realismus stark voneinander unterscheiden.⁷

Die vorliegende Arbeit versteht die „punkige“ Ästhetik in *So ist das, Verbannt!* und *Bot* als Ausdruck einer postironischen Schreibweise, für die eine differenzierte Haltung zu Ironie bezeichnend ist.⁸ Die Arbeit untersucht diese postironische Schreibweise als eine Irritation im Kontext der oben genannten Debatten und in diesem Zusammenhang als ein widersinniges Spiel

⁷ 2022 veröffentlicht Moritz Baßler das Buch *Populärer Realismus*, in dem er einen Schwerpunkt auf leicht zugängliches Erzählen in Romanform beobachtet, infolge der veränderten Markt- und Medienbedingungen sowie des veränderten gesellschaftlichen Status der Literatur allgemein. Mit dem Begriff „Midcult“, den er von Umberto Eco entlehnt, kritisiert Baßler die (nach ihm) international sehr beliebte leichte Lesbarkeit mit hochaktuellen Themen und berechenbaren Plots, die allesamt mit ähnlichen Mustern arbeiten und mit Verweisen auf Hochliterarisches oder Kunst vorspielen, literarisch höherwertiger zu sein als sie es eigentlich sind. Solche Bücher lassen sich dank der leichten Lesbarkeit einfacher in andere Sprachen übersetzen, was wiederum die Präsenz deutschsprachiger Bücher auf dem internationalen Markt ermöglicht.

⁸ Die Texte werden weder von RezensentInnen noch von den SchriftstellerInnen selbst als postironisch bezeichnet, noch wird die Postironie explizit in den Texten genannt. Die Bezeichnung der Texte als postironisch erfolgt einerseits aufgrund ihrer Offenheit und ihrer humoristischen Spiele mit postmodernistischen Verfahren, in der sich keine Ablehnung von, sondern eine differenzierte Haltung zu Ironie zeigt. Andererseits werden die Texte aufgrund der Authentizitätsspiele als postironisch aufgefasst, in denen die Unterscheidung zwischen Künstlichkeit und Authentizität aufgrund der Sinn destabilisierenden Eigenschaften nicht möglich bzw. in postironischer Manier auch nicht notwendig ist. Schließlich wird auch das Maskieren von Ernstgemeintem mit Komik als postironisch aufgefasst.

mit der Idee eines Paradigmenwechsels innerhalb des Literaturbetriebs, weil sich in den Texten, im Vergleich zu den Debatten, eine andere „soziale Logik“ offenbart (Reckwitz 2019, S. 18).⁹ Die Texte wirken nämlich revolutionär, ohne das „persönlich[e] Engagement“ der SchriftstellerInnen „in politischen oder sozialen Kämpfen ihrer Zeit“ darzulegen (Rancière 2011, S. 13). Ein wichtiger Bezugspunkt der Arbeit ist daher Jacques Rancières Begriff der „Politik der Literatur“ mit ihrem „Interventionsmodus in die Einteilung der Objekte, die eine gemeinsame Welt gestalten, der Subjekte, die sie bevölkern, und der Macht, die sie haben, diese Welt zu sehen, zu benennen und auf sie einzuwirken“ (ebd., S. 17 f.), obwohl (oder: gerade weil) die Texte die Autorität und Glaubwürdigkeit von SchriftstellerInnen geradezu herausfordern (wenn auch humorvoll). In den Texten lässt sich, so die These dieser Arbeit, Nonsens als Verfahren beobachten, mit dem der Sinn destabilisiert und folglich literarische Konventionen herausgefordert werden, vor allem diejenigen, die sich in den oben genannten Debatten zeigen: nämlich die zentrale Stellung der Romanform, des Realismus und der Rolle der AutorInnen als SinnstifterInnen. Anders ausgedrückt wird davon ausgegangen, dass die Irritation der Texte mit Mitteln des Komischen hervorgerufen wird und auf literaturbetriebliche Rahmen verweist, in denen die Möglichkeit eines Paradigmenwechsels in der Literatur debattiert wird, was die Texte selbst zu einem Teil der Debatten macht. Dabei entsteht die Möglichkeit, sich experimentell mit neuen Weltanschauungen auseinanderzusetzen und neue Wahrnehmungsformen herauszubilden.

1.1 Forschungsanliegen

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um eine kulturwissenschaftlich-narratologische Untersuchung der Werke *So ist das, Verbannt!* und *Bot* hinsichtlich ihrer postironischen „Politik“, wobei sich der Begriff der „Politik der Literatur“ an Jacques Rancières Betrachtungen orientiert und nicht im außerliterarischen politischen Engagement der SchriftstellerInnen begründet liegt, sondern im literarischen Unterlaufen etablierter Ordnungen, um neue Wahrnehmungen zu schaffen (vgl. ebd., S. 13–18). Zentral ist in diesem Zusammenhang die Frage, inwiefern die postironische Schreibweise der Texte

⁹ Andreas Reckwitz verwendet den Begriff „soziale Logik“, um das Konzept der Singularisierung (im Vergleich zu der Individualisierung) in der Spätmoderne zu erklären – laut Reckwitz befinden sich in der Spätmoderne am Besonderen und Einzigartigen orientierte soziale Prozesse in der Mitte der Gesellschaft, während diese in der Moderne nur vereinzelt möglich waren (vgl. Reckwitz 2019, S. 18, vgl. 2017, S. 28–30 und 47–57). In der Moderne war laut Reckwitz die „soziale Logik des Allgemeinen“ zentral, die von einem Wunsch nach einer „Standardisierung, Formalisierung und Generalisierung sämtlicher Einheiten des Sozialen“ gekennzeichnet war (ebd., S. 28).

als eine Irritation im Kontext der Debatten über die fehlende Kritik in der Gegenwartsliteratur gelesen werden kann, wobei die Texte als kulturelle Narrative betrachtet werden, die an der Wertekonstruktion teilhaben (vgl. Nünning 2013, S. 27 und 34 f.). Anders ausgedrückt werden die in der vorliegenden Arbeit untersuchten Texte als ein Teil des literaturbetrieblichen Diskurses, aber auch Systems¹⁰ verstanden, die zur Wertekonstruktion beitragen können. Im Rahmen der Arbeit wird vor allem das Unterlaufen von Konventionen mittels Komik betrachtet, wobei Konventionen als Ausdruck der Werte des Literaturbetriebs verstanden werden, die wiederum im Wechselspiel mit Literaturbetriebspraktiken¹¹ stehen.

Aus den oben genannten Debatten lässt sich die Forderung nach einer veränderten literarischen Qualität herauslesen, genauer gesagt scheint in den Debatten eine verstärkte Nachfrage nach literarischen Werken durch, die nicht mit Ironie spielen, sondern sich ernsthaft mit gesellschaftlichen Problemen auseinandersetzen und darüber hinaus literarisch durchdacht und herausfordernd sind (vgl. bspw. Hage 1999; und vgl. Politycki et al. 2005). In den Forderungen zeichnet sich eine Art Wunsch nach einem Paradigmenwechsel in der Literatur ab, wobei sich die Debatten einerseits an der Idee einer kritischen Reflexion gegenwärtiger, globaler Fragen in literarischen Texten nach US-amerikanischem Vorbild orientieren (vgl. Klute 2013). In diesem Zusammenhang wird eine erneute engagierte Autorschaft und Politisierung der Literatur diskutiert (vgl. ebd.; und vgl. Schirmmacher 2011). Dabei treten die empfundene „Unwissenheit“ sowie die besagte, mit ironischen Tabubrüchen erspielte, „Positionslosigkeit“ als Themen in den Debatten hervor (Hage 1999; und Schumacher 2002, S. 206). Besonders die ironisierten Tabubrüche scheinen als irreführend und ernste Tatsachen herunterspielend wahrgenommen zu werden (vgl. bspw. Schneider 2004, S. 335–338). Andererseits werden auch Stimmen laut, die die Notwendigkeit einer literarischen Autonomie hervorheben, bei der nicht die Marktkompatibilität literarischer Texte ausschlaggebend ist, sondern ihre künstlerische Qualität (vgl. Herbst 2008; und vgl. Franzobel 2017). Der gemeinsame Punkt, für den die Kritiker der Gegenwartsliteratur eintreten, ist ein Streben nach einer veränderten literarischen Qualität, die eine Abkehr vom übertriebenen (und nicht selten von Ironie geprägten) Unterhaltungswert der Literatur mit sich führt.

Mitte der 2000er Jahre kommt es mit einer „postironischen Haltung“ zu Versuchen, den besagten Paradigmenwechsel zu beschreiben und künstlerisch

¹⁰ Zur Unterscheidung wird hier die wirtschaftliche Seite des Literaturbetriebs berücksichtigt.

¹¹ Im Folgenden sind mit Literaturbetriebspraktiken nach David-Christopher Assmann „Formen von handlungs- und zeichenbasierten Aktivitäten, mittels derer die Akteure des literarischen Feldes Literatur herstellen, rezipieren, vermitteln, fördern und medialisieren“, gemeint (Assmann 2019, S. 204).

umzusetzen – jenseits des zum Lebensstil gewordenen ironischen Zweifels und daher auch jenseits der Notwendigkeit, zwischen Künstlichkeit und Authentizität unterscheiden zu müssen (vgl. Hedinger 2011). Rückblickend kann das Schweizer Künstlerduo Com&Com mit der Veröffentlichung eines Manifests im Jahr 2008 als einer der ersten Vertreter der Postironie im deutschsprachigen Raum bezeichnet werden (vgl. ebd.). Im Manifest spricht sich Com&Com für eine absolute, imaginäre und kreative Freiheit aus (vgl. ebd.).¹² Trotzdem bleiben die Forderungen nach einem schriftstellerischen Engagement und einer erneuten Politisierung der Literatur bestehen (vgl. bspw. Schirmacher 2011; vgl. Klute 2013; und vgl. Franzobel 2017). Dabei fällt Franzobels *Klagenfurter Rede zur Literatur 2017* im Rahmen der *41. Tage der deutschsprachigen Literatur* auf, in der er die Literatur zu einem „Kampf“ ernannt „gegen die Verdummung, Herzlosigkeit, Ignoranz, Lustfeindlichkeit, Engstirnigkeit, aber ebenso gegen die Verknechtung durch die Absolutheits- und Wahrheitsalleinbeansprucher“ (ebd., S. 7). Denn obwohl Franzobel zu Engagement aufruft, meint er damit eine ihm zufolge lustvolle, witzige, poetische und intellektuelle Auseinandersetzung mit den Problemen der Welt, wobei es ihm ebenso um das Fortbestehen der (gesellschaftskritischen) Literatur geht, die humorvoll sein kann, aber nicht nur der Unterhaltung wegen (vgl. ebd., S. 4–6 und 8). Franzobels Rede fällt aufgrund des gleichzeitigen Aufrufs zu „Engagement“ und „Geselligkeit“ (ebd., S. 7) etwas aus dem Rahmen der öffentlichen Besprechungen der fehlenden Kritik in der Gegenwartsliteratur ab der Jahrtausendwende.

Dennoch spiegeln sich sowohl in Franzobels Rede als auch in anderen Beiträgen ältere Debatten wider: beispielsweise der Literaturstreit der 1990er Jahre mit der zentralen Frage nach der Berechtigung einer politisch-moralischen Dimension in der Literatur auf Kosten der künstlerischen Autonomie sowie die Rolle von SchriftstellerInnen als Intellektuellen (vgl. Knittel 1992, S. 140; und vgl. Beutin et al. 2019, S. 674), bei dem „politisch und moralisch ambitionierter Nachkriegsliteratur eine mindere ästhetische Qualität attestiert wurde und in Folge [dessen, NM] die ‚Lesbarkeit‘ zu einem der zentralen poetologischen Begriffe der Gegenwartsliteratur avancierte“ (Badura 2018). Auch wenn sich die Forderungen in den Debatten ab der Jahrtausendwende teilweise ausschließen und es keinen Konsens darüber zu geben scheint, wie ein Paradigmenwechsel in der Literatur konkret aussehen könnte, werden gewisse literarische Konventionen diskutiert, die an ältere Ausdrucksformen und Rollenbilder anzuknüpfen scheinen. Nämlich an

¹² Auch außerhalb des deutschsprachigen Raums, über die Grenzen der Literatur und Kunst hinaus, werden Diskussionen über einen möglichen Paradigmenwechsel geführt, die sich nicht selten auf neue Denkweisen und Weltanschauungen beziehen: Als Beispiele können hier der *neue Realismus* (Markus Gabriel, Maurizio Ferraris), die *Post-Postmoderne* (Tom Turner), oder die *Metamoderne* (Timotheus Vermeulen, Robin van den Akker) genannt werden.

Rollenbilder, bei denen – mit einer Übertragung der gesellschaftliche Diagnose von Andreas Reckwitz auf die Literatur gesprochen – der „klassische Intellektuelle (nicht zufällig zunächst eine rein männliche Figur) [...] für sich in Anspruch [nahm], der Gesellschaft den Weg zu weisen, das heißt normativ-politische Direktiven für eine gesellschaftlich wünschenswerte Zukunft zu geben“ (Reckwitz 2018). Gemeint ist hier die zentrale Stellung der Romanform, des Realismus und der Rolle der AutorInnen als SinnstifterInnen – Konventionen, die von den in dieser Arbeit untersuchten Texten unterlaufen werden.

Die der Arbeit zugrunde liegende These ist, dass sich in den Texten Nonsens als Verfahren beobachten lässt, das es ermöglicht, etablierte literarische Konventionen herauszufordern und dabei mit der Idee eines Paradigmenwechsels in der Literatur zu experimentieren. Das Unterlaufen der Konventionen wird jedoch erst im Spannungsverhältnis der in den Debatten hervortretenden „soziale[n] Logik“ richtig greifbar, die sich am Allgemeinen zu orientieren scheint (Reckwitz 2019, S. 18). Vereinfacht gesagt, handelt es sich bei dem in den Texten beobachtbaren Nonsens um ein widersinniges Spiel mit der Idee einer zunehmenden „Entfremdung des Menschen von seinen Produkten, von seinen Mitmenschen und letztlich auch von sich selbst“ (Köhler 1990, S. 349). Im Rahmen dieser Arbeit sind mit Produkten speziell literarische Texte gemeint, weil davon ausgegangen wird, dass sich als Ausgangspunkt für die literarischen Experimente in *So ist das, Verbannt!* und *Bot* ein Spiel mit dem Unvermögen (oder: Unwillen) der SchriftstellerInnen, den Konventionen entsprechend als SinnstifterInnen zu agieren, widerspiegelt, sowie die damit zusammenhängende Verantwortung der LeserInnen.¹³ Genauer gesagt orientiert sich diese Arbeit an der Idee, dass die SchriftstellerInnen beispielsweise als ErzählerInnen, Figuren oder das lyrische Ich in den Texten die Rolle der SpaßmacherInnen¹⁴ einnehmen, die mit ihrer Außenseiterrolle „besondere Mikrowelten [schaffen]“ und sich „[m]it keiner der auf dieser Welt vorhandenen Lebenslagen solidarisieren“ (Bachtin 2021, S. 87 und 88).

In den Werken spiegelt sich somit das Spiel mit dem „Menschliche[n]“ in der Dichtung und dem „Allerhöchstpersönlichste[n]“ (Herbst 2008, S. 121 und 33) in Form von ErzählerInnen, Figuren, dem lyrischen Ich etc., die (zum

¹³ Das kann mit dem Konzept des unzuverlässigen Erzählers verglichen werden, wobei diese Arbeit darauf fokussiert, wie in den Texten mit Mitteln des Komischen die Autorität und Glaubwürdigkeit der ErzählerInnen, Figuren, dem lyrischen Ich etc., die SchriftstellerInnen repräsentieren, selbstironisch angezweifelt werden.

¹⁴ Bekannte Varianten der SpaßmacherInnen sind beispielsweise der Trickster, Clown, Narr oder Comedian – in ihrer Rolle als UnterhalterInnen ist für sie alle ein von der Norm abweichendes Verhalten bezeichnend, das Lachen hervorrufen soll (vgl. Velten 2017, S. 42). Als Figuren in literarischen Texten, insbesondere im Roman, spricht Michail Bachtin in seinem Buch *Chronotopos* von drei Archetypen, nämlich dem Narr, dem Schelm und dem Tölpel (vgl. Bachtin 2021, S. 87–95).

Teil die AutorInnenpersonas der) SchriftstellerInnen repräsentieren, und in Form von der sprachlichen Limitierung (wegen des Übermaßes an Bedeutungen) bzw. der sprachlichen Besonderheit dieser Figuren in der Schaffung ihrer literarischen Welten, zum Vorschein kommt.¹⁵ Kurz gesagt, in den Texten wird das literarische Schaffen in der singularisierten Gegenwart reflektiert, was sich letztendlich als ein Unterlaufen von Erwartungen in Bezug auf die Lesbarkeit literarischer Texte und die Rolle der AutorInnen als SinnstifterInnen zeigt. Anders ausgedrückt, lässt sich die in den besagten Debatten geforderte tiefere Bedeutsamkeit der hier untersuchten Werke nicht in einer expliziten Auseinandersetzung mit sozialen oder politischen Missständen wahrnehmen, sondern in der Auseinandersetzung der Texte mit ihrer eigenen, sprachlichen und der damit zusammenhängenden auto(r)fiktionalen Beschaffenheit. Somit wird das spätmoderne Verhältnis zwischen Literatur und Gesellschaft, Wahrheit und Wirklichkeit humoristisch mittels der Destabilisierung von Sinn problematisiert. Darin wird die postironische Praxis erkennbar, auf die Ausweglosigkeit der Ironie aufmerksam zu machen und der Kontingenz mit Offenheit zu begegnen, wobei Ernstgemeintes mit Komik maskiert und die Unterscheidung zwischen den Gegensätzen künstlich und authentisch als überflüssig bzw. unauflösbar dargestellt wird. Das erregt einerseits Aufmerksamkeit und schreibt andererseits die Verantwortung der Sinnerfassung den LeserInnen zu, die jedoch nur bei einer Akzeptanz des Widersinns möglich ist.

In der postironischen Schreibweise der Texte *So ist das, Verbannt!* und *Bot* lässt sich daher der Versuch erkennen, in einen Dialog mit den LeserInnen zu treten, um „produktiv mit Paradoxien umzugehen“ (Hedinger 2011) bzw. den produktiven Umgang mit Paradoxien zu lernen. Darin spiegelt sich auch das spätmoderne Verständnis von der Verantwortung von Intellektuellen wider, die Reckwitz mit Bezug auf die singularisierte Gesellschaft in der „schonungslosen kritischen Analytik“ sieht statt in einer „überlegenen Intellektualität“ (Reckwitz 2018):

Die Intellektuellen können nicht mehr *ex cathedra* als moralische Platzanweiser wirken, sondern sollten als irritierende Impulsgeber agieren, die das bisher gesellschaftlich nicht Thematisierte erst thematisierbar – und damit zumindest potenziell veränderbar – machen. (ebd. Hervorhebung im Original)

¹⁵ Das „Menschliche“ und „Allerhöchstpersönlichste“ sind nach Alban Nikolai Herbst zentrale Aspekte des *kybernetischen Realismus*, auf den er in seinen *Heidelberger Vorlesungen* (2008) näher eingeht (Herbst 2008, S. 121 und 33). Herbst spricht in seinen Vorlesungen zum *Kybernetischen Realismus* über das Menschliche als sogenannte Seele der Dichtung: „Dagegen ist es die Zielrichtung des Kybernetischen Realismus, soviel wie nur möglich dieses Menschlichen – von dem, was für uns bislang die Seele der Dichtung ausgemacht hat – in die neuen technischen Welten, die ganz zweifelsfrei kommen werden, hinüberzuretten.“ (ebd., S. 121)

Die Ästhetik in den hier besprochenen Werken kann demnach als ein Versuch der Formung einer zeitgemäßen Herangehensweise an „das bisher gesellschaftlich nicht Thematisierte“ gelesen werden, wobei die SchriftstellerInnen „als irritierende Impulsegeber“ agieren, um das „nicht Thematisierte“ ihrer Leserschaft näherzubringen, anstatt sich als intellektuelle SinnstifterInnen außerhalb der Gesellschaft zu positionieren und moralisieren (ebd.).¹⁶ Die Ästhetik offenbart dabei einen (selbst)kritischen Umgang mit der Rolle literarischer Texte und ihrer VerfasserInnen innerhalb des Literaturbetriebs, der einer ideologiekritischen Haltung nahekommt bzw. sich als solche lesen lässt. Mit einer solchen Perspektive auf die Ästhetik der Werke wird der Nonsens als metaisierendes Verfahren analysiert, das das Unterlaufen von Erwartungen hinsichtlich der Lesbarkeit literarischer Texte sowie der Rolle der AutorInnen als SinnstifterInnen ermöglicht. Diese Herangehensweise erfolgt in Anlehnung an David-Christopher Assmanns Analyse von Wolf Haas' Roman *Verteidigung der Missionarsstellung* (2012), in der Assmann zum Schluss kommt, dass die „schriftbildlichen Verfahren der Konkreten Poesie“ Haas' Roman verhelfen, „auf der Höhe literaturwissenschaftlicher Metafiktionsforschung“ zu arbeiten und Eigenschaften von Metafiktion zu reflektieren (Assmann 2016, S. 273 und 298). Assmann schlussfolgert, dass *Verteidigung der Missionarsstellung* sich nicht nur mit den „Konventionen romanesken Schreibens der Jahrtausendwende“ auseinandersetzt „und somit ein Bewusstsein schafft für schematisierte Darstellungs- und Rezeptionsverfahren“, sondern auch als „literaturwissenschaftlich[e] Metafiktionsforschung [...] mit Mitteln der Schriftbildlichkeit einerseits reflektiert, wie Metafiktion eigentlich zustande kommt, und andererseits einfach nur unterhält.“ (ebd., S. 298) Während in Haas' Roman das Verfahren der Konkreten Poesie zentral sind, wird in den Texten von Groetzner, Cotten und Setz Nonsens als Verfahren als zentral gesehen, wobei mit diesem Verfahren ein Spiel mit Erkenntnis ermöglicht wird und die Metafiktionsforschung philosophische Züge annimmt.

Ziel der Arbeit ist es, die Funktion des Nonsens in den Texten zu beleuchten, weil dieser als ein zentrales Element in der Destabilisierung von Sinn und somit als disruptiver Bestandteil der postironischen Schreibweise

¹⁶ Reckwitz geht in dem hier zitierten Ausschnitt nicht näher darauf ein, was er mit dem „bisher nicht Thematisierten“ meint, jedoch kann aufgrund des Themas der Singularisierung davon ausgegangen werden, dass er sich damit auf Émile Durkheims Anomiebegriff bezieht, den er in seinem Buch *Das Ende der Illusionen – Politik, Ökonomie und Kultur in der Spätmoderne* (2019) bespricht (vgl. Reckwitz 2019, S. 240–243). Mit diesem Begriff werden nach Durkheim Zustände beschrieben, in denen es zu einer Abschwächung oder gar Auflösung sozialer Normen bzw. von Ordnungsstrukturen kommt – Reckwitz beschreibt diese Entwicklung als eine „normativen ‚Entleerung‘ des Sozialen“, die Anfang des 20. Jahrhunderts eng mit der „demokratiepraktischen Krise“ zusammenhing (ebd., S. 241).

verstanden wird. Um der mittels Komik erzeugten Offenheit der Texte gerecht zu werden, die durchaus „Merkmale des Postmodernismus“ aufweisen, weil „die Merkmale des Postmodernismus allesamt traditionelle erzählerische Mittel sind, die zumeist in der Komödienliteratur ihre Anfänge fanden“ (Novak 2009, S. 235), liegt der Fokus dieser Arbeit primär auf den Mitteln des Komischen, unter Berücksichtigung postmodernistischer Erzählverfahren. Deswegen orientieren sich die Analysen in erster Linie an der Funktion des Nonsens in den Texten. In diesem Zusammenhang wird versucht, folgende Fragen zu beantworten: 1) Inwiefern destabilisiert Nonsens als Verfahren herkömmliche Sinnstrukturen und schafft eine narrative Vieldeutigkeit? 2) Welche Reflexionen lassen sich aus der Destabilisierung der Sinnstrukturen und der mit ihr einhergehenden narrativen Vieldeutigkeit über literarische Konventionen herleiten? 3) Wie lässt sich die Positionierung der Texte im Vergleich zur Positionierung der Debatten über die fehlende Kritik in der Gegenwartsliteratur deuten? Einerseits wird damit das im deutschsprachigen Raum weitgehend unerforschte Thema der Postironie mithilfe von komiktheoretischen Überlegungen beleuchtet und produktiv für das Verständnis des debattierten Paradigmenwechsels in der deutschsprachigen Literatur genutzt. Andererseits lassen sich mit einem erweiterten Verständnis der Postironie und des debattierten Paradigmenwechsels die Ästhetik der Texte und ihre Wirkung im Rahmen des deutschsprachigen Literaturbetriebs besser verstehen. Schließlich wird mit der Untersuchung der postironischen Schreibweise der Texte auch ihre gesellschaftskritische Seite aufgezeigt. Somit ist diese Arbeit ein kulturwissenschaftlich-narrativer Beitrag zur Erforschung der Postironie hinsichtlich der humoristischen Auseinandersetzung literarischer Texte mit ihren ästhetischen Prinzipien und Wirkungsmechanismen innerhalb des deutschsprachigen Literaturbetriebs.

1.2 Textkorpus

Untersucht werden drei literarische Werke, die anhand von Rezensionen, Interviews, Begründungen bei Literaturpreisverleihungen und Artikeln über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur ausgewählt wurden. Als Ausgangspunkt der Textauswahl diente die bereits erwähnte Diskrepanz zwischen der mitunter hochgelobten Ästhetik einiger Gegenwartstexte im deutschsprachigen Raum, die als unterhaltend, aber trotzdem künstlerisch durchdacht und gesellschaftskritisch bezeichnet wurde, die allerdings mit ihrer Unverständlichkeit für Verunsicherung zu sorgen schien (vgl. bspw. Bucheli 2016, S. 21; vgl. Hartwig 2016, S. 18; vgl. Salzmann 2018, S. 10; und vgl. Keller 2013), und der in den Debatten beobachteten Argumentation

hinsichtlich der fehlenden Kritik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Die Vermutung, dass die Kombination der drei Aspekte Unterhaltung, Kunst und Gesellschaftskritik gerade in der Unverständlichkeit solcher Texte liegen könnte, führte zur Formulierung der These, dass sich in den Texten Nonsens als Verfahren beobachten lässt, das es ermöglicht, etablierte Konventionen herauszufordern und so mit der Idee eines Paradigmenwechsels in der Literatur zu experimentieren. Zu den wichtigsten Auswahlkriterien zählte daher, dass die Texte formal auffallen, sich nicht leicht in Gattungen oder Genres einordnen lassen, sich nicht eindeutig zusammenfassen lassen, als schwer verständlich, unverständlich oder gar unlesbar gelten, und mit komischen Mitteln arbeiten. Die Texte unterscheiden sich gerade aufgrund dieser Eigenschaften stark voneinander und lassen sich weder einzeln in bestehende literarische Kategorien einordnen noch problemlos miteinander vergleichen. Dennoch soll in dieser Arbeit der Versuch unternommen werden, die Ästhetik der Werke unter dem Begriff der Postironie zu untersuchen. Grund dafür ist die der postironischen Schreibweise nachgesagte Vielseitigkeit: ihre Eigenschaft, Ernsthaftes mit Komik zu verbinden und dabei eine distanzierte Haltung zu der oft kritisierten Ironie zu schaffen; die damit ermöglichte Ausübung von sowohl Gesellschaftskritik als auch (selbstironischer) Kritik an Literatur und dem Literaturbetrieb; und schließlich die Mehrdeutigkeit bzw. Widersprüchlichkeit, die authentisch wirkt, aber auch Unsicherheit hervorruft.

So ist das (2013) von Stephan Groetzner gleicht formal und strukturell einem Gedichtband, wird allerdings auf dem Umschlag als Roman bezeichnet. In einem stark lückenhaften Plot wird die Liebesgeschichte der ProtagonistInnen Dr. Kopfig und Clara erzählt, wobei Figurennamen ausgetauscht und einzelne Figuren durch andere ersetzt werden oder unerwartet in der Geschichte erscheinen bzw. verschwinden. Clara beispielsweise wird auch Sarah und Maria genannt, was das Verständnis einzelner Szenen sowie deren sinnhaften Zusammenhang erschwert. Die Figur des Dr. Kopfig wird von der Figur eines plötzlich erscheinenden Hausmeisters an einen Stuhl gefesselt und nachdem der Hausmeister behauptet, dass es keinen Stuhl gäbe, verschwindet der Stuhl auf unerklärliche Weise und Kopfig fällt auf den Boden. Die einzelnen szenischen Textabschnitte scheinen in Bezug auf die Handlung alle miteinander in Verbindung zu stehen. Die Verbindungen können jedoch aufgrund von logischen Widersprüchen nicht eindeutig identifiziert werden, sodass die Erzählung letztendlich wie ein Cluster oder Hypertext wirkt, in dem sich einzelne Szenen mit vielen anderen in einen assoziativen Zusammenhang bringen lassen, am Ende aber keine logische Geschichte ergeben. Die Gattungsbezeichnung Roman auf dem Buchumschlag weckt Erwartungen, die jedoch unerfüllt bleiben: sinngelitetes oder hermeneutisches Lesen wird herausgefordert und je weiter

die Erzählung voranschreitet, desto undurchsichtiger wird sie. Das mit der Unverständlichkeit oder schweren Lesbarkeit erzeugte Spannungsverhältnis ist das ausschlaggebende Merkmal von *So ist das*. Es zeigt sich sowohl formal als auch inhaltlich, denn hinter der Kürze verbirgt sich eine Tiefgründigkeit, und die oberflächliche Leichtigkeit führt eine Schwere mit sich, die dem Spielerischen etwas Ernsthaftes und Tragisches verleiht. Neben der Gattungsbezeichnung legen auch der Titel sowie das Motto von *So ist das* die dem Text zugrunde liegende Spannung offen: „Gott freut sich mehr über Adverbien als über Hauptwörter“ (Groetzner 2013) spielt einerseits auf die Hervorhebung des Wie im Vergleich zum Was an, andererseits nimmt es Bezug auf Unbestimmbarkeit der Umstände in dem Text.

Eine andere Form von schwerer Lesbarkeit spielt in *Verbannt!* (2016) von Ann Cotten eine ausschlaggebende Rolle. Bei dem Text handelt es sich um ein Versepos mit Illustrationen (von einzelnen Gegenständen und Zeitungsmeldungen sowie Comics), die mit der Entwicklung der Geschichte zusammenhängen und in ihrem Stil variieren. Auch hier weckt die Gattungsbezeichnung Versepos Erwartungen, die unerfüllt bleiben und auch hier wird sinngelitetes oder hermeneutisches Lesen herausgefordert, wobei sich die Handlung im Fall von *Verbannt!* sinnvoll nacherzählen lässt, sodass die Unverständlichkeit ein Ergebnis aus der Methode zu sein scheint. Im Versepos erzählt die Fernsehmoderatorin namens Ann Cotten in „403 Pseudo-Spencer-Strophen“ (Inhaltsangabe in Cotten 2016, S. 2) rückblickend die Geschichte von ihrer Verbannung auf eine einsame Insel als Strafe für ihre Affäre mit der 14-jährigen Tochter einer Kollegin. Als Reiseausstattung bekommt sie neben Schleifstein und Messer auch die 22-bändige Ausgabe von Meyers Konversations-Lexikon aus dem Jahr 1910 (vgl. ebd., S. 29 f.). Auf der Insel angekommen, dient der Leseakt zunächst als Zeitvertreib, doch der Begriff „Seele“ löst eine emotionsgeladene Assoziationskette aus und das Lesen wird in eine Überlebenstechnik umfunktioniert, die mit dem Erlöschen des Tageslichts unmöglich wird. So kommt es mit dem Eintreten der Dunkelheit auch zu einer schleichenden Übernahme der Erzählung durch die Seele und somit zu einem ErzählerInnenwechsel, bei dem zugleich neue, abstraktere Möglichkeitsräume geschaffen werden. Mit anderen Worten, das lyrische Ich schläft ein und durchlebt einen „luziden Alptraum“ (Inhaltsangabe in ebd., S. 2): Wo vorher ein Tiger herumgelaufen ist, findet Ann eine Gruppe ehemaliger Quäker, die neben ihrer eigenen Religion auch ihre eigene Presse und ihre eigenen Lexika haben, um ihre eigenen „Fortschritte zu preisen“ (ebd., S. 70). Zunächst die einzige Frau auf der Insel, verwandelt sich Ann in eine „Wolperting-Meerjungfrau-Herme“ (ebd., S. 72) und aus ihren Hoden wächst das Internet, über welches Frauen aus dem weltweiten Netz Zuflucht auf der Insel suchen. Die Frauen starten eine Revolution, allerdings gewinnen die Männer und stellen die alte Ordnung

wieder her und auch der Wolpertinger verwandelt sich wieder in die Frau zurück, die er einmal war. Danach wird es wieder Tag und die Erzählung setzt dort an, wo sie beim Dunkelwerden aufgehört hat: Im Lexikon, bei Stichwort „Seeleim“. Das Versepos endet mit einer Illustration, die einen zugemüllten Strand zeigt und ein Verweis auf die gegenwärtige Welt ist. *Verbannt!* kann als der Versuch eines Neuanfangs gelesen werden bzw. des Neudenkens, bei dem das Schaffen neuer (poetischer) Welten zentral ist, wobei der Versuch am Ende scheitert.

Ebenso geht es in *Bot – Gespräch ohne Autor* (2018) von Clemens J. Setz um einen Schaffensakt, wobei sich *Bot* stark an der Idee des genialen Autors orientiert ist. Der Text ist in ein Vorwort und ein Autoreninterview aufgeteilt und im Vorwort erklärt die Figur des Autors Clemens J. Setz in Ich-Form, dass das Autoreninterview nicht mit ihm, sondern mit seinem KI-Ebenbild durchgeführt wurde. Bei dem KI-Ebenbild handelt es sich laut Vorwort um eine nicht voll entwickelte Form von künstlicher Intelligenz. Genaugenommen wird ein Prozess beschrieben, bei dem die Figur der Lektorin Angelika Klammer nach Antworten auf ihre Fragen in den in einem Word Dokument vorliegenden Memoiren der Autorenfigur Clemens J. Setz per Suchfunktion oder durch unkontrolliertes Scrollen findet. Als wesentlicher Grund für die angewandte Vorgehensweise wird die Unfähigkeit der Autorenfigur angeführt, verständliche und angemessene Antworten zu geben. Impliziert wird somit das Versagen der Autorenfigur in ihrer Grundfunktion als eloquenter Intellektueller auf der einen Seite und als selbstständiger Textschaffender auf der anderen: Erst der Einsatz technischer Hilfsmittel und die Unterstützung der Lektorin bzw. die dadurch entstandene kollaborative Autorschaft, bei der die Lektorin die Fäden zieht, ermöglichen das Gelingen des Projekts. Dabei kommt es zu einer Verschränkung fiktionaler und autobiografischer Elemente, womit die Frage nach der Authentizität bzw. Künstlichkeit einer Autorenfigur aufgeworfen wird, die im heutigen Medienzeitalter nicht beantwortet werden kann und in *Bot* mit der Darstellung eines KI-Ebenbilds der Autorenfigur auf die Spitze getrieben wird. In ebendieser Nicht-Beantwortbarkeit der Frage liegt allerdings der Kern der Wahrheitsspiele in *Bot* begründet, mit denen das Menschliche an sich infrage gestellt wird.

1.3 Aufbau der Arbeit

Der Aufbau der Arbeit reflektiert auf einer übergeordneten Ebene die Beantwortung der Frage, inwiefern die postironische Schreibweise der Texte als eine Irritation im Kontext der Debatten über die fehlende Kritik in der Gegenwartsliteratur gelesen werden kann. Die thematische Einteilung der

einzelnen Abschnitte ist ein Versuch, theoretische, kontextuelle und methodische Überlegungen auf einer übergeordneten Ebene zu veranschaulichen. Um die grundlegende Idee zu veranschaulichen, dass in den Texten Nonsens als Verfahren beobachtbar ist, das es ermöglicht, die literarischen Konventionen herauszufordern, die sich in den literaturbetrieblichen Debatten ab der Jahrtausendwende abzeichnen, werden in der ersten Hälfte der Arbeit sowohl eine Begriffsdefinition als auch eine Kontextualisierung des Themas vorgenommen. Dazu erfolgt zunächst eine Auseinandersetzung mit dem Begriff Postironie, sowohl auf den angloamerikanischen als auch auf den deutschsprachigen Raum bezogen. Danach wird eine Definition des Verfahrens angestrebt, wie sie für diese Arbeit von Bedeutung ist und in die methodische Herangehensweise hineinfließt, wobei diese Reflexion von den Grundbegriffen des Komischen ausgeht. Zuletzt wird das für diese Arbeit relevante Verhältnis des Komischen expliziert und die Überlappung zwischen Nonsens als Verfahren und Postironie anhand der Betrachtung von Humor beschrieben. Da davon ausgegangen wird, dass die Verwendung von Nonsens als Verfahren zu einer Überschneidung von unterhaltenden, künstlerischen und gesellschaftskritischen Aspekten in den analysierten Texten führt, wird neben einem geschichtlichen Abriss der Frage nach der Politisierung in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur der Spätmoderne (speziell ab den 1990er Jahren) ebenso ein theoretischer Überblick über Nonsens und seine politischen Dimensionen geboten.

Der geschichtliche Abriss wird mit einer Schilderung der Debatten rund um die fehlende Kritik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur eingeleitet und orientiert sich besonders an Diskussionen der Popliteratur ab der Jahrtausendwende im Kontext der spätmodernen Gesellschaft der Singularitäten. Die Schilderung der Debatten, in der sich eine ähnlich kritische Haltung wie in David Foster Wallaces Darlegung des Themas Ironie der westeuropäischen und US-amerikanischen Medienlandschaft ab den 1980er Jahren zeigt, dient als eine Umrahmung der Diskussion einzelner, für diese Arbeit als wichtig erachteter, vorausgehender Ereignisse im deutschsprachigen Raum: als Beispiele werden u.a. die 1968er Studentenbewegung, der Literaturstreit der 1990er Jahre, die Neue Lesbarkeit sowie die (letztendlich von den KritikerInnen angeprangerte) Popliteratur genannt. Im Anschluss findet sich eine Reflexion des Themas Nonsens als Praxis der Kritik. Neben einem Überblick der Nonsensliteratur sowie einer Begriffsbestimmung, wird insbesondere anhand eines Beispieltexts die Bedeutung des Nonsens für die in dieser Arbeit durchgeführten Analysen erklärt. Davon ausgehend wird schließlich die kritische Seite des Nonsens umrissen, wobei Konzepte wie die Moralsatire produktiv genutzt werden, um

eine begriffliche Abgrenzung von der Kritik zu schaffen, die auf Nonsense basiert.

Für jede der drei Analysen sind folgende, bereits genannte Fragen zentral: 1) Inwiefern destabilisiert Nonsense als Verfahren herkömmliche Sinnstrukturen und schafft eine narrative Vieldeutigkeit? 2) Welche Reflexionen lassen sich aus der Destabilisierung der Sinnstrukturen und der mit ihr einhergehenden narrativen Vieldeutigkeit über literarische Konventionen herleiten? Die letzte Frage nach der Positionierung der Texte im Vergleich zur Positionierung der Debatten über die fehlende Kritik in der Gegenwartsliteratur wird im Schlussteil diskutiert, wobei hier der besagte erwünschte Paradigmenwechsel sowie die sozialen Logiken des Besonderen und des Allgemeinen nach Andreas Reckwitz berücksichtigt werden. Die laut Reckwitz in der Spätmoderne am Besonderen und Einzigartigen orientierten und die Mitte der Gesellschaft ausmachenden sozialen Prozesse waren in der Moderne nur für bestimmte Teile der Gesellschaft möglich – „Praktiken, Diskurs[e] und institutionelle[e] Komplexe[e]“ der Moderne waren dahingegen hauptsächlich von „Standardisierung, Formalisierung und Generalisierung“ geprägt (Reckwitz 2017, S. 28). Da in den Debatten ab der Jahrtausendwende verstärkt eine Notwendigkeit der Politisierung der Literatur sowie für eine gesellschaftskritische und für die Gesellschaft nützliche Literatur zur Sprache gebracht wird, in der die Bedeutung des Romans, des Realismus und von SchriftstellerInnen als Intellektuellen betont wird, werden diese im übertragenen Sinne als die soziale Logik des Allgemeinen folgend interpretiert. Im Gegensatz dazu wird die mit der Einzigartigkeit spielende Ästhetik der hier untersuchten Texte als die soziale Logik des Besonderen folgend verstanden, die sich ebenso an der unterschiedlichen Beschaffenheit der einzelnen Texte zeigt. Aufgrund dieser unterschiedlichen Beschaffenheit haben die Analysen unterschiedliche thematische Ausrichtungen, richten sich allerdings nach der theoretischen Rahmung dieser Arbeit.

Die Analyse von Stephan Groetzners *So ist das* setzt sich mit der Frage auseinander, wie im Text mit einer konzeptuellen, begrifflichen und idiomatischen Mehrdeutigkeit auf das Thema psychische Erkrankungen angespielt und damit die von Fredric Jameson im Kontext des Postmodernismus beschriebene schizophrene Erfahrung der Zeit literarisch umgesetzt wird, die die Welt – ver- und entfremdet – in einem unheimlichen Licht erscheinen lässt. Die Ästhetik in *So ist das* wird in diesem Zusammenhang als eine Art Aufforderung zur Offenheit für Kontingenz gelesen sowie als eine normfreie Normmissachtung. Die Analyse von Ann Cottens *Verbannt!* befasst sich mit der Frage, wie das Versepos die Idee der Abjektion nach Julia Kristeva humoristisch nutzt, um konventionalisierte Kulturkonzepte herauszufordern und mithilfe des Topos der einsamen Insel eine Trennung von gesellschaftlichen Normen vollzieht, um die gegenwärtige

Kultur dialektisch nachzuzeichnen und damit die Frage zu beantworten, wie im Zeitalter einer ständigen Informationsflut anders, neu und unabhängig gedacht werden kann. Gelesen wird die Ästhetik in *Verbannt!* als eine Ästhetik des Hybriden, die mithilfe des Syntheseverfahrens in ein Spiel mit Bedeutungen und Kategorienverwechslungen mündet und damit ein Denken in ungewohnten Bahnen provoziert. Die Analyse von Clemens J. Setz' *Bot* beschäftigt sich mit dem doppelt umgesetzten Spannungsverhältnis zwischen Authentizität und Inszenierung, um der mittels der Thematisierung von künstlicher Intelligenz hervorgerufenen Verschränkung von Täuschung und Wahrheit nachzuspüren. Der als Autoreninterview beschriebene Text wird als ein Gedankenexperiment gelesen, das die Frage nach dem „wahrhaft Menschlichen“ aufwirft, indem die Funktion des Autors bis zur Sinnlosigkeit dekonstruiert wird, worin sich eine ethische Auseinandersetzung mit dem Thema Verantwortung (von AutorInnen und LeserInnen) widerspiegelt. Ein Exkurs am Ende des Analysekapitels soll schließlich mit einer in Umrissen dargestellten Thematisierung einiger Auftritte von Lisa Eckhart den Unterschied zwischen der Wirkung der Spiele mit Prinzipien (oder: mit moralischen Tabubrüchen) von Eckhart und der Spiele mit der Erkenntnis (oder: mit philosophischen Erwartungsbrüchen) in den anderen drei Texten aufzeigen.

2 Begriffsklärung: Der Nonsens der Postironie

Eine wissenschaftliche Arbeit, die das Thema postironische Politik literarischer Texte behandelt, kann nicht ohne Bezug auf Ironie geschrieben werden, die als rhetorisches Stilmittel oft im Kontext des (literarisch) Komischen untersucht wird. Aus diesem Grund, aber auch deswegen, weil in der Unverständlichkeit der hier untersuchten Texte Nonsens vermutet wird, muss der Bezug zum Komischen thematisiert werden, was allerdings trotz der zahlreichen Publikationen zu den Themen Ironie, Humor und Komik eine besondere Herausforderung ist, nicht zuletzt aufgrund der teilweise unterschiedlichen oder uneindeutigen Verwendung der Grundbegriffe des Komischen. Zu Beginn soll jedoch der Begriff der Postironie geklärt werden, sowohl mit Bezug auf den angloamerikanischen als auch auf den deutschsprachigen Raum.

2.1 Der Hauptbegriff Postironie

Die Idee der Postironie wird zunächst im angloamerikanischen Raum diskutiert, wo einige Kulturschaffende die Ironie als das Hauptmerkmal der westeuropäischen und US-amerikanischen Medienlandschaft ab den 1980er Jahren wahrnehmen (vgl. Konstantinou 2017, S. 87). Nach der Jahrtausendwende wird die Postironie im Rahmen der Metamoderne ausführlicher untersucht (vgl. ebd., S. 88 f.; und vgl. Hoffmann 2016a, S. 9 f.). Der folgende Abschnitt widmet sich der Erörterung des Begriffs Postironie, seiner Entstehung sowie Verwendung sowohl im künstlerischen als auch im literarischen Kontext. Dabei werden die für die vorliegende Arbeit wichtigsten Aspekte der Postironie herangezogen, um einen für das Forschungsthema relevanten Überblick zu bieten.

2.1.1 Kritik an der omnipräsenten Ironie in den Medien

Ein berühmtes Beispiel für eine frühe Kritik der Ironie¹⁷ ist David Foster Wallaces Essay *E Unibus Pluram – Television and U.S. Fiction* aus dem Jahr 1993. Ohne den Begriff der Postironie zu nennen, setzt sich Wallace in seinem Essay mit der Problematik einer omnipräsenten Ironie in der Medienlandschaft auseinander, deren Ursprünge er in der Reaktion einer rebellierenden Jugend (d.h. von jungen männlichen Schriftstellern) der 1960er Jahre sieht, die sich mit einer ironischen Haltung gegen die damalige (aus ihrer Sicht) hypokritische mediale Selbstdarstellung der USA auflehnt:

It's not one bit accidental that postmodern fiction aimed its ironic cross hairs at the banal, the naive, the sentimental and simplistic and conservative, for these qualities were *just* what sixties TV seemed to celebrate as "American."
(Wallace 1993, S. 182 f., Hervorhebung im Original)

Diese laut Wallace ehemals legitime und nützliche Haltung, weil sie sich – wenn auch vom Fernsehen geprägt – wirkungsvoll mit den Darstellungsformen des damaligen Fernsehens auseinandersetzt, verliere mit ihrer Verbreitung in der Medienlandschaft ihre kritische Wirkung (vgl. ebd., S. 183–185, vgl. Hoffmann 2016a, S. 47–51; und vgl. Konstantinou 2017, S. 87 f.). Wallace sieht demnach in der vom Fernsehen geprägten postmodernistischen Literatur eine zunächst wirkungsvolle Form der Rebellion gegen das Medium Fernsehen. Die Aneignung der postmodernistischen Ästhetik durch das Fernsehen habe jedoch die Wirkungskraft dieser Ästhetik in der Literatur geschwächt. Eine Art von Literatur, die Wallace in seinem Essay näher betrachtet, ist die von ihm als „Image-Fiction“ bezeichnete Literatur, die auch unter den Namen „post-postmodernism“ oder „hyperrealism“ sowie „fiction of image“ bekannt sei (Wallace 1993, S. 171). Diese sei ein Versuch, die kurzlebigen Mythen aus der Populärkultur zu nutzen, um sich Fiktionen über „echte“, wenn auch über die Populärkultur vermittelte, öffentliche Charaktere vorzustellen (vgl. ebd.). Image-Fiction wolle das, was fälschlicherweise für „echt“ gehalten wird, wiederherstellen und, so Wallace, eine eindeutig runde Welt aus unterschiedlichen Strömen flacher Anblicke rekonstruieren (vgl. ebd., S. 173). Image-Fiction sei eine direkte Antwort auf die Fernsehkultur und die mit ihr veränderte Wahrnehmung der Menschen, um diese aus der passiven, süchtig machenden „TV-Psychologie“ herauszuholen (vgl. ebd., S. 172 f.). Allerdings werde diese Art von Literatur, die auf die postmodernistische Literatur

¹⁷ David Foster Wallace spricht von einer zynischen Ironie, ironischen Selbstreferenz sowie der Metafiktion als Teil von u.a. der Beat Generation und der postmodernistischen Literatur, die sich mit den überaus vereinfachten und massentauglichen Darstellungen des Lebens im damaligen amerikanischen Fernsehen kritisch auseinandersetzt. Im Folgenden liegt der Fokus auf der postmodernistischen Literatur.

zurückgehe, ihrer eigenen Agenda nicht gerecht (vgl. ebd., S. 173). Denn sie orientiere sich weiterhin am Fernsehen und versuche, mit der (ehemals nützlichen) ironischen Ästhetik der postmodernistischen Literatur gegen das Fernsehen zu rebellieren (vgl. ebd.). Das Fernsehen aber bediene sich ebendieser Ästhetik und komme ihr mit seiner (selbst)ironischen Haltung zuvor (vgl. ebd., S. 160 f., 171 und 179). Mit einer solchen Ästhetik werde das Fernsehen nämlich unverwundbar gegenüber Umgestaltungsversuchen:

TV [...] has become able to capture and neutralize any attempt to change or even protest the attitudes of passive unease and cynicism TV requires of Audience [sic] in order to be commercially and psychologically viable at doses of several hours per day. (ibd., S. 171)

Daraus lässt sich schließen, dass Wallace die Rolle des Fernsehens als Sender im Kommunikationsprozess versteht, der die passiven, zynischen ZuschauerInnen mit ironischem Inhalt zur Mittäterschaft einlädt und die Ironie so, sowohl sich selbst als auch die ZuschauerInnen bloßstellend, als Teil des kapitalistischen Systems fortbestehen lässt.¹⁸ Wallace stellt sich dabei die Frage, wie man literarisch gegen eine Ästhetik der Rebellion rebellieren könnte, um die LeserInnen auf die Intrigen des Fernsehens aufmerksam zu machen (vgl. ebd., S. 184). Einen Ausweg aus der durch die Omnipräsenz und Beharrlichkeit der Ironie hervorgerufene Stagnierung der (literarischen) Ästhetik sieht er in einer neuen Generation von rebellischen SchriftstellerInnen, die sich für eine Weiterentwicklung der Ästhetik jenseits der Ironie einsetzt (vgl. ebd., S. 192). Diese neuen Rebellen seien, so Wallace, Anti-Rebellen, die nicht davor zurückschrecken, sich dem Risiko zu stellen, dass ihre Literatur abgelehnt oder als langweilig bezeichnet werden könnte (vgl. ebd., S. 192 f.).¹⁹

¹⁸ Ein besonders aufschlussreiches Beispiel, das Wallace in seinem Essay in Bezug auf die Mittäterschaft der ZuschauerInnen analysiert, ist eine Pepsi-Werbung, die Wallace zufolge mit einem scheinbar unpassenden Slogan Aufmerksamkeit erregt: „It’s that Pepsi commercial where a Pepsi sound van pulls up to a packed sweltering beach and the impish young guy in the van activates a lavish PA system and opens up a Pepsi and pours it into a cup up next to the microphone. And the dense glittered sound of much carbonation goes out over the beach’s heat-wrinkled air, and heads turn vanwards as if pulled with strings as his gulp and refreshed, spiranty sounds are broadcast; and the final shot reveals that the sound van is also a concession truck, and the whole beach’s pretty population has collapsed to a clamoring mass around the truck, everybody hopping up and down and pleading to be served first, as the camera’s view retreats to overhead and the slogan is flatly intoned: „Pepsi: the Choice of a New Generation.“ [...] This ad manages simultaneously to make fun of itself, Pepsi, advertising, advertisers, and the great U.S. watching/consuming crowd. [...] The commercial invites complicity between its own witty irony and veteran-viewer Joe’s cynical, nobody’s-fool appreciation of that irony.” (Wallace 1993, S. 178)

¹⁹ Die Schlusskommentare in *E Unibus Pluram* lesen sich auch wie ein Anstoß für die später als *New Sincerity* benannte Strömung, die nicht selten synonym zu dem Begriff Postironie

2.1.2 Die vier Seiten der Postironie bei Lee Konstantinou

Neben Wallace verstehen laut Lee Konstantinou auch andere englischsprachige SchriftstellerInnen wie beispielsweise Zadie Smith, Dave Eggers oder Tao Lin die Ironie als problematisches Ethos der Postmoderne, das aufgrund seiner skeptischen und paranoiden Einstellung gegenüber der Welt und Sprache überwunden werden muss (vgl. Konstantinou 2017, S. 88).²⁰ Das zumindest erfasst Konstantinou in seinem Beitrag mit dem Titel „Four Faces of Postirony“ im Band *Metamodernism – Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism* (2017), wo er auf vier mögliche Arten postironischer Literatur (hauptsächlich im angloamerikanischen Raum) eingeht:

From the division of postmodern form and postmodern content, four structurally distinct literary responses become visible. These four responses correspond to four distinct contemporary artistic modes: motivated postmodernism, credulous metafiction, the postironic Bildungsroman and relational art. Although these types do not exhaust the Anglo-American literary field, they describe aesthetic-conceptual attractors towards which contemporary writers are drawn. (ebd., S. 90)

Konstantinou beschreibt *motivated postmodernism* als eine Intensivierung postmodernistischen Schreibens: die Anwendung postmodernistischer Verfahren wie dem Pastiche oder der Reflexivität wirke hier nicht mehr kritisch oder anti-realistisch, sondern diene, als eine Art realistisches Erzählverfahren, lediglich der Neu-Beschreibung der heutigen postmodernen Welt (vgl. ebd., S. 90–92). Dabei werde in der konzeptuellen Dichtung, bei

verwendet und ebenfalls im Rahmen der Metamoderne diskutiert wird (vgl. Konstantinou 2017, S. 89). Lukas Hoffmann sieht Ähnlichkeiten in der Verwendung der beiden Begriffe, hebt jedoch hervor, dass „Postironie“ das Phänomen genauer umfasse, weil es im Vergleich zu „New Sincerity“ sowohl den Bezug auf die Postmoderne als auch auf die Ironie betone: „By skipping the ‘post’ it does not take into account that the postironists are actively struggling with both postmodernism and irony; a *new sincerity* could easily dismiss all of postmodernism’s heritage and write straightforward realism. Nevertheless, the idea that these writers are ‘sincere’ in their attempt to communicate with the audience is correctly perceived.“ (Hoffmann 2016a, S. 11, Hervorhebung im Original) Hoffmann betont darüber hinaus, dass der Begriff „New Sincerity“ auf Art Spiegelman zurückgeführt werden kann, der die ablehnende Haltung gegenüber der postmodernen Ironie als „Neosincerity“ bezeichnete (vgl. Fußnote in ebd.).

²⁰ Lee Konstantinou's Artikel wurde als Teil des Bands *Metamodernism: Historicity, Affect, Depth, after Postmodernism* von den Herausgebern Robin van den Akker, Alison Gibbons und Timotheus Vermeulen in der Reihe *Radical Cultural Studies* publiziert. Das Ziel der Reihe wird wie folgt erklärt: „The Radical Cultural Studies series publishes monographs and edited collections to provide new and radical analyses of the culturopolitics, sociopolitics, aesthetics and ethics of contemporary cultures. The series is designed to stimulate debates across and within disciplines, foster new approaches to Cultural Studies and assess the radical potential of key idea and theories.“ Die vorliegende Arbeit bezieht sich auf Konstantinou's Artikel in ebendiesem Sinne, nämlich als Anstoß für neue Ansätze, mit denen man sich auch der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nähern kann.

der der Einsatz postmodernistischer Verfahren zur Routine gehöre, eine Realität jenseits der Realität (d.h. Hyperrealität) geschaffen und das moralische Urteil den LeserInnen überlassen (vgl. ebd., S. 91). In *credulous metafiction* hingegen werden Formen der Postmoderne eingesetzt, um traditionelle (d.h. nicht postmoderne) Themen zu beleuchten und somit einerseits die Inhalte der Postmoderne zu hinterfragen und andererseits die Problematiken der Postmoderne zu überwinden (vgl. ebd., S. 92 f.). Unter Rückgriff auf Konventionen des Realismus werden u.a. Stoffe wie Spiritualität oder Emotionen sowie Gemeinschaft bearbeitet (vgl. ebd., S. 93).²¹ Konstantinou schreibt hierzu: „[W]hile credulous metafiction embraces the irrealist or anti-realist tendencies of postmodernism, it rejects postmodern metafiction’s historic project of debunking convention, belief and investment in fictional worlds.“ (ebd.) Metafiktion sei in dieser Form der postironischen Literatur also nicht der typisch postmodernen Funktion verschrieben, Skepsis und Ironie zu kultivieren, sondern diene dem Aufbau von Vertrauen und emotionaler Verbundenheit, um mithilfe von postmodernen Formen die Fähigkeiten der LeserInnen zu rekonstruieren (vgl. ebd.). Der *postironic Bildungsroman* nutze wiederum weder Form noch Inhalt der Postmoderne, sondern bringe stattdessen historische Formen des Realismus mit denen des Postmodernismus in ein Spannungsverhältnis, um die Entwicklung einer ProtagonistIn von der Naivität über eine Phase der Ironie bis hin zum postironischen Befinden zu verfolgen (vgl. ebd., S. 95 f.). Dabei beschreibt Konstantinou die Entwicklung wie folgt: „All of these books, in one form or another, represent moves [...] to postirony. Sometimes, the author herself undergoes this journey. At other times, one or more characters do so. At still other times, the reader is asked to become a postironist. [...] the reader is positioned to consider and then reject postmodern irony.“ (ebd., S. 96 f.) Im Vergleich zu den anderen Formen der Postironie spielen beim *postironic Bildungsroman* die Bedürfnisse der LeserInnen eine zentrale Rolle (vgl. ebd., S. 96). Die vierte und letzte Form der postironischen Literatur im US-amerikanischen Raum, *relational art*, nutze realistische, minimalistische und „middle brow forms“ (ebd., S. 97), um die postmoderne Realität darzustellen (vgl. ebd.). Die sogenannte *awkwardness* (Unannehmlichkeit oder Unbehaglichkeit) spiele in dieser Form der postironischen Literatur eine bedeutende Rolle: „The resulting artworks often employ a powerful aesthetic of awkwardness and can be incredibly uncomfortable to read or view.“ (ebd., S. 98) Die *relational art* stehe mit ihrem flachen Tonfall, ihren weitläufigen Handlungen, ihrem autobiografischen Inhalt, und dem Fehlen einer

²¹ Konstantinou zufolge gehört u.a. die Literatur der Schriftsteller Dave Eggers und David Foster Wallace zu *Credulous metafiction* (vgl. Konstantinou 2017, S. 93).

Innerlichkeit der *New Sincerity* sehr nahe (vgl. ebd.).²² Das Hauptaugenmerk solcher Texte liege auf der Inszenierung des kommunikativen Unvermögens von SchriftstellerInnen und insbesondere auf dem Hervorrufen uneindeutiger sozialer Normen (ebd., S. 98 f.). Die Unsicherheit der LeserInnen darüber, welche Konventionen zunutze gemacht werden, um die ästhetischen Effekte zu erzielen, lasse daher mehrere legitime, aber sich gegenseitig ausschließende Interpretationen zu (vgl. ebd., S. 99 f.).

2.1.3 Das Thema Postironie im deutschsprachigen Raum

Im deutschsprachigen Raum findet die Postironie nach der Jahrtausendwende Eingang in die bildende Kunst des Schweizer Künstlerduos Com&Com, bestehend aus Johannes M. Hedinger und Marcus Gossolt (vgl. Hedinger 2011). Die Künstler publizieren im Jahr 2008 ein Manifest, in dem sie sich für die Postironie aussprechen. Im Manifest heißt es:

1) We are living in a post-ironic age. 2) Ironic doubt is just dissatisfaction elevated into a lifestyle. 3) We have begun to have doubts about the process of doubting. 4) Truth is no longer unconditional, but rather changes to fit the demands of the moment. 5) Everyday life provides a proving ground for the human spirit. 6) Everything is filled with magic & beauty. 7) Beauty can inspire us to become better people. 8) Beauty can grow into love. 9) Out of love, truth can emerge. 10) We are standing at the verge of something wondrous: The rebirth of our selfcreation. Post-irony means total imaginative and creative freedom. (ebd.)

In einem Artikel aus dem Jahr 2011 geht Hedinger näher auf das Konzept der Postironie ein und bezeichnet es als „eine Haltung, die es nicht mehr nötig hat, sich an der Unterscheidung von echt / künstlich abzarbeiten, unabhängig davon ob ernst oder ironisch“ (ebd.). In Anlehnung an die Debatte im angloamerikanischen Raum übernimmt Com&Com ab 2008 die postironische Haltung „als neue Vorstellungs- und Gestaltungsfreiheit“ (ebd.). Das Künstlerduo orientiert sich u.a. an Jedediah Purdys Ausführungen zum Thema Postironie, der sich in seinem Buch *For Common Things: Irony, Trust, and Commitment in America Today* (1999) hauptsächlich für ein verantwortungsvolles, auf moralischer Integrität der Individuen basierendes Miteinander und eine repolitisierte Öffentlichkeit einsetzt (vgl. ebd.). Darüber hinaus geht Com&Com in seiner Konzeptrealisation ebenso von Alex Shakars

²² Die postironische Haltung der *relational art* soll laut Konstantinou ebenso Gemeinsamkeiten mit philosophischen sowie theoretischen Strömungen und Denkrichtungen haben, wie beispielsweise mit dem spekulativen Realismus und der objektorientierten Ontologie, also „new materialisms that, inspired by Deleuze and Latour, similarly recode poststructuralist notions formulated in terms of discourse analysis into an ontological register.“ (ebd., S. 100)

Roman *The Savage Girl* (2001) aus. Die Leitgedanken in Shakars Roman fasst Hedinger in seinem 2011 publizierten Artikel wie folgt zusammen:

Die Ironie sei inzwischen zum zentralen Stilmittel der Werbung degeneriert und habe so ihre oppositionelle Kraft verloren. Durch „ironischen Ernst“ [...] könne aber der Lähmung durch den allgegenwärtigen Zweifel begegnet werden. Nicht nur wird das Phänomen des Zweifelns über Zweifel zum Zeitalter der Postironie extrapoliert, die Postironie selbst wird gar als neuer Trend und Marketingstrategie propagiert: „Postirony, the whole new era to come. And if I’m right, everybody wins. (ebd.)

Sebastian Plönges setzt sich 2009 mit dem Konzept der Postironie auseinander, insbesondere in der Arbeit von Com&Com. Er betrachtet den Wechsel des Künstlerduos in seiner Haltung von einer ehemals ironischen zu einer ernstgemeinten mit Vorsicht, eben weil die anfangs stark ironische Arbeit von Com&Com dem Wechsel zu einer nicht ironischen Kunst widerspreche (vgl Plönges 2011, S. 440). In seinem Essay *Postironie als Entfaltung* (2011) untersucht Plönges den Ironiebegriff und konstatiert, dass „das Aushalten – nicht Ausschalten! – von Kontingenzen die Stärke des Postironikers“ sei, wodurch sich eine „elaborierte Form“ der Ironie entwickeln könnte (ebd., S. 444). Seine Schlussfolgerung lässt allerdings den Einfluss der EmpfängerInnen durchscheinen, denn ob die Postironie tatsächlich als ernstgemeint wahrgenommen wird, hänge von deren Einstellung ab: „Das postironische Manifest erlaubt das Schweben im Kontingenten und einen produktiven Umgang damit zugleich - wenn man es so lesen will und bereit ist, dafür zu argumentieren.“ (ebd., S. 445).

Die Bedeutung der Rolle der RezipientInnen hebt auch Bozena Anna Badura in ihrem Artikel *Zwischen Komik und Postironie – Die Spielarten des Humors in Tyll von Daniel Kehlmann* (2020) hervor: „Während die Ironie auf der inhaltlichen Ebene des Textes entwickelt wird, entfaltet sich die Wirkung der Postironie [...] außerhalb des Textes und hängt von der Fähigkeit des Rezipienten ab, das Spiel des Erzählers zu durchschauen.“ (Badura 2020, S. 136) Badura geht in ihrer Analyse von der Postironie als einer Art „Ironie der Ironie“ aus (ebd.), die sie einerseits auf die Neue Deutsche Lesbarkeit zurückführt, und andererseits auf das Manifest der avantgardistischen Bewegung *Rich Kids of Literature*: „In dem Verständnis der Ironie durch RKoL wird Pose zum Kommentar über die Pose. Alles wird überzeichnet und ohne eine kritische Distanz dargestellt.“ (Fußnote in ebd., S. 129) Der ausschlaggebende Punkt in der Postironie in Kehlmanns *Tyll* sei demnach der Wandel von einem „auf Pointe zielenden, mittelalterlichen Humor in eine Postironie, bei der eine klare Differenzierung zwischen Ernst und Ironie kaum noch möglich ist.“ (ebd., S. 136) Badura stellt in ihrer Untersuchung fest, dass die Postironie „als das Wahrnehmen des Wahrnehmens von Ironie“ insofern als ernsthaft bezeichnet werden könne, als sie LeserInnenerwartungen „restlos

realisiert“ (ebd., S. 137 f.), was Ähnlichkeiten zu Konstantinos *postironic Bildungsroman* aufweist.

2.1.4 Die nach-postmoderne Poetik und Aufgabe

In einem Sammelband mit dem Titel *Where Are We Now – Orientierungen nach der Postmoderne* (2022) setzen sich die HerausgeberInnen Sebastian Berlich, Holger Grevenbrock und Katharina Scheerer mit der Frage auseinander, wie die nach-postmoderne, gegenwärtige Ästhetik aussieht. In diesem Sammelband beschreibt Moritz Baßler in seinem Beitrag den Zustand der nach-postmodernen Kunst „ein bisschen kompliziert“ (Baßler 2022, S. 17). Dabei bezieht sich Baßler auf ein Beispiel aus der Pop-Musik, nämlich das Lied „It’s a Bit Complicated“ von der Band Art Brut und schreibt, dass das Lied über das Leugnen der Ironie diese auch aufrufen würde (vgl. ebd., S. 18). Laut Baßler ist das Aufrufen der Ironie, nicht die Rückkehr zum eindeutigen Ernst, bezeichnend für die Postironie, weil eine absolute Hinwendung zum Ernst „Naivität, Geschichtsvergessenheit und Ideologiebereitschaft“ (ebd.) voraussetzen würde. Stattdessen greife die Postironie ernste Diskurse auf, ohne sich an trügerische Hoffnungen zu klammern: „Die Ironie der Postmoderne bleibt in diesem neuen Modus vielmehr im Hegel’schen Sinne aufgehoben: suspendiert und bewahrt zugleich“ (ebd.). In dieser dialektischen Aufhebung sieht Baßler die Möglichkeit einer neuen ästhetischen Erfahrung:

Das hat auch etwas mit Ästhetik zu tun, denn das Ästhetische ist jener Modus, indem eine Komplexität lustvoll erfahrbar wird, die darin besteht, ein Gegebenes nicht sofort eindeutig zu rubrizieren, sei es als Erkenntnis oder als ethisches Verdikt, sondern es zum Ausgangspunkt eines Spiels mit Begriffen zu machen, das die Erkenntnisprozesse auf unbestimmte Zeit offen hält (und dabei fortsetzt). (ebd.)

Hinsichtlich der Frage, wie das Verhältnis von der Postmoderne zur Nach-Postmoderne aussieht, hebt Baßler hervor, dass die „postmodernen Züge“ (ebd., S. 25) zwar auch im 21. Jahrhundert präsent seien, die einst als radikal geltende „Wirkung postmoderner Modi wie Dekonstruktion, Rückkopplung oder Ironie“ aber mittlerweile als Teil der „zweiten Natur“ gelten (ebd., S. 26). Deshalb sei die „Aufgabe“ der Nach-Postmoderne, „Antworten auf die nach wie vor oder auch neu drängenden existenziellen Fragen der Zeit und des Lebens zu finden, ohne dabei hinter die erreichten Bestände zurückzufallen“ (ebd.). Die Bewältigung einer solchen „Aufgabe“ sieht er – mit einem

erneuten Bezug auf die Pop-Musik²³ – aus dem Inneren einer Bewegung, eines Systems, eines Diskurses etc. heraus:

Es [das Album *Fixin' the Charts, Vol. 1* der Band Everybody Was in the French Resistance ... Now, NM] bezieht Position, aber von innen, als Pop. Und dabei fordert es in allen genannten Beispielen eigenständiges Denken ein und letztlich auch Handeln, Agency. Damit stellt es sich mit und als Pop, mit allen Anführungszeichen und Ironiesignalen postmoderner Selbstreflexion, dennoch in die Tradition der Aufklärung und zumindest im Geiste auch einer politischen Agency [...] Die unmögliche Temporalstruktur des Albumtitels²⁴ (»was...now«) fordert in der Übertragung auf das 21. Jahrhundert zu einem Bewusstsein auf, das die Gegenwart – trotz allem – in die Zukunft projiziert [...]. Diese Aufforderung konstituiert den Modus der Post-Postmoderne. (ebd., S. 28)

Auch Alban Nikolai Herbsts Heidelberger Vorlesungen mit dem Titel *Kybernetischer Realismus* (2008) können, wenn nicht ausdrücklich zu einer postironischen, dann zumindest zu einer „nach-postmodernen Poetik“ gezählt werden (Herbst 2008, S. 5), die im Posthumanismus ihren Ausgangspunkt findet. In den Vorlesungen skizziert Herbst anhand seiner eigenen Texte eine Ästhetik, die in einem produktiven Verhältnis zur Technologie, insbesondere zum Internet, steht (vgl. ebd., S. 5 und 123). Mit einem, im Vergleich zu Wallace, stärkeren Fokus auf dem Kunstcharakter von Literatur, argumentiert Herbst für eine Dichtung (gemeint ist: künstlerisch-literarischer Schaffensprozess), die „soviel wie nur möglich dieses Menschlichen – von dem, was für uns bislang die Seele der Dichtung ausgemacht hat – in die neuen technischen Welten, die ganz zweifelsfrei kommen werden, hinüberzuretten“ versucht (ebd., S. 121). Er findet, dass „[f]ür das, was dieser Begriff [der Seele, NM] immer gemeint hat, [...] in den künstlichen Welten der Technologie, von denen wir existentiell abhängen, künstlerisch ein Raum zu schaffen [ist].“ (ebd., S. 123). Dieser Raum sei „phantastisch“ und der „Realismus-Begriff“, auf den sich Herbst in seinen Vorlesungen bezieht,

²³ Ein anderes Beispiel aus der Musik (im Vergleich zu den von Moritz Baßler besprochenen Pop-Bands), das wegen des experimentellen Stils als postironisch gelten kann, ist das Electrojazz-Duo Sungazer. Die Stilrichtung des Duos kann als Fusion von u.a. Jazz, Rock und elektronischer Musik, die an Soundtracks aus Videospiele erinnert, bezeichnet werden, was sich auch in der Wahl des Bandnamens sowie der Liedtitel widerspiegelt, wobei die scheinbar willkürliche Wahl der Titel als ein Verweis auf den starken Kontrast zwischen Natur und Kultur gedeutet werden kann, der zum Teil auch eine politische Dimension einnimmt. Beispiele dafür sind die Lieder „Skrontch“ und „Whalefall“, aber auch „Level One“. Die Live-Auftritte der Band sind durchkommentiert: Begriffe und Konzepte sowie die Art der Musik („fusion“ und „we do what feels authentic to us“) werden erklärt, die Lieder als „Tunes“ bezeichnet und die Rolle des Schlagzeugers als „doing his math“ beschrieben, das Duo und die restlichen Musiker auf der Bühne tragen alle das gleiche Outfit und das Publikum lacht immer wieder auf (gesehen bei einem Konzert am 16. Oktober 2024).

²⁴ Hier bezieht sich Baßler eigentlich auf den Bandnamen, nicht auf den Albumtitel.

bedürfe einer „Neuerfindung“ (ebd., S. 44). Eine solche Ästhetik „löst die postmoderne Ästhetik ab, indem [sie] ihre poetischen Ergebnisse bündelt und mit (über)lebensfähigen Theoremen der Moderne vereinigt“ (ebd., S. 81). Das Prinzip der Werke dieser Ästhetik sei, dass sie, die Realität verfremdend, „unabgeschlossen“ seien sowie „in jederlei denkbare Richtung“ (ebd.), multiperspektivisch²⁵ und zyklisch erzählen, ohne dabei zum Anfang zurückzuführen wie in Science-Fiction-Loops (vgl. ebd., S. 81–90). Das Wesen einer solchen Ästhetik sieht Herbst nicht nur in ihrer grenzüberschreitenden Eigenschaft, sondern auch darin, dass in ihr „Allerhöchstpersönlichstes [...] in allgemeine Themen“ (ebd., S. 33) implementiert wird. Dabei bezieht sich Herbst in seinen Ausführungen wiederholt auf Prosa, insbesondere auf die Romanform, möchte aber dennoch „die Grundzüge einer allgemeinen nach-postmodernen Poetik skizzieren“ (ebd., S. 5). Obwohl Herbst sich in seinen Ausführungen für einen autonomen literarischen Schaffensprozess ausdrückt, stellt er sich die Frage, wie Literatur nicht nur ein „[Spiegel] ihrer Zeit“ sein, „sondern sie auch maßgeblich mitformen“ könnte (ebd., S. 44). Somit geht es auch Herbst – wie Wallace – um die Weiterentwicklung der Ästhetik und um eine paradoxe Loslösung der Literatur aus den kapitalistischen Verhältnissen aus deren Mitte heraus: „In diesem unauflösbaren Widerspruch wird fortan zu arbeiten sein: i n der Verdinglichung g e g e n sie.“ (ebd., S. 76, Hervorhebungen im Original)

2.1.5 Der Angriff postironischer Sachtexte auf die hinter einem ironischen Schirm Deckung suchende Geisteshaltung

Lukas Hoffmann stellt in seinem 2016 publizierten Buch *Postirony – The Nonfictional Literature of David Foster Wallace and Dave Eggers* fest, dass die auffälligste Eigenschaft der Postironie in ihrem Versuch liege, mit den LeserInnen zu kommunizieren, anstatt sie nur passiv zu unterhalten (Hoffmann 2016a, S. 9). Hoffmann fokussiert in seiner Arbeit auf die Sachprosa²⁶ von Wallace und Eggers, um mittels eines rezeptionsästhetischen Ansatzes den Inhalt und die sogenannte „Botschaft“ hinter den postironischen Narrativen zu untersuchen:

²⁵ Hierzu schreibt Herbst:“ Indem das Autoren-Ich in einer adäquaten nachpostmodernen Dichtung notwendigerweise selber [sic] zum Gegenstand des Romanes wird, zu einer *Figur*, die sich von den anderen Figuren nicht mehr strukturell unterscheidet, wird an eine der Grundforderungen der Moderne wieder angeschlossen, nämlich daß die Entstehung, bzw. die Entstehungsprozesse des Romans selbst Teil des Kunstwerks sein müssen: Ich wird in actu zu einem narrativen historischen Prozeß, der das Gegenteil einer Historisierung darstellt, also einer verdinglichenden Festsetzung.“ (Herbst 2008, S. 91, Hervorhebung im Original)

²⁶ „Nonfiction“ (Hoffmann 2016a, S. 10) im englischen Original.

In nonfiction, the reader expects the communicative act to be truthful and to address the world the reader understands as *the real world* surrounding herself. While most critics accept this as definitional for nonfiction in general, my focus is set on the actual content and message that postironic narratives attempt to convey. (ebd., S. 10, Hervorhebung im Original)

Dennoch hält Hoffmann fest, dass auch fiktionale Werke Bedeutung vermitteln, dass die Vermittlung aber im Referenzrahmen der Fiktion geschehe, sodass sich LeserInnen trotz der Ähnlichkeiten zu ihrer eigenen Welt des fiktiven Status der Texte bewusst seien. Um die Sachtexte unter der Prämisse eines rezeptionsästhetischen Ansatzes nach Stanley Fishs „what does this do?“ (Fish zitiert nach ebd., S. 68) analysieren zu können, bezieht sich Hoffmann auf die Idee der Metalepse:

Monika Fludernik, summarizing Genette’s original idea, defines metalepsis as “[...] an existential crossing of the boundaries between the extradiegetic and diegetic levels of a narrative or the (intra)diegetic and metadiegetic levels [...]” (Fludernik 2003:383). For the discussion of the intradiegetic postironic narrator it is the crossing of the boundary between the intradiegetic- (narratee/audience) to the extradiegetic plane (real reader) that is of importance. This ontological trespassing seems to be illogical; an intradiegetic narrator cannot logically and directly address an extradiegetic reader. Any investigation of the reader’s reaction to the narrative has to follow from the discussion of the narratee’s/audiences’ role as (foremost) addressees of the narrative. Fludernik describes this form of metalepsis as an “ontological metalepsis” (ibid: 388), where the narrator and narratee step “onto the plane of the fictional world” in order to “enhance the reader’s immersion in the fictional world” (ibid). (ebd., S. 69)

Bei autobiografischen Texten, konstatiert Hoffmann, wecke der postironische Erzähler die Gefühle der tatsächlichen LeserInnen und ließe den LeserInnen gleichzeitig die Möglichkeit offen, die eigenen, für die diegetischen Figuren empfundenen Gefühle auf ihre Mitmenschen zu übertragen (vgl. ebd., S. 70). Diese Art, mit LeserInnen kommunizieren zu wollen, stehe aber im Konflikt mit der Tatsache, dass postironische Narrative wegen der zahlreichen Verweise, Metafiktionen oder Nebenbemerkungen sehr komplex sind (vgl. ebd., S. 200). Das hänge damit zusammen, dass postironische Literatur nur dann Sinn ergebe, wenn, nach Hoffmann, LeserInnen sich dazu bereiterklären, im Sinne Theodor Adornos „im Kunstwerk zu leben“ (vgl. ebd., S. 200 und vgl. S. 194).²⁷ Hoffmann zufolge müssen postironische LeserInnen die Kritik

²⁷ In Bezug auf Adorno schreibt Hoffmann, dass postironische Texte in erster Linie nicht unterhalten, sondern die Leserschaft aus der „*consumer-culture-anesthesia*“ reißen (ebd., S. 193 f., Hervorhebung im Original). Hoffmann sieht darin einen Zusammenhang zu Adornos Beschreibungen von Musik, die der Ursprung puren Glücks sein kann, wenn die von ihr ausgehende Kommunikation von den RezipientInnen ernstgenommen wird (vgl. Hoffmann 2015, S. 194).

der zeitgenössischen Ironie und des Materialismus, die in postironischen Texten reflektiert werden, auf ihr eigenes Leben übertragen, um sich vollkommen dem ästhetischen Genuss der Werke hingeben zu können (vgl. ebd., S. 197). Für die vorliegende Arbeit sind Hoffmanns abschließende Beobachtungen ausschlaggebend, in denen er, ähnlich wie Konstantinou, die unangenehme²⁸ Seite der postironischen Literatur für RezipientInnen unterstreicht. Hoffmann spricht von einer generellen Ablehnung der Bequemlichkeit, die von der postironischen Literatur ausgeht:

Postironic literature constantly attacks a mindset that seeks cover behind an ironic shield. Postironic literature therefore rejects convenience in general; it proposes that a fulfilled life cannot be found in consumerism or passivity. The contemporary human needs to confront his/her role in society permanently and make decisions even when they are inconvenient. The postironic narrative wants to force its readers to think through this worldview on a literary level, and the particular mode of address facilitates a thought process that goes beyond the literary realm. (ibd., S. 200)

In ähnlicher Weise „unangenehm“ (vgl. Konstantinou 2017, S. 98) oder „unbequem“ (vgl. Hoffmann 2016a, S. 200) sind auch die Texte, die in dieser Arbeit untersucht werden. Sie werden als Texte verstanden, auf die sowohl die Schlussfolgerung Hoffmanns zutrifft, dass postironische Texte die Geisteshaltung angreifen, die hinter einem ironischen Schirm Deckung sucht (vgl. ebd.), als auch Konstantinours Auffassung, dass die Postironie eine Antwort auf die postmoderne, skeptische und paranoide Einstellung gegenüber der Welt und Sprache darstellt (vgl. Konstantinou 2017, S. 88). Nur wird davon ausgegangen, dass die Texte eine außerliterarische Auseinandersetzung mit dem Status der Bücher, SchriftstellerInnen und LeserInnen im Rahmen des Literaturbetriebs mit Mitteln des Komischen herausfordern, weshalb eine Erläuterung der Grundbegriffe des Komischen notwendig ist.

2.2 Die Grundbegriffe des Komischen

Der folgende Abschnitt ist der Definition der in dieser Arbeit zentralen Begriffe des Komischen gewidmet: 1) *Komik*, 2) *Nonsense*, 3) *Ironie (und Postironie)* und 4) *Humor*. Die Definitionen der Grundbegriffe richten sich nach der Relevanz für die vorliegende Arbeit und klären die Begriffe hinsichtlich ihrer Verwendung in den Analysen.

²⁸ Bei Konstantinou als “awkwardness” (Konstantinou 2017, S. 98) bezeichnet.

2.2.1 Komik

Der Begriff Komik wird oft als „Oberbegriff für Belustigendes unterschiedlicher Ausprägung“ (Kindt 2017a, S. 2) verwendet. Grundsätzlich kann er als „eine Eigenschaft“ beschrieben werden, „die Gegenständen (Äußerungen, Personen, Situationen, Artefakten, etc.) zugeschrieben wird, wenn sie eine belustigende Wirkung haben“ (ebd.). Diese Eigenschaft ist jedoch nicht manifest, „sondern eine Zuschreibung, die von verschiedenen kontextuellen Bedingungen abhängen kann“ (ebd., S. 4). In der Geschichte der theoretischen Auseinandersetzung mit der Komik, die bis in die Antike zurückreicht, haben sich drei Grundideen des Verstehens von Komik herausgebildet: „die Inkongruenztheorie, die Überlegenheitstheorie und die Entlastungstheorie“ (ebd., S. 2), wobei „eine Komikerfahrung zugleich in der Wahrnehmung einer Inkongruenz, dem Gefühl der Überlegenheit und der Lust der Einsparung bestehen kann“ (ebd., S. 4). Ein neuerer und für diese Arbeit bedeutender Zugang zu Komik ist,

dass Komikwahrnehmung als grundlegender Aspekt der gattungsgeschichtlich erworbenen Umgangsweisen des Menschen mit Informationen zu deuten ist. Um ihre Überzeugungssysteme stimmig zu halten, müssen Menschen über Prüfroutinen ermitteln, ob sie die Auffassungen, die sich ihnen anbieten, übernehmen oder abtun sollen. Komik ergibt sich dieser Sichtweise zufolge, wenn eine Information als ungültig eingestuft und so zur Kohärenz des Weltbildes beigetragen wird – ein Vorgang, der die menschliche Überlebenstüchtigkeit steigert und dafür mit dem komischen Vergnügen belohnt wird (ebd., S. 5).

Ausgehend von dieser Definition wird den hier untersuchten Texten eine belustigende Eigenschaft im Kontext der Debatten zugeschrieben, die der Überprüfung von Überzeugungssystemen in Form von literarischen Konventionen innerhalb des Literaturbetriebs dienen soll und darüber hinaus die Möglichkeit bietet, den Zustand der spätmodernen Gesellschaft in Bezug auf ihr Verhältnis zu Literatur humoristisch zu kommentieren. Die Komik ergibt sich aus nur teilweise oder nicht lösbaren Inkongruenzen von Informationen über das „Weltbild“ innerhalb des Literaturbetriebs.

2.2.2 Nonsens

Nonsens wird primär als eine literarische Gattung definiert, obwohl er ebenso als Verfahren in literarischen Texten eingesetzt werden kann (vgl. Köhler 1990, S. 341).²⁹ Nonsens entsteht, wenn Inkongruenzen nur teilweise oder

²⁹ Peter Köhler bezieht sich mit dem Begriff „Verfahren“ auf „Nonsens-Passage[n] innerhalb anderer Textsorten“ (Köhler 1990, S. 341). Im Folgenden ist, etwas weitgreifender, ein

nicht lösbar sind (vgl. Ruch/Hofmann 2017, S. 94). Bezeichnend ist für Nonsens das realitätsverweigernde Spiel mit empirischen, logischen oder sprachlichen Brüchen, bei dem „Erwartungen auf brauchbare Äußerungen über reale Sachverhalte“ (Köhler 1989, S. 27) zunächst geweckt und dann wieder zerstört werden (vgl. ebd., S. 22–27). Vom Nonsens wird angenommen, dass er „eine komische Wirkung haben, aber auch existentielle Befindlichkeiten, wie Verzweiflung, Desinteresse oder Überdruß zum Ausdruck bringen bzw. auslösen [kann]“ (Lohse 2017, S. 284). Deswegen weist Nonsens Parallelen zum Absurden auf, jedoch „behauptet und beklagt“ Nonsens „die Sinnlosigkeit menschlicher Existenz“ im Vergleich zum Absurden nicht (Köhler 1989, S. 34).³⁰ Nonsens wird als tendenzfrei beschrieben, also nicht auf eindeutige reale Umstände oder Objekte zielend (vgl. Köhler 1990, S. 338 f.). Daher unterscheidet sich der Nonsens von der Satire dahingehend, dass er nicht der Realität verpflichtet und von Normen geleitet ist, sondern eine „normfreie Normmissachtung“ darstellt (ebd., S. 339).³¹

Dennoch kann er eine politische Dimension haben, die sich damit erklären lässt, dass sich in der Art der Brüche (d.h. ob mit empirischen, logischen oder sprachlichen Mitteln gespielt wird) und deren formaler Darstellung der „literarisch[e] Wiederhall der Politisierung der Gesellschaft“ (ebd., S. 348) widerspiegelt (vgl. ebd., S. 341–348). In den 1960er Jahren kommt es zu einer Wesensänderung des Nonsens im deutschsprachigen Raum, wo zum Beispiel die journalistische Stilisierung der Kolumne *Welt im Spiegel* (kurz: *WimS*) in der Satirezeitschrift *pardon* „eine Nähe zur aktuellen Realität suggeriert“ und mit Selbstironisierung nicht nur Nonsens erzeugt, sondern der Nonsens selbst „zum Gegenstand komischer Belustigung“ wird und damit zum

literarisches Verfahren gemeint, bei dem die Grundfunktionen eingesetzt bzw. die Grundeigenschaften des Nonsens hervorgerufen werden, ohne dass die Texte unbedingt der literarischen Gattung Nonsens zugeordnet werden können.

³⁰ Peter Köhler meint mit „Absurde“ die literarische Absurde. Interessant ist diese Beobachtung deswegen, weil sie im Grunde das Gegenteil von Albert Camus’ These zum Thema Absurdismus nennt, nämlich dass der Schlüssel zu einem glücklichen Leben in der Akzeptanz des eigenen absurden Daseins liegt.

³¹ Um den Unterschied zwischen Satire, das eine „von einer Norm geleitete Normverletzung ist“ (Köhler 1990, S. 339), und Nonsens zu verdeutlichen, führt Köhler in seinem *Nonsens-Buch* (1990) folgendes Beispiel an: „Wie Ernsthaftes auch über den Zwischenschritt der Satire in Nonsens verdreht werden kann, illustriert ein Beispiel aus dem Volksmund. Der Spruch ‚Lieber arm und gesund als reich und krank‘ wurde zuerst satirisch umgewandelt zu ‚Lieber reich und gesund als arm und krank‘ und schließlich zu Nonsens: ‚Lieber arm und reich als krank und gesund.‘“ (ebd., S. 338) Köhler geht zwar nicht näher auf das Beispiel ein, aber in der nonsenshaften Umgestaltung des Spruchs offenbart sich sowohl der Bezug auf das ernst gemeinte Original als auch ein Bezug auf die satirische Form, also auf die kritische Reflexion des Originals. Dadurch werden beide Äußerungen ad absurdum geführt, wobei eine skeptische (aber nicht hoffnungslose, sondern gelassene) Haltung zutage tritt, die sich nicht auf ein bestimmtes Thema bezieht, sondern allgemein das Leben und die Welt meint.

„Metanonsens“ (ebd., S. 345). Zentral ist im Nonsens die „Antipointe, die das zuvor Gesagte ironisch zurücknimmt“ (ebd., S. 346) und in ihrem Charakter an den von Sigmund Freud thematisierten Widersinn erinnert, den Freud insbesondere den *skeptischen* Witzen zuordnet (vgl. Freud 2009, S. 129 f.). Freud zufolge greifen diese Witze „nicht eine Person oder eine Institution, sondern die Sicherheit unserer Erkenntnis selbst“ an (ebd., S. 130).³² Da sich hinter der Erkenntnisfähigkeit einer Person immer ein soziokulturelles System befindet, kann auch im Nonsens eine Art Widerstand gegen äußere Umstände beobachtet werden (vgl. Köhler 1990, S. 350 f.). Klaus Cäsar Zehrer hat im Rahmen seiner Untersuchung der Komik der Neuen Frankfurter Schule³³ (NFS) den Begriff „Nonsenssatire“ gemünzt: Es handle sich dabei um „satirenahen Nonsens“ (Zehrer 2002, S. 189), der im Vergleich zur Moralsatire die aus einer gewissen Distanz kritisierten Umstände nicht ernst, sondern komisch nehme (vgl. ebd.).³⁴ Im Folgenden wird die belustigende Wirkung des Nonsens in den hier untersuchten Texten unter Berücksichtigung ihrer „diskursiven“ Dimension als metaisierendes Verfahren analysiert. Das rückt die Auffassung von der Wirkung des Nonsens in die Nähe von Umberto Eco Ausführungen zu Humor, den Eco zwischen narrativen und diskursiven Ebenen platziert und dem er metasemiotische Eigenschaften zuspricht (vgl. Eco 1984, S. 8).

2.2.3 Ironie (und Postironie)

Ironie kann als rhetorisches Stilmittel beschrieben werden, das eine (philosophische) Haltung widerspiegelt (vgl. Wirth 2017a, S. 16 f.). In der Rhetorik bezieht sich der Begriff „Ironie“ auf die Abweichung des Gesagten vom Gemeinten, das „die Erschließbarkeit der ‚eigentlichen‘ Bedeutung des Gesagten (im Unterschied zu Lüge und Betrug)“ erschwert, weil „dessen

³² Der gegenwärtige Kontext weckt bezüglich der „Sicherheit unserer Erkenntnis selbst“ (Freud 2009, S. 130) zahlreiche Fragen, denn im Internet (z.B. in sozialen Medien) wird diese Sicherheit tagtäglich herausgefordert: Was passiert also, wenn die Unsicherheit zum Alltag wird? Ist das dann noch lustig oder hat es eine bedrohliche Wirkung? Wie kann trotzdem gelacht werden? Mit einem (nach Rorty) gesunden Menschenverstand als Gegenteil der Ironie (vgl. Wirth 2017a, S. 19) ließe es sich zwar gut leben, aber wie kann ein gesunder Menschenverstand in einem System aufgebaut werden, wo nie mit Sicherheit gesagt werden kann, ob der Informationsgehalt des Rezipierten wahr oder falsch, echt oder erfunden, wohlgemeint oder nicht ist? Die Postironie kann als Versuch gedeutet werden, mit eben diesen Unsicherheiten umgehen zu lernen.

³³ Die Neue Frankfurter Schule hat sich aus der Redaktion der Satirezeitschrift *pardon* herausgebildet (vgl. Beutin et al. 2019, S. 651).

³⁴ Ob Texte als Satire oder Nonsens wahrgenommen werden, kann auch von der zeitlichen Distanz ihrer Leserschaft abhängen: „Gleichwohl konnten beide Werke [*Ulenspiegel* und *Lalebuch*, NM], als die Adressaten der Satire in der Realität so nicht mehr auszumachen und die Schwankromane zu Kinderbüchern entschärft waren, als tendenzlos empfunden und zum Wegbereiter und Anreger von Nonsens werden.“ (Köhler 1990, S. 342)

Negation“ nicht explizit gemacht wird (Deupmann 2017). Im aristotelischen Sinn impliziert die Ironie „eine Art der Irreführung [...] und insofern eine nicht-wahrhaftige Rede“, die Unwissenheit vorspielt und von Aristoteles gutgeheißen wird, solange „diese Verstellung nicht Täuschung, sondern Ausdruck von Bescheidenheit ist“ (Wirth 2017a, S. 16). Bekanntestes Beispiel dafür ist die sokratische Ironie, die als „verstellte Unwissenheit einem didaktischen respektive mäeutischen Zweck dient“ und daher eine „erkenntniskritische Funktion“ hat (ebd., S. 17). Ironie steht daher nicht direkt mit dem Komischen in Verbindung, kann aber mit komischen Mitteln gepaart werden.

Ironie als erzählerisches Stilmittel diskutiert Paul de Man mit Bezug auf die romantische Ironie (vgl. ebd., S. 18). Hier wird die Ironie jedoch nicht als eine Abweichung des Gesagten vom Gemeinten verstanden, sondern nach Friedrich Schlegel als Doppelbewegung der „Selbstschöpfung und Selbstvernichtung“ sowie als „Form des Paradoxen“, das die Grenzen zwischen „Scherz“ „Ernst“ herausfordert (Schlegel zitiert nach ebd.). Das macht die romantische Ironie nach Niklas Luhmann „Rahmenkonfusion“ (Luhmann zitiert nach ebd.). Einen Bezug zum Politischen nimmt Linda Hutcheon in ihrer Auseinandersetzung mit dem Thema auf (vgl. ebd., S. 19). Hutcheon sieht die Ironie als eine „diskursive Strategie [...], die von grundverschiedenen politischen Positionen in Dienst genommen werden kann – und die jeweils andere Position in Frage stellt“ (ebd.). Die Ironie kann in diesem Fall provokativ wirken,

when its politics are conservative or authoritarian as easily as when its politics are oppositional and subversive: it depends on who is using/attributing it and at whose expense it is seen to be (Hutcheon 2005, S. 15).

Daher liegt die „Politik“ der Ironie [...] in ihrer Intention, mit der negierenden Geste jeweils eine Auf- oder eine Abwertung vorzunehmen“ (Wirth 2017a, S. 19). Die „diskursive Dynamik“ findet dabei „im Zwischenraum zwischen Sender und Empfänger, aber auch zwischen Gesagtem und Nicht-Gesagtem“ statt (ebd.).³⁵ Im philosophischen Kontext der Postmoderne ist Richard Rorty

³⁵ In ihrem Buch *Irony's Edge – Theory and Politics of Irony* (1994) diskutiert Linda Hutcheon die Politik der Ironie mit Bezug auf die Intention: „The person usually called the ‘ironist,’ though, is the one who intends to set up an ironic relation between the said and the unsaid, but may not always succeed in communicating that intention (or the relation). [...] Irony, then, will mean different things to the different players. From the point of view of the interpreter, irony is an interpretive and intentional move: it is the making or inferring of meaning in addition to and different from what is stated, together with an attitude toward both the said and the unsaid. The move is usually triggered (and then directed) by conflictual textual or contextual evidence or by markers which are socially agreed upon. However, from the point of view of what I too (with reservations) will call the ironist, irony is the intentional transmission of both information and evaluative attitude other than what is explicitly presented.“ (Hutcheon 2005, S. 11)

Auseinandersetzung mit dem Thema Ironie ausschlaggebend: Die ironische Haltung zeigt sich bei Rorty im Verzicht auf die Suche nach „abschließenden Vokabularen“ (Rorty zitiert nach ebd.). Nach Rorty sieht die IronikerIn ein, dass Sprachen und folglich auch Wahrheiten menschengemacht und kontingent sind (vgl. Hoffmann 2016a, S. 42) und verzichtet „bewusst auf die Suche nach transzendentaler Letztbegründung (Wirth 2017a, S. 19). Auch Rorty hebt den Zusammenhang zum Politischen hervor, jedoch sieht er die Ironie als Privatsache, weil die öffentliche Ironie ihm zufolge eine Gefahr für die Demokratie darstelle:

We take part in the political language of democracy, all along aware that democracy is one possible language game among others. But we also have to acknowledge that a *culture* of irony would preclude the necessary agreement and stability that enable democracy to function [...]. (Rorty zitiert nach Hoffmann 2016a, S. 43, Hervorhebung im Original)

Die Fähigkeit, sich diese Gefahr bewusst zu machen und dementsprechend zu handeln, sieht Rorty in den sogenannten *liberalen* Ironikern:

Ironiker seien Menschen, für die alle Vokabulare, und damit auch das eigene „abschließende Vokabular“ historisch kontingente, menschliche Erzeugnisse sind. Für *liberale* Ironiker gilt, dass der öffentliche Teil ihres abschließenden Vokabulars, und damit ihrer Identität, das liberale politische Vokabular der Solidarität ist. (Müller über Rortys „liberalen Ironiker“ zitiert nach ebd., Hervorhebung im Original)

Nicht zuletzt aufgrund dieser Solidaritätsbekundung vergleicht Lukas Hoffmann Rortys *liberale* IronikerIn mit den VertreterInnen der Postironie (vgl. ebd., S. 42 f.). Dass die Ironie trotz Rortys Auffassung, dass sie eine Privatangelegenheit sei, Eingang in den öffentlichen Raum gefunden hat und als problematisch wahrgenommen wird, zeigen u.a. spätere Auseinandersetzungen von David Foster Wallace, Jedediah Purdy und Alex Shakar mit dem Thema. Dass die VertreterInnen der Postironie aber vollkommen von der Ironie abgekehrt schreiben, trifft nicht zu. Postironie ist vielmehr eine Haltung, die sich von der Ironie, verstanden als problematisches Ethos der Postmoderne (nach Lee Konstantinou), distanziert und alternative Formen der Auseinandersetzung mit den Unzulänglichkeiten der Welt, wie sie von postmodernen DenkerInnen beschrieben wurden, bietet. Wie Lukas Hoffmann in seiner Arbeit zusammenfasst, kritisiert die postironische Literatur die Geisteshaltung, die hinter einem ironischen Schutzschild Deckung sucht, und setzt sich u.a. damit auseinander, dass ein erfülltes Leben nicht in der Bequemlichkeit von Materialismus oder Passivität gefunden werden kann (vgl. ebd., S. 200). In diesem Zusammenhang wird die Postironie in der vorliegenden Arbeit nach Deidre Wilson und Dan Sperber (ähnlich wie

die verbale Ironie) als eine Art echoische Aussage und Interpretation aufgefasst (vgl. Wilson/Sperber 1992, S. 59–66 und 76). Die Definition von Postironie als echoische Aussage impliziert in dieser Arbeit, dass die Haltung der SchriftstellerInnen zu widergegebenen Meinungen im Literaturbetrieb zum Ausdruck gebracht wird, indem eine explizite Aussage verweigert wird (vgl. ebd., S. 59–61). Da der Ausdruck in den Texten ein Karikieren oder Übertreiben beinhaltet, wird eine interpretative Ähnlichkeit vermutet, es handelt sich bei dieser Lesart der Texte jedoch nur um eine Interpretation, da die hinter den Texten stehende Intention nur sehr schwer bis gar nicht nachvollziehbar ist (vgl. ebd., S. 62–66).

Die Interpretation, die hier gemacht wird, ist demnach, dass die Texte ihre LeserInnen mittels komplexer literarischer Strukturen und auf literarischer Ebene dazu auffordern, sich selbstständig mit den Themen Materialismus oder Passivität auseinanderzusetzen, weil diese auch außerliterarische Bedeutung haben (vgl. Hoffmann 2016a, S. 200). Im Fall der in dieser Arbeit untersuchten Texte wird die Auseinandersetzung mit dem Thema Materialismus und Passivität im Rahmen des Literaturbetriebs näher betrachtet: Da es sich bei den Texten um materielle Produkte des Literaturbetriebs handelt, die von SchriftstellerInnen als „sinnstiftenden Intellektuellen“ im Rahmen ihrer Erwerbstätigkeit verfasst sind und verkauft werden sollen, ist die Auseinandersetzung mit den Unzulänglichkeiten der Literaturbetriebswelt selbstkritisch und der Appell, dass ein erfülltes Leben nicht im Materialismus oder der Passivität gefunden werden kann, gewissermaßen widersinnig und selbstauflösend. Die „diskursive Dynamik“ (Wirth 2017a, S. 19), die dabei entsteht, wirkt gerade wegen der Selbstkritik ernsthaft und eben wegen der Teilnahme am Literaturbetrieb auf eine spielerische Art und Weise provokativ, ohne zynisch³⁶ oder sarkastisch³⁷ zu sein.

2.2.4 Humor

Mit Humor ist die „Eigenschaft von Personen“ gemeint, „die in der Aufgeschlossenheit gegenüber dem Komischen besteht“ (Kindt 2017b, S. 7). Als Voraussetzung für Humor gilt die Haltung, den „Unzulänglichkeiten des Lebens“ mit Gelassenheit zu begegnen, wobei sich diese Gelassenheit in „eine[r] wohlwollende[n] Spielart der Komik“ (ebd.) ausdrückt. Dementsprechend wird Humor in der Psychologie als ein

³⁶ Zynisch im Sinn von allgemein verletzend oder spöttisch bzw. Moralvorstellungen missachtend.

³⁷ Das Diffamieren oder spöttische Kritisieren einer Person wird mit Sarkasmus in Verbindung gebracht: „Dass das Lächerlichmachen eines Opfers das zentrale Indiz für die Unterscheidung von Ironie und Sarkasmus darstellt, wird von Lee und Katz empirisch belegt [...]“ (Meyer-Sickendiek 2017, S. 65)

„Persönlichkeitsmerkmal“ untersucht und in der Philosophie als eine „Tugend“ (ebd., S. 9). Die Psychologie widmet sich „der kognitiven, der emotionalen und der motivationalen Dimension des Humors“ (ebd.) und betrachtet beispielsweise die kognitive Fähigkeit, Inkongruenzen wahrzunehmen und Perspektiven zu wechseln, die emotionale Tendenz, ein heiteres Gemüt zu haben, sowie die motivationale Präferenz bestimmter Formen oder Themen des Komischen (vgl. ebd., S. 9 f.). Die Präferenz scheint dabei nicht nur von Umweltfaktoren oder der Erblichkeit abzuhängen, sondern auch vom Alter (vgl. Ruch/Hofmann 2017, S. 98 f.). Gerade in Hinblick auf Nonsense scheint es eine leichte Korrelation zwischen dem steigenden Konservatismus im Alter, also dem „Bedürfnis nach Kontinuität und Sicherheit“, und der Bevorzugung von auflösbaren Inkongruenzen (statt Nonsense) zu geben: „Konservatismus und Erheiterung durch Nonsense-Humor zeigten eine schwach gegenläufige Altersentwicklung“ (ebd., S. 98). In einem philosophischen Zusammenhang bietet der sogenannte praktische Humor nach Thorsten Sindermann die Möglichkeit, Empören oder Aufsehen erregende Umstände aus der Distanz zu betrachten:

Wer Humor hat, hat die Fähigkeit, seiner Perspektive eines skandalartigen Ernstes eine alternative Perspektive korrektiv zur Seite zu stellen, um jene als zu ernste zu erkennen, und in eins damit die korrektive Perspektive anzuerkennen als die bessere und angemessenere, die dann zu seiner leitenden Sicht wird, so lange [sic] er diesbezüglich Humor hat. Wer Humor hat, kann sich in dieser Weise selbst relativieren [...]. (Sindermann 2009, S. 219)

In diesem Zusammenhang ist Humor eine „epistemisch[e] Selbstdistanz“, die auf „Selbstrelativierung“ aufbaut und „einem die Komik des eigenen übertriebenen Ernstes vor Augen führt“ (Kindt 2017b, S. 9). Somit kann Humor in Krisenzeiten oder Umbruchphasen eine ausgleichende Wirkung haben, vorausgesetzt, den Herausforderungen wird mit der besagten „Gelassenheit“ begegnet (ebd., S. 7), die als eine Offenheit oder ein Wille zum Weiterdenken verstanden werden können. Denn zusammenfassen lässt sich Humor als eine Haltung, die stark von individuellen Präferenzen, Fähigkeiten, und dem Willen abhängt, sowohl die „Unzulänglichkeiten des Lebens“, als auch sich selbst mit „eine[r] wohlwollende[n] Spielart der Komik“ (ebd.) aus der Distanz zu betrachten. Dabei kann Haltung, ähnlich wie in der Philosophie, als ein „Relationsphänomen“ (Kurbacher/Wüschner 2016a, S. 5) verstanden werden, bei dem sich mit einer „handlungsrelevanten ethisch-politischen Ebene“ die Möglichkeit der „menschliche[n] (Selbst)-Reflexion und des Verstehens“ auftut (Kurbacher/Wüschner 2016b, S. 12 und 14).

In literarischen Texten kann „[d]ie Darstellung“ von Humor, d.h. von der „Fähigkeit, im Angesicht menschlicher Beschränkung zu lachen“ schließlich

„zum ästhetischen Prinzip lit[erarischer] Werke werden“ (Meyer 2017).³⁸ Umberto Eco sieht im Humor, den er zwischen der narrativen und der diskursiven Ebene einer Erzählung platziert, metasemiotische Eigenschaften: „through verbal language or some other sign system it [the humor, NM] casts in doubt other cultural codes.“ (Eco 1984, S. 8) Eco zufolge können Darstellungen humoristischer Akte (im Vergleich zu Komik) durchaus gesellschaftskritisch sein, da mit ihnen vorausgesetzte Regeln und dadurch der kulturelle Hintergrund hinter der Fabula explizit gemacht werden können (vgl. ebd.). Eine weitere, literaturtheoretische Auffassung von Humor ist, dass er „eine historisch variable Schreibweise“ ist, „die sich verschiedenartiger Techniken des Komischen bedient mit dem Ziel, die Diskrepanz zwischen Eigentlichem und Uneigentlichem auszugleichen“ (Meyer 2017). Dabei gilt Humor als das „seriös Komische“, das „demonstrativ nonkonform“ entweder „gelassen pessimistisch“, wie beispielsweise im Galgenhumor, oder „gelassen optimistisch“ sein kann, wie im Fall der „subtile[n] Selbstironie“ (ebd.).

Selbstironie³⁹ wird (neben der Aktualisierung) als eine der Haupteigenschaften der in dieser Arbeit untersuchten Texte verstanden, wobei die Selbstironie in den Texten als „*Selbstkomisches*“ nach Sindermann und demnach als „(selbst-)reflexives Phänomen“ eingeordnet wird (Sindermann 2012, S. 12, Hervorhebung im Original). Als Haltung reflektiert dieses „*Selbstkomisch[e]*“ (ebd., Hervorhebung im Original) über die literarische Gestaltung der AutorInnenfiguren in den Texten die eigene Position der AutorInnen im Kontext aller Unzulänglichkeiten des Literaturbetriebs mit einer gewissen Gelassenheit. Es wird davon ausgegangen, dass sich in den Texten eine „demonstrativ nonkonforme“ Haltung gegenüber den Unzulänglichkeiten zeigt, indem die „Diskrepanz zwischen“ literaturbetrieblich „Eigentlichem und Uneigentlichem“ (Meyer 2017) mittels Nonsens ad absurdum geführt wird. Die Selbstironie wird somit zu einem

³⁸ Eine ausgleichende Wirkung in der Ästhetik wurde dem Humor bereits im 19. Jahrhundert „als Technik der Entpolarisierung“ (Meyer 2017, Eintrag „Humor“) zugeschrieben, die es erlaubt, Konventionen in Frage zu stellen, doch verlagerte sich der Fokus ab dem 20. Jahrhundert von einer ästhetischen zu einer psychologischen Auffassung von Humor, in der die Entlastungsfunktion im Sinn einer „Ausgleichsleistung zwischen depressivem und manischem Selbstbewusstsein und damit zwischen ‚Ich‘ und ‚Ich-Ideal‘“ zentral ist (ebd., Eintrag „Humor“).

³⁹ Thorsten Sindermann bezeichnet in seinem Aufsatz „Ethik und Tugend des Humors“ den Humor als „*Selbstkomisches*“, also als „(selbst-)reflexives Phänomen“, das es ermöglicht, „etwas Komisches“ an der eigenen Person wahrzunehmen (Sindermann 2012, S. 12, Hervorhebung im Original). Im angelsächsischen Raum wird eine solche Selbstreflexivität in der „lit[erarischen] Gestaltung selbstreflexiver humoristischer Figuren“ (Meyer 2017) in Texten aus dem 18. Jahrhundert beobachtet. Die Selbstreflexivität in den in dieser Arbeit untersuchten Texten kann in der literarischen Gestaltung selbstreflexiver humoristischer AutorInnenfiguren beobachtet werden, wodurch über die Figuren das spätmoderne Verhältnis von Literatur und Gesellschaft, Wahrheit und Wirklichkeit in den Mittelpunkt des „*Selbstkomische[n]*“ geraten (Sindermann 2012, S. 12, Hervorhebung im Original).

„Kommunikationsprinzip“, das „eine produktive Überforderung [ist], die reflexartige Urteile und schematische Zuordnungen von Aussagen erschwert“ (Thomalla 2022) und daher in postironischer Manier die Sinnlosigkeit literaturbetrieblicher Konventionen, an deren Formung die AutorInnen als Akteure des Literaturbetriebs selbst beteiligt sind, vorführt und somit auch hinterfragt.⁴⁰

2.2.5 Das Verhältnis des Komischen in dieser Arbeit

Das Hauptaugenmerk dieser Arbeit liegt auf der Funktion des Nonsens (als Verfahren), der als zentrales Element in der Destabilisierung von Sinn und somit als Teil der postironischen Schreibweise und Spiel mit der fragmentierten, von einer pluralen Realität geprägten Gegenwart dient, das zu „produktive[n] Überforderungen“ führt (ebd.). Wie Komik, basiert auch der Nonsens auf Inkongruenzen, jedoch lassen sich diese im Nonsens nicht oder nur teilweise auflösen (vgl. Ruch/Hofmann 2017, S. 94). Deswegen kann davon ausgegangen werden, dass auch Nonsens die Möglichkeit der Überprüfung von „Überzeugungssysteme[n]“ bietet, um zu „ermitteln, ob sie [die Menschen, NM] die Auffassungen, die sich ihnen anbieten, übernehmen oder abtun sollen“ (Kindt 2017a, S. 5). Allerdings werden die „Überzeugungssysteme“ im Nonsens – im Gegensatz zu Komik mit auflösbaren Inkongruenzen – nur angedeutet und beziehen sich vielmehr allgemein auf die „Welt“ oder „Realität“ außerhalb der Nonsenswelt, nicht auf spezifische Umstände, sodass die Auslegungen von Nonsens sehr unterschiedlich ausfallen können (vgl. Köhler 1990, S. 350 f.). Im Fall der hier

⁴⁰ Erika Thomalla hält in ihrem Zeitungsartikel „Ohne Hihi“ in *Die Zeit* den Unterschied zwischen „Ironie als Kommunikationsprinzip im Gegensatz zur Ironie als rhetorischer Figur“ fest (Thomalla 2022), indem sie den von der breiten Mehrheit betriebenen Ironiegebrauch im Kontext der sozialen Medien mit dem von AutorInnen wie Stefanie Sargnagel vergleicht. Thomalla sieht im Ironiegebrauch der breiten Mehrheit Ähnlichkeiten zur antiken, aus der Rhetorik bekannten Bedeutung des Ironiebegriffs, wo die Uneigentlichkeit des Teils einer Äußerung betont wird, um damit „den Ernst der restlichen Äußerung“ (ebd.) hervorzuheben: Das kreierte eine leicht verständliche Ironie, deren Zweck im Lächerlichmachen eines Gegners liege (vgl. ebd.). Aufgrund der Betonung auf das Lächerlichmachen stellt sich jedoch die Frage, ob hier eine Differenzierung zwischen Ironie, Sarkasmus und sarkastischer Ironie vorteilhaft wäre. Die von Thomalla in den sozialen Medien beobachtete Ironie speise sich aus dem Prinzip eines Entweder-Oder und lasse keine Ambivalenz zu, sondern verlange klare Stellungnahmen: „Die Logik der sozialen Medien beruht auf einer Ja/Nein-Fassung der Welt, in der dritte Positionen kaum einen Platz haben. Jenseits der reinen Affirmation oder der polemischen Eskalation gibt es wenige Spielräume für neutrale, abwägende, ambivalente oder uneindeutige Äußerungen. Man ist, unabhängig davon, ob man es sein will, Partei.“ (ebd.) Thomalla betont jedoch, dass SchriftstellerInnen wie Sargnagel sich in ihren Beiträgen auf sozialen Medien durchaus einer „avancierte[n] Form“ der Ironie bedienen, die „sich nicht jederzeit eindeutig als uneigentliche Rede zu erkennen gibt“ (ebd.). Sargnagels Statusmeldungen richten sich Thomalla zufolge „nicht nur gegen erklärte Feinde [...] sondern häufig auch gegen das eigene Milieu“ (ebd.).

untersuchten Texte hilft es daher, den literaturbetrieblichen Rahmen, in dem sie entstanden sind, zu berücksichtigen, nicht zuletzt deswegen, weil SchriftstellerInnen als ErzählerInnen, Figuren, das lyrische Ich etc. in den Texten vorkommen und sich mit der Wesensart der Texte auseinandersetzen.

Insofern ist es hilfreich, die Funktion des Nonsens mithilfe von Umberto Ecos Überlegungen über Humor als einen Hinweis auf bestimmte Rahmen (mit kulturellen Normen oder Regeln) bzw. als einen Versuch der Wiederherstellung gebrochener Rahmen einzustufen (vgl. Eco 1984, S. 7 f.). Eco unterscheidet in seinem Aufsatz zwischen Komik und Humor wie folgt: „In this [sic] essay on humor, Luigi Pirandello said that if the comic is the perception of the opposite, humor is the ‚sentiment‘ of the opposite.“ (ebd., S. 7) Im Vergleich zur Komik, die Eco als die Wahrnehmung und das Verlachen der Handlungen der komischen Figur sieht, fasst er den Humor als das Verstehen (im Sinne von Nachempfinden) und Belächeln der Handlungen der komischen Figur auf (vgl. ebd., S. 7 f.). In dieser Arbeit sind daher, in Ecos Worten ausgedrückt, die „Interventionen“ der AutorInnen zwischen der narrativen und der diskursiven Struktur relevant, die teils auch auf der Textebene thematisiert werden (vgl. ebd., S. 8). Dabei wird Eco zufolge angenommen, dass es mit der Darbietung von Humor zur Kritik bestimmter kultureller oder intertextueller Rahmen kommt: „In humor we smile because of the contradiction between the character and the frame the character cannot comply with. But we are no longer sure that it is the character who is at fault. Maybe the frame is wrong.“ (ebd.) Die komischen Figuren können im Fall der hier untersuchten Texte als Repräsentationen ihrer VerfasserInnen verstanden werden. In den Texten wird somit, im übertragenen Sinne, das Selbstkomische (nach Thorsten Sindermann), also die Selbstreflexivität bzw. die Selbstironie über die Darstellung des Unvermögens (oder: Unwillens) der AutorInnenfiguren betont, nicht (den etablierten literarischen Konventionen entsprechend) sinnvoll erzählen zu können oder zu wollen. Die Darbietung von Humor, die mittels bestimmter diskursiver Praktiken auf einen „broken frame“ (ebd., S. 7) und somit auf den kulturellen Hintergrund, der sich hinter der Fabula befindet, verweist, wird dabei als eine Form von Gesellschaftskritik verstanden (vgl. ebd., S. 8).

Bei den Analysen werden dementsprechend sowohl der kulturelle Kontext als auch die ästhetischen Eigenschaften der Texte berücksichtigt. In Anlehnung an Ansgar Nünning's Ausführungen zur kulturwissenschaftlichen Narratologie wird in dieser Arbeit von einer wechselseitigen Beziehung zwischen der „Narrativität von Kulturen“ und der „Kulturalität von Narrativen“ ausgegangen (Nünning 2013, S. 27). Dabei wird in erster Linie untersucht, wie die Texte mit ihrer postironischen Schreibweise mit der Idee eines Paradigmenwechsels spielen und somit als kulturelle Narrative an der Wertekonstruktion des Literaturbetriebs teilhaben, obwohl sie selbst als

literarische Texte von der gesellschaftlichen Entwicklung beeinflusst und daher kulturell bedingt sind (vgl. ebd., S. 34 f.). In dieser Auffassung liegt, kurz gesagt, auch die „Politik der Literatur“ begründet (vgl. Rancière 2011, S. 13–18). Einerseits wird demnach der Literaturbetrieb als Rahmen berücksichtigt, dessen gespaltene Wertekonstruktion sich (wenn auch oberflächlich und stereotyp) in den in dieser Arbeit genannten literaturbetrieblichen Debatten widerspiegeln. Andererseits wird berücksichtigt, wie nicht nur die literarischen Texte als Produkte des Literaturbetriebs kulturell bedingt sind, sondern folglich auch die Werte- und die Identitätskonstruktion des Literaturbetriebs. Beim Entziffern dieser Umstände wird den LeserInnen eine wichtige Rolle zugesprochen, wobei davon ausgegangen wird, dass Postironie nicht bloß eine „Ironie der Ironie“ ist (Badura 2020, S. 136 und 137).

Vielmehr werden die postironischen Charakteristika der Texte als Humor (als Haltung) verstanden, der LeserInnen überfordert und damit herausfordert, den Rahmen hinter dem ironischen Spiel mit den unerfüllten Erwartungen und ihre eigene Rolle darin zu rekonstruieren. Somit ist die „Ersatzreaktion“ (ebd., S. 137) nicht das Lachen, sondern das kontemplative Lächeln, hinter dem Verwirrung, Irritation oder Vergnügen stehen können, das auf eine Entladung der Spannung angesichts der unerfüllten Erwartungen hinweist (vgl. ebd., S. 137 f.; vgl. Freud 2009, S. 131–152, insbesondere die Fußnote auf S. 151 f.). Ähnlich wie die „Komik des Postmodernismus“, den Josua Novak in seiner Arbeit *Der postmoderne komische Roman* untersucht, kann auch die Komik in den hier untersuchten Texten als ein „heiterüberlegene[s] Spiel“ bezeichnet werden, das nicht der „Herabsetzung“ dient, sondern eine Tendenz zum „Lustigen“ hat (Novak 2009, S. 234). In den hier untersuchten Texten ist der Bezug zum Nonsens ausschlaggebend, der dieses Spiel ad absurdum führt und in ein nur teilweise oder gar unlösbares verwandelt. Ziel eines solchen Humors ist es, mit Überforderung die ironische Einstellung der LeserInnen hervorzurufen bzw. auf die Ironie aufmerksam zu machen, sodass LeserInnen den Grund für die nicht erfüllten Erwartungen erkennen und sich gegebenenfalls Gedanken über „die nach wie vor oder auch neu drängenden existenziellen Fragen der Zeit und des Lebens“ machen, „ohne dabei hinter die erreichten Bestände zurückzufallen“ (Baßler 2022, S. 26).

3 Kontext und Theorie: Postironische Politik der deutschsprachigen Literatur

In Anlehnung an Lukas Hoffmanns Schlussfolgerung, dass postironische Literatur mit ihren komplexen Narrativen die Geisteshaltung angreift, die hinter der Ironie Deckung sucht, und LeserInnen dazu auffordert, sich mit der Frage nach einem erfüllten Leben jenseits von Materialismus und Passivität auseinanderzusetzen (vgl. Hoffmann 2016a, S. 200), kann konstatiert werden, dass der postironischen Politik der Gegenwartsliteratur eine besondere Form von Kritik zugrunde liegt, die sich produktionsästhetisch an der Frage der Autonomie der Literatur orientiert. Mit ästhetischer Autonomie ist in dieser Arbeit allgemein die Möglichkeit einer Entstehung von Literatur gemeint, die weder moralische noch gesellschaftlich-politische oder gattungsspezifische und indirekt auch marktökonomische Erwartungen erfüllt und sozusagen zweckbefreit oder unabhängig ist.⁴¹ Im deutschsprachigen Raum ist die Autonomie der Literatur, historisch betrachtet, immer wieder thematisiert und kritisiert worden, oft mit Bezug auf die Politisierung der Ästhetik bzw. die Ästhetisierung der Politik.

Im späten 20. Jahrhundert kommt es diesbezüglich u.a. während der 1968er Studentenbewegung und im Zuge des Literaturstreits im Jahr 1990 zu Debatten, die das Verhältnis zwischen literarischem Schaffen und politischem Engagement von SchriftstellerInnen verhandeln (vgl. Beutin et al. 2019, S.

⁴¹ Die Beantwortung der Frage, wie frei Literatur sein kann, die als literaturbetriebliches Produkt, das im Rahmen der Erwerbstätigkeit von SchriftstellerInnen entsteht und verkauft werden soll, ist spekulativ, da sie von der Perspektive abhängt bzw. vom Verständnis von Ideen wie „Literatur“, „Schriftsteller“ und „Erwerbstätigkeit“. Im digitalen Zeitalter gibt es die Möglichkeit, Bücher im Self-Publishing herauszugeben, wobei in diesem Zusammenhang weder die Qualität kontrolliert noch das Manuskript bearbeitet werden (vgl. Beutin et al. 2019, S. 587). In diesem Fall könnte man von Unabhängigkeit sprechen, doch ist in der vorliegenden Arbeit die offizielle Tätigkeit von etablierten SchriftstellerInnen oder DebütantInnen gemeint, die in Zusammenarbeit mit Verlagshäusern ihre Arbeit herausgeben. Es gibt allerdings auch etablierte SchriftstellerInnen, die unabhängig von ihren Verlagshäusern, Teile ihrer Arbeit ins Netz stellen – wie beispielsweise Elfriede Jelinek – nur ist diese Art von Herausgeberschaft wirtschaftlich nicht so interessant wie die Veröffentlichung und Vermarktung von Büchern (vgl. ebd.). Andererseits spielen in Bezug auf die sogenannte Freiheit der Kunst heutzutage auch rechtliche Fragen eine wichtige Rolle, denn Literatur darf beispielsweise, trotz des Kunstrechts, nicht jegliches Material verarbeiten, beispielsweise dann nicht, wenn es gegen das Persönlichkeitsrecht verstößt.

614 f.; und vgl. Knittel 1992, S. 140). Erstere kann als eine Reaktion auf die „Trennung von Kunst und Politik, ein Kennzeichen der 50er Jahre“, verstanden werden (Beutin et al. 2019, S. 614). Sie führt zum politischen Engagement vieler SchriftstellerInnen und KünstlerInnen, die „das Bild vom ‚freischwebenden Intellektuellen‘“ herausfordern wollen, „der fern den sozialen Auseinandersetzungen seiner Zeit nur den eigenen schöpferischen Impulsen folgt“ (ebd.). Dabei wird die Grenze zwischen Kunst und Politik so weit verwischt, dass scheinbar keine Kunstform mehr jenseits des Politischen existieren kann. Selbst der als tendenzfrei geltende Nonsense nimmt während dieser Zeit satirenahe Züge an und politischer Aktivismus wird humoristisch (vgl. Zehrer 2002, S. 188 f.; und vgl. Teune 2007, S. 118–122).⁴²

Hinsichtlich des Literaturstreits in den 1990er Jahren werden Kritiken an der schriftstellerischen Tätigkeit von Christa Wolf nach der Veröffentlichung ihrer Erzählung *Was bleibt* (1990) als Ausgangspunkt gesehen (vgl. Knittel 1992, S. 138). Im Rahmen wissenschaftlicher Auseinandersetzungen mit dem Literaturstreit 1990 wird bei den KritikerInnen, die sich im Streit gegen Wolf aussprechen, ein Wunsch nach der Trennung von Kunst und Politik beobachtet.⁴³ Zu einer solchen Trennung kommt es in der sogenannten Neuen Lesbarkeit, die sich in den nachfolgenden Jahren herausbildet und ablehnend gegenüber „einer älteren, politisch engagierten Nachkriegsliteratur“ ist, mit dem Ziel, „die ästhetische Qualität und den Publikumserfolg der deutschen Gegenwartsliteratur zu steigern“ (Schaper 2016, S. 11). Allerdings wendet sich die Literatur der Neuen Lesbarkeit nicht, wie u.a. von Frank Schirrmacher erhofft, der „Tradition der europäischen Moderne“ zu (ebd., S. 90). Sie schließt sich stattdessen der „amerikanischen Postmoderne“ an, um „die Dichotomie zwischen E- und U-Literatur obsolet zu machen“ (ebd., S. 88).

⁴² „Spaßguerilla“ ist beispielsweise eine Form von politischem Aktivismus, der während der 1968er Studentenbewegung betrieben wird und auch in der Gegenwart noch eine bedeutende Rolle spielt. Spaßguerilla sind „politisch-humoristische Aktionen“ mittels Fake, die eine „genuin humoristische Dimension“ haben, wie beispielsweise die Arbeit der zeitgenössischen Künstlergruppe *The Yes Men* (Doll 2012, S. 82).

⁴³ Im Band *Der deutsch-deutsche Literaturstreit oder ‚Freunde, es spricht sich schlecht mit gebundener Zunge‘ – Analysen und Materialien*, der 1991 erschienen ist, setzen sich Jochen Vogt mit dem Artikel „Langer Abschied von der Nachkriegsliteratur – Ein Kommentar zur letzten westdeutschen Literaturdebatte?“ (S. 53–68) und Andreas Huyssen mit dem Artikel „Das Versagen der deutschen Intellektuellen – Verschiebebahnhof Literaturstreit“ (S. 78–94) mit der Kritik Frank Schirrmachers an Wolfs *Was bleibt* auseinander und kommen zu ähnlichen Ergebnissen, nämlich dass sich in Schirrmachers Kritik ein Wunsch nach der Trennung von Kunst und Politik widerspiegelt (vgl. Deiritz/Krauss 1991, S. 53–68 und 78–94). Benjamin Schaper, der sich in seiner Dissertation *Poetik und Politik der Lesbarkeit in der deutschen Literatur* (2016) mit dem Thema auseinandersetzt, sieht im Literaturstreit der 1990er Jahre eine Etablierung der These, dass die deutschsprachige Literatur aufgrund der „politisch und moralisch ambitionierte[n] Nachkriegsliteratur [...] an ästhetischer Qualität eingebüßt habe“ (Schaper 2016, S. 2).

Dabei soll mit der Lesbarkeit dem Ruf der deutschsprachigen Literatur, „mehr Lesemühsal zu bereiten als Leselust zu bieten“ (ebd., S. 91), entgegengewirkt werden, um die Literatur international vermarktbar zu machen. Ein internationaler Erfolg und eine leichte Lesbarkeit allein scheinen jedoch nicht der entscheidende Faktor zu sein, wenn es darum geht, Texte der Neuen Lesbarkeit zuzuordnen. Denn trotz der hohen Verkaufszahlen und der leichten Lesbarkeit der sogenannten Popliteratur, sind sich die Vertreter der Neuen Lesbarkeit uneinig darüber, „inwiefern die [popliterarischen, NM] Werke ihrem poetologischen Programm entspr[e]chen“ (ebd., S. 108). In diesem Zusammenhang wird u.a. die Qualität der Texte infrage gestellt (vgl. ebd., S. 108–112). Einer der Kritiker ist Matthias Politycki. Von Politycki wird, Benjamin Schaper zufolge, insbesondere der „Umgang mit den englischsprachigen Vorbildern“ (ebd., S. 110) der angloamerikanischen Literatur kritisiert:

Dies macht er [Politycki, NM] daran fest, dass sich die deutschen Autoren bei der realistischen Abbildung der Wirklichkeit einer Sprache bedienen, die durch die amerikanischen Vorbilder gefiltert worden sei. (ebd.)

Die Kritik an der Wirklichkeitsabbildung in der Literatur erinnert an David Foster Wallaces Kritik an den Wirklichkeitsabbildungen in der Image-Fiction, allerdings mit dem Unterschied, dass es Wallace um eine Loslösung von der Ironie geht, während Politycki eine von den „amerikanischen Vorbildern“ (ebd.) losgelöste deutschsprachige Literatur sehen möchte. Wallace beurteilt die Ästhetik der amerikanischen Literatur als stagnierend, weil sie von der ironischen Ästhetik des Fernsehens geprägt ist (vgl. Wallace 1993, S. 172 f.). Für ihn scheint die gesellschaftskritische Rolle der Literatur gegeben, denn ihm geht es darum, LeserInnen mittels einer neuen Ästhetik aus ihrer Passivität und folglich aus der Macht einer allgegenwärtigen Ironie, die Teil des kapitalistischen Systems ist, zu befreien (vgl. ebd., S. 184). Polityckis Anliegen wirkt, im Vergleich dazu, in erster Linie wie ein literaturbetriebliches, bei dem es um die unabhängige Rolle der deutschsprachigen Literatur auf dem internationalen Markt geht. Anders ausgedrückt lassen sich sowohl in Polityckis als auch in Wallaces Kritik marktpolitische Ziele erkennen; doch während Politycki auf „mehr Originalität“ und „ein neues Selbstbewusstsein der deutschen Literatur“ fokussiert (Schaper 2016, S. 110), reflektiert Wallace theoriegeleitet die selbstboykottierende (oder: konsumkritische) Seite der Literatur.

Neben Politycki äußern sich auch andere Kulturschaffende kritisch über die Literatur speziell einiger Popliteraten und bemängeln insbesondere den als oberflächlich wahrgenommenen Unterhaltungswert der Texte (vgl. Hage 1999). Hinsichtlich Wallaces Beurteilung der westeuropäischen und US-amerikanischen Medienlandschaft, ist in Hinblick auf den Unterhaltungswert

der Texte vor allem die Kritik am ironischen Stil der Popliteratur interessant (vgl. Schneider 2004, S. 337; und vgl. Rauen 2010, S. 2). Denn folgt man Wallaces Argumentation, dass das Fernsehen die ZuschauerInnen mittels Ironie zur Mittäterschaft einlädt, lässt sich der (mediale) Erfolg einiger Popliteraten und ihrer Texte ebendieser Dynamik zuschreiben. Dabei trifft die Ästhetik der Popliteratur den Nerv der Zeit und kann aus diesem Grund auch als gesellschaftlich relevant angesehen werden, nur fällt dabei der ehemals subversive Charakter weg, der (vor allem früheren) popkulturellen Strömungen oft zugesprochen wird. Allerdings wird in den Debatten rund um einen notwendigen Paradigmenwechsel zu einer nach-postmodernen Ästhetik nicht nur der Wegfall des subversiven Charakters der Popliteratur diskutiert. Die deutschsprachige Gegenwartsliteratur wird allgemein als bloß der Unterhaltung verschrieben und daher gesellschaftspolitisch nicht relevant sowie unpolitisch bezeichnet, wobei sich in den Debatten auch die Kritik an der künstlerischen Qualität herauslesen lässt: Ab der Jahrtausendwende wird die deutschsprachige Gegenwartsliteratur u.a. als uninteressant (Volker Hage), gesellschaftspolitisch nicht relevant (Matthias Politycki, Martin R. Dean, Thomas Hettche, Michael Schindhelm), unpolitisch (Frank Schirmmacher), nicht welthaltig (Hilmar Klute), unengagiert (Franzobel), und nicht autonom (Alban Nikolai Herbst) bezeichnet. Die veränderten medialen Bedingungen und die mit dem technischen Fortschritt veränderte menschliche Wahrnehmung (z.B. von Kunst, Politik oder der Realität) bleiben dabei nicht selten unerwähnt. Was erwähnt wird, sind die veränderten Marktbedingungen sowie die Stellung der deutschsprachigen im Vergleich zur angloamerikanischen Literatur auf dem literarischen Weltmarkt.

Alban Nikolai Herbst ist einer der wenigen, der sich kritisch hinsichtlich der damaligen Gegenwartsliteratur äußert und gleichzeitig eine Lösung präsentiert, die sich, ähnlich wie Wallaces Kritik von 1993, auf einige der neuesten technologischen Errungenschaften bezieht, insbesondere auf das Internet. Im Vergleich zu Wallace richtet Herbst den Fokus auf den autonomen Kunstcharakter von Literatur, spricht sich aber dennoch für eine Ästhetik aus, die nicht nur ein „[Spiegel] ihrer Zeit“ ist, „sondern sie auch maßgeblich mitform[t]“ (Herbst 2008, S. 44). Ähnlich wie Wallace sieht auch Herbst die neue Ästhetik in einem paradoxen Verhältnis zu dem System, dessen Teil sie ist: „i n der Verdinglichung g e g e n sie.“ (ebd., S. 76, Hervorhebungen im Original) Damit spricht er einerseits die durch die Technologie veränderten medialen Bedingungen an, andererseits die gegen Ende des 20. Jahrhunderts veränderten Marktbedingungen. Somit kritisiert er die Reaktion der deutschsprachigen Literaturlandschaft, die mit der Etablierung einer international vermarktbareren Literatur auf die veränderten marktökonomischen Bedingungen antwortet – d.h. mit Literatur, die sich teilweise der Ironie bedient, um den Erwartungen der Leserschaft zu

entsprechen und vermarktbar zu bleiben. Anstatt aber wie andere KritikerInnen auf eine erneute Politisierung der Ästhetik zu pochen, sieht Herbst den Bedarf einer Ästhetik, die produktiv mit der Technologie umzugehen weiß und, wie sie, die Realität verfremdet.

Sowohl Wallace als auch Herbst wenden sich in ihrer Ablehnung von der (einerseits ironischen und andererseits international vermarktbaren) massenproduzierten Unterhaltungsliteratur dem Ernst zu und während Wallace die irritierende Langeweile als einen Weg sieht, um LeserInnen aus dem ironischen Unterhaltungskreislauf herauszuholen, konzentriert sich Herbst auf den Begriff der Perversion, um die erfahrbare Realität zu verfremden und Lust durch Leid zu erzeugen (vgl. Wallace 1993, S. 192 f.; und vgl. Herbst 2008, S. 53–55). Dass eine Hinwendung zum Ernst aber nicht unbedingt humorlos sein muss, hat sich spätestens seit dem Einsatz von humoristischem Aktivismus und dem satirenahen Nonsens während der 1960er Jahre gezeigt. Auch die gegenwärtige Internetkultur ist nicht ausschließlich von einfachen Formen des Komischen geprägt, auch wenn die einfachen Formen dominieren. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, inwieweit die postironische Politik der in dieser Arbeit untersuchten Texte in ihrer irritierenden, autoritäts- und konsenskritischen Haltung gegenüber Literaturbetriebspraktiken liegen kann und somit nicht nur eine provokante Geste ist, sondern auch ein Statement an die Leserschaft, dass das erfüllte Leben jenseits von Materialismus und Passivität zu finden ist. Im folgenden Abschnitt soll daher zunächst die Politisierung der Ästhetik und die damit zusammenhängende Thematik des Materialismus und der Passivität mittels historischer Rückblicke⁴⁴ im Kontext der Kritik an der Gegenwartsliteratur skizziert werden, um die Verlagerung innerhalb der deutschsprachigen Literaturlandschaft von einer Konzentration auf die politische Provokation hin zu einer literaturbetrieblichen aufzuzeigen, bedingt durch die veränderte Rolle von Literatur und AutorInnen als Folge eines medialen und marktökonomischen Wandels. Anschließend wird die Möglichkeit von Nonsens als Praxis der Kritik innerhalb des literaturbetrieblichen Rahmens diskutiert.

3.1 Von politischen zu literaturbetrieblichen Provokationen

Nachdem Günter Grass im Jahr 1999 der Literaturnobelpreis verliehen wird, erscheint im *Spiegel* ein Artikel über „Die Enkel von Grass & Co.“, mit einem Bild junger Literaten, die jeweils eine Blechtrommel in Händen halten (vgl.

⁴⁴ In der vorliegenden Arbeit wird das Themenfeld nur umrissen und der Fokus ist, mit ein paar Ausnahmen, auf den bundesdeutschen und österreichischen Raum beschränkt.

Beutin et al. 2019, S. 742). Im *Spiegel*-Artikel mit dem Titel „Die Enkel kommen“ spricht Volker Hage von einer erwartungsvollen Stimmung im deutschsprachigen Literaturbetrieb, in dem sich die Hoffnung auf eine erhöhte internationale Aufmerksamkeit für deutschsprachige Literatur breitmacht (vgl. Hage 1999). In diesem Zusammenhang weist Hage auf die hohen Verkaufszahlen und anderweitigen Erfolge der Bücher junger oder neuer AutorInnen hin: 200.000 bis dahin verkaufte Exemplare und eine Verfilmung von Thomas Brussigs Roman *Helden wie wir* (1995), 100.000 verkaufte Exemplare von Judith Hermanns *Sommerhaus, später* (1998) sowie Zoë Jennys *Das Blütenstaubzimmer* (1997), letzteres mit 21 vergebenen Auslandslizenzen (vgl. ebd.). Dennoch ist die Grundstimmung in seinem Artikel kritisch – Hage, der schon zehn Jahre zuvor auf die „Veränderung in Hinblick auf die ‚öffentliche Rolle‘ von Autoren“ und die „abnehmende gesellschaftliche Rolle von Literatur“ (Gansel/Herrmann 2013, S. 8) aufmerksam macht, konstatiert in seinem Artikel von 1999:

Die neue Autorengeneration hat zwar keinerlei Ambitionen, als Gewissen der Nation in Erscheinung zu treten oder gar in die politische Arena zu steigen - öffentlichkeitsscheu allerdings sind nur die wenigsten. Es gehört heute zum Geschäft, dass man sich zu verkaufen weiß und dies auch mehr oder weniger ungeniert tut. (Hage 1999)

Hage scheint sich in diesem Zitat in erster Linie auf die öffentlichen Auftritte von Benjamin von Stuckrad-Barre zu beziehen:

Worüber schreibt ein literarischer Jungstar, der sein erstes Buch „Soloalbum“ nennt, danach? Über seine Lesetour [...] beschreibt seine Agentin, sein Publikum und den Hotelalltag [...] und verkennt dabei, dass 250 Seiten darüber den Leser schneller ermüden als den Autor die ganze Reiseroute. (ebd.)

Die öffentliche Präsenz, insbesondere die Präsenz sogenannter Popliteraten, zu denen von Stuckrad-Barre dazugezählt wird, wird als Teil der sogenannten Erlebnis-, Event- oder Präsenzkultur gesehen, die zu Beginn der 2000er Jahre vermehrt thematisiert wird: 2003 geht Stephan Porombka auf den Begriff „Event“ und sein Verhältnis zu literarischen Veranstaltungen ein (vgl. Porombka 2003). Laut Porombka ist der Begriff oft negativ konnotiert, weil er mit Marketing und PR in Verbindung gebracht wird und somit als eine Veranstaltung wahrgenommen wird, die nur für Werbezwecke inszeniert ist oder der Unterhaltung dienen soll (vgl. ebd., S. 125 und 131 f.). Porombka plädiert deshalb in seinem Artikel für eine breitere Anwendung des Begriffs „Event“, die auch Lesungen wie die von Judith Hermann als Events mitmeint, obwohl Hermann bei ihren Lesungen so auftritt, „als wolle sie als Person ganz in den Hintergrund treten, um nichts als den eigenen Text nach vorne zu bringen“ (ebd., S. 132). Auftritte wie die von Hermann bezeichnet Porombka

in Abgrenzung zum „literarischen Entertainment durch Pop und Posse“ (ebd.) als „Non-Event-Event“ (ebd., S. 133), also marketingtechnisch professionell geplante literarische Veranstaltungen, die sich laut Porombka nicht als solche offenbaren, sondern geschickt unterschwellig Marketingstrategien zu ihrem Vorteil nutzen. Porombka spricht damit ein Thema an, das im deutschsprachigen Raum von einigen literaturbetrieblichen AkteurInnen weiterhin – mitunter wegen der impliziten Unterscheidung zwischen Hochliteratur und Trivilliteratur oder E- und U-Literatur – als problematisch angesehen wird, nämlich dass Literatur als Teil eines Betriebs auch ein wirtschaftliches Gut ist, das international vermarktet und verkauft werden soll. Hage beschreibt 1999 diesbezüglich eine Szene von der Frankfurter Buchmesse:

Verlage locken, literarische Agenten mischen mit und pokern für ihre jungen Autoren um Vorschüsse - schon werden für Taschenbuchrechte deutscher Debütromane Summen von mehreren hunderttausend Mark geboten. Verfilmungen sind keine Ausnahme mehr [...] Auch die Zeitungen und Magazine werden aufmerksam, vor allem aber: Das Publikum ist neugierig. (Hage 1999)

Dass die Idee eines neugierigen Publikums sich indirekt auf die Materialwahl und Form literarischer Texte auswirken kann, weil SchriftstellerInnen als KünstlerInnen sich in einem Spannungsverhältnis zwischen den ökonomischen Aspekten des Literaturbetriebs und ihrer eigenen künstlerischen Ambitionen befinden, spricht Alban Nikolai Herbst in seinen *Heidelberger Vorlesungen* an (vgl. Herbst 2008, S. 25–36). In seinen Vorlesungen vertritt Herbst den autonomen Kunstbegriff. Auf das Verbot seines Romans *Meere* (2003) verweisend, beschreibt er eine wahrlich autonome Kunst als im Grunde amoralisch, weil sie eben nicht den gesellschaftlichen oder marktökonomischen Erwartungen entspreche (vgl. ebd., S. 27). Eine solche Kunst könne SchriftstellerInnen wie ihn jedoch „innerhalb bestimmter Kreise [...] unbeliebt mach[en] und von daher existentiell gefährde[en]“ (ebd.). Damit greift Herbst sowohl die rechtlichen als auch die marktökonomischen Voraussetzungen für Gegenwartskunst (in diesem Fall: Literatur) auf.⁴⁵ Vor allem in Bezug auf die marktökonomischen Voraussetzungen hebt Herbst hervor, dass der Kunstcharakter von beispielsweise Literatur nicht mit der Ware, als welche sie auf den Markt kommt, gleichzusetzen sei: „Das, was als Ware auf den Markt kommt, ist nicht

⁴⁵ Sein Text *Meere* kam 2003 auf den Markt, wurde aber, nach einem Gerichtsverfahren, verboten, und kam nach der Aufhebung des Verbots 14 Jahre später erneut auf den Markt. Ein zusammenfassendes Interview mit Herbst zu diesem Fall wurde einen Tag vor der Wiederveröffentlichung des Buchs im Deutschlandfunk gesendet: <https://www.deutschlandfunk.de/meere-erscheint-nach-14-jahren-verbot-so-ein-prozess-waere-100.html> (Zuletzt aufgerufen: 10. Jänner 2025)

das, was in der Kunst steht, sondern es sind ihre äußerlichen Eigenschaften. Mit anderen Worten: Es wird mit der Kunst nicht das verkauft, was die Kunst ist.“ (ebd., S. 36) In diesem Zusammenhang weist Herbst ebenso auf die Instrumentalisierung der Kunst bzw. des Kunstbegriffs hin, wie sie im 20. Jahrhundert stattgefunden hat und die deutschsprachige Literaturlandschaft über Jahrzehnte bestimmt hat:

[...] gerade dieser [antikapitalistische, autonome Zug, NM] [hat] die Künste – besser: die Künstler – [...] so anfällig für den Faschismus und andere diktatorische Regimes werden lassen; das, verbunden mit der Verwechslung von Rasse mit dem, was, um mit Ernst Bloch zu sprechen, im ‚Hauptbuch des Kapitalismus‘ steht, hat zu einer tiefen Schuld der ästhetischen gegenüber der moralischen Haltung geführt. Das Ergebnis war, vor allem im deutschsprachigen Raum, ein von Schuld ungemein belasteter literar-ästhetischer Regreß, dem erst die Postmoderne wieder Pari bot. Die kam bekanntlich aus dem Ausland. (ebd., S. 37 f.)

Mit dem Rückblick auf die im deutschsprachigen Raum (vor allem seit dem Zweiten Weltkrieg) immer wiederkehrende Debatte, inwiefern SchriftstellerInnen politisch oder gesellschaftskritisch engagiert sein dürfen oder sollen, streift Herbst nicht nur das Thema der Ästhetisierung der Politik als Antwort auf eine Politisierung der Ästhetik, sondern spricht auch eine Frage an, die im deutschsprachigen Raum zu Beginn des 21. Jahrhunderts erneut diskutiert wird. Herbst zufolge unterliegt die „nach-postmoderne“ (ebd., S. 33) Kunst weder den Erwartungen und Normen einer Gesellschaft noch eines Marktes (vgl. ebd., S. 32–34), und ist nicht durch „ökonomisches Interesse [...] Interesse nach schnellem Ruhm [...] oder die Überzeugung, eine moralische bzw. politische Sendung zu haben“ (ebd., S. 9) motiviert. Im Vergleich zu Herbsts Ablehnung von einer moralischen oder politischen Intention in Kunst, werden jedoch zu Beginn der 2000er Jahre Stimmen laut, die ebendas fordern: Mit dem Positionspapier *Was soll der Roman?* rufen beispielsweise Matthias Politycki, Martin R. Dean, Thomas Hettche und Michael Schindhelm zum *relevanten Realismus* und einer gesellschaftlich zweckdienlichen, moralischen Literatur auf, die sich produktiv mit der Orientierungs- und Inhaltslosigkeit der Gegenwart auseinandersetze (vgl. Politycki et al. 2005). In der Antwort heißt es, dass das Schreiben vage sei und Moralität postuliere, ohne näher auf diese einzugehen, und dass darüber hinaus Literatur niemandem dienen müsse, also keinen bestimmten Zweck erfülle (vgl. Zeit-Debatte o.A. 2005). Trotzdem beruft sich Frank Schirrmacher nur ein paar Jahre später auf die Stimmlosigkeit der Literatur im deutschsprachigen Raum, die sich seiner Meinung nach die Politik wieder holen müsse:

die Meldungen, die aus der politisch-literarischen Sphäre [vom PEN, NM] manchmal noch kommen, sind wie in den Wind gesprochen. Vielleicht ist es an der Zeit, dass sich das ändert. Vielleicht kann man als Konsument des Geistes nach den jüngsten Erfahrungen die Frage stellen, ob die völlige Entpolitisierung von Literatur und literarischem Leben nicht ein ernstes Problem wird. Oder anders gesagt: dass eine große Nachfrage nach einer neuen politischen Literatur in diesem Land besteht. (Schirmmacher 2011)

Im darauffolgenden Jahr stellt Hilmar Klute fest, dass „eine fehlende Welthaltigkeit wie auch de[r] Verzicht auf eine kritische Reflexion von gegenwärtigem Dasein in einer globalen Weltgesellschaft“ (Klute 2013, S. 3; und vgl. Gansel/Herrmann 2013, S. 11 f.) die deutschsprachige Literatur – im Vergleich zur amerikanischen – bestimme und fragt sich, warum „uns kaum mal ein deutscher Dichter ins Verhältnis der Welt“ setze (Klute 2013, S. 3; und vgl. Gansel/Herrmann 2013, S. 11 f.). Und schließlich ruft der Schriftsteller Franzobel bei der Eröffnungsrede der *Tage der deutschsprachigen Literatur 2017* zu einem verspielten Engagement der Literatur auf (vgl. Franzobel 2017, S. 8). Sein Appell wird jedoch in mehreren Zeitungen und Onlineportalen abgeschlagen: Die Rede sei zu allgemein und wirke unzeitgemäß (vgl. Wiele 2017; und vgl. Porombka 2003). Ob die Beobachtungen und Forderungen der Schriftsteller und Literaturkritiker korrekt und berechtigt sind, kann und soll hier nicht beantwortet werden. Interessant ist vielmehr die literaturgeschichtliche (und gesellschaftliche) Entwicklung, die dem zur Diskussion gestellten Problem vorausgeht. Denn der Problemkomplex greift mindestens in die nachkriegsliterarischen Versuche zurück, einen neuen Zugang zur deutschen Sprache zu finden, die nach dem Zweiten Weltkrieg als „verbraucht“ und „unglaublich“ gilt (Beutin et al. 2019, S. 497), und versucht, sich zwischen „individueller Verantwortung und kollektiver Schuld [...] zwischen Trümmerwirklichkeit und Aufbruchstimmung“ (ebd., S. 498) neu zu orientieren. Genau genommen wird der Problemkomplex noch vor dem Zweiten Weltkrieg diskutiert, noch bevor die grausamen politischen Bestrebungen der Nationalsozialisten Millionen Menschen das Leben kosten.

3.1.1 Politisierung der Ästhetik

Ein berühmtes Beispiel für die Auseinandersetzung mit dem Problemkomplex ist Walter Benjamins Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* aus dem Jahr 1936. Im Aufsatz bezieht sich Benjamin auf die Produktionsverhältnisse von Kunst, insbesondere von Fotografie und Film. Er spricht einerseits von einer Veränderung von Kunst selbst, andererseits von einer veränderten Rezeption von Kunst, die die technischen Entwicklungen mit sich bringen. Laut Benjamin hat die Kunst mit der Reproduzierbarkeit zum einen ihre im Hier und Jetzt erfahrbare Einmaligkeit

verloren. Zum anderen beobachtet er mit der massenhaften Reproduzierbarkeit den Verlust der Echtheit und somit den Verlust der „Autorität der Sache“ (Benjamin 2019, S. 477), die er als Aura zusammenfasst.⁴⁶ Das Kunstwerk wird somit aus ihrem Ursprung als religiöses Ritual und Teil einer sich stetig verändernden Tradition gelöst und erhält einen Ausstellungswert statt wie bis dahin einen Kultwert. Das wiederum löst die bisherige (Schein)Autonomie der Kunst auf, denn mit dem Ausstellungswert eines Kunstwerks bekommt es andere, vom Künstlerischen abweichende Funktionen (vgl. ebd., S. 484). Benjamin erklärt am Beispiel der Fotografie:

Wo aber der Mensch aus der Photographie sich zurückzieht, da tritt erstmals der Ausstellungswert dem Kultwert überlegen entgegen. Diesem Vorgang seine Stätte gegeben zu haben, ist die unvergleichliche Bedeutung von Atget, der die Pariser Straßen um neunzehnhundert in menschenleeren Aspekten festhielt. Sehr mit Recht hat man von ihm gesagt, daß er sie aufnahm wie einen Tatort. Auch der Tatort ist menschenleer. Seine Aufnahme erfolgt der Indizien wegen. Die photographischen Aufnahmen beginnen bei Atget, Beweisstücke im historischen Prozeß zu werden. Das macht ihre verborgene politische Bedeutung aus. Sie fordern schon eine Rezeption in bestimmtem Sinne. Ihnen ist die freischwebende Kontemplation nicht mehr angemessen. Sie beunruhigen den Betrachter; er fühlt: zu ihnen muß er einen bestimmten Weg suchen. (ebd., S. 485)

Damit spricht Benjamin eine Veränderung des Gesamtcharakters der Kunst an, der eine Politisierung der Ästhetik zugrunde liegt, wobei er im Film eine Steigerung der „Schwierigkeiten beobachtet, welche die Photographie der überkommenen Ästhetik bereitet hatte“ (ebd., S. 486). Denn mit dem Film fällt einerseits die Einmaligkeit der Aufführung vor dem Publikum weg, bei dem sich der/die SchauspielerIn in das Publikum hineinversetzen kann. Stattdessen wird in Abwesenheit eines Publikums vor der Kamera gespielt, sodass die Zuschauer die Perspektive der Kamera einnehmen müssen, um sich in den/die DarstellerIn einzufühlen. Andererseits entsteht als Ersatz für den Kultwert eines Kunstwerks der Starkult, die Kreation einer *personality* außerhalb des Films. All diese Neuerungen führen zusammen mit der Massenproduktion zu einer veränderten Wahrnehmung, hin zu einer Kollektivrezeption sowie Kollektivreaktion, bei der sich zudem die Einzelnen gegenseitig kontrollierend beobachten und es keinen Platz mehr für eine selbstständige und reflexive Rezeption gibt. Laut Benjamin nutzt der Faschismus die Technik für ihre Vorteile und bemüht sich um eine Ästhetisierung der Politik, um die Massen zu organisieren, ohne sie aber „zu ihrem Recht kommen zu lassen“ (ebd., S. 506). Im Nachwort fasst Benjamin

⁴⁶ Nur das Porträt hat (in der Fotografie) laut Benjamin noch eine Aura (vgl. Benjamin 2019, S. 485).

zusammen: „[D]er Faschismus [...] erwartet die künstlerische Befriedigung der von der Technik veränderten Sinneswahrnehmung [...] vom Kriege.“ (ebd., S. 508) Die „Antwort“ auf diese Ästhetisierung der Politik sieht Benjamin in der Politisierung⁴⁷ der Kunst.

Der Versuch einer Politisierung der Kunst wird vor allem in den 1960er und 1970er Jahren wieder aufgenommen: Während der 1968er Studentenbewegung werden „politisch-gesellschaftliche Spielregeln und Konventionen außer Kraft gesetzt“ und „überkommene Traditionen [...] durch neue, subkulturelle Verkehrsformen ersetzt“ (Beutin et al. 2019, S. 640). Im deutschsprachigen Raum sieht die Studentenbewegungen (je nach Gesellschafts- und Staatsform sowie Demokratisierungsgrad) unterschiedlich aus: In der Bundesrepublik Deutschland kommt es beispielsweise zu zahlreichen Protesten, in denen sich Teilnehmende für eine weitgreifende Demokratisierung, die Erneuerung des Hochschulwesens sowie die Aufarbeitung der NS-Zeit einsetzen. Aktionen wie die Demonstrationen wegen der Verleihung des Friedensnobelpreises während der Frankfurter Buchmesse 1968, die „Sprengung des Germanistentags 1968“ oder die „massenhaften Demonstrationen gegen den Springer-Konzern“ (ebd.) gelten als die bekanntesten der westdeutschen Studentenbewegung. In Österreich wird hingegen die in den Medien als „Uni-Ferkelei“ bezeichnete Aktion *Kunst und Revolution*⁴⁸ von Günter Brus, Otto Muehl, Peter Weibel und Oswald Wiener als Höhepunkt der 1968er Studentenbewegung und hauptsächlich als das finale Happening des Wiener Aktionismus bekannt (vgl. Pohl 2018; und vgl. ORF Bericht „Unerträglicher Gestank“ im Hörsaal 1 2011). Die Aktion *Kunst und Revolution* führt in Österreich zu einem Gerichtsverfahren.⁴⁹ In der Bundesrepublik Deutschland wird „auf den Politisierungsprozess [der Studentenbewegung, NM] nach autoritärem Muster reagiert“ (Beutin et al. 2019, S. 641). 1972 wird der Radikalenerlass eingeführt und 1976 folgt eine verschärfte Zensurbestimmung, nach welcher auch Literatur, die gegen die

⁴⁷ Zum Begriff der Politisierung stellt Roger Behrens klar, „dass es Benjamin, wenn er von Politik oder Politisierung spricht, nicht um eine Demokratisierung geht, sondern um die Möglichkeit der Emanzipation; diesbezüglich wird Benjamin häufig missverstanden – und die künstlerischen Bewegungen, die sich heute auf eine Politisierung der Kunst berufen und damit ‚mehr Demokratie‘ meinen, setzen mit eben demokratischen Mitteln fort, dass dem Menschen das Recht auf Veränderung verwehrt bleibt. Sie betreiben genau die Repräsentationspolitik, die sie gleichzeitig zu kritisieren meinen; wieder bekommen die – diesmal gänzlich verachteten – Massen nur einen Ausdruck.“ (Behrens 2006)

⁴⁸ Der Name der Aktion kann als eine Referenz auf Richard Wagners *Die Kunst und die Revolution* verstanden werden.

⁴⁹ Einige der österreichischen Aktionskünstler gehen trotz des Gerichtsurteils weiterhin einen etwas nonkonformistischen Weg: Günter Brus zieht 1969 nach zweimonatiger Haft nach Berlin und „gründe[t] dort mit [Oswald, NM] Wiener und Gerhard Rühm die ‚Österreichische Exilregierung‘ und deren ‚Regierungs-Zeitschrift‘ ‚Die Schastrommel‘“ (ORF Bericht „Unerträglicher Gestank“ im Hörsaal 1 2011). 1976 zieht Brus wieder zurück nach Österreich und erhält 1996 sogar den Großen Österreichischen Staatspreis für bildende Kunst.

Verfassungsgrundsätze gerichtet ist, geprüft werden muss – die Zensurbestimmung wird jedoch vier Jahre später wieder zurückgezogen (vgl. ebd., S. 641 f.).

Die Reaktionen der Staaten können als eine Einschränkung der Autonomie der Kunst gewertet werden, vor allem die Reaktion der Bundesrepublik Deutschlands. Im Fall der Aktion *Kunst und Revolution* muss hingegen bedacht werden, dass die Künstler des Wiener Aktionismus angeben, mit bewussten Tabubrüchen provoziert haben zu wollen und die Aktion teilweise als Aufruf zur „Selbstreinigung Österreichs“ bezeichnen, „die in der Folge der Nazi-Zeit unterschlagen worden sei“ (ORF Bericht „Unerträglicher Gestank“ im Hörsaal 1 2011).⁵⁰ In dieser Zielsetzung spiegelt sich das allgemeine Vorhaben von Aktionskünstlern wider, mit der Verschränkung von Kunst und Politik einen Eingriff in die soziale Wirklichkeit zu bewirken. Im Kontext der Studentenbewegung kann das als der Versuch einer direkten Antwort auf die Mechanismen der seit der NS-Zeit ästhetisierten Politik (nach Benjamin) verstanden werden, wobei „bei der aktionistischen Kunst der politische Anspruch im Vordergrund“ (Heinrich 2020, S. 45) steht. Ein ähnliches Vorhaben ist auch bei Akteuren der deutschsprachigen Literatur der 1960er Jahre beobachtbar. Im berühmten *Kursbuch 15* der von Hans Magnus Enzensberger 1965 gegründeten Zeitschrift *Kursbuch* schreibt Walter Boehlich:

Die bürgerliche Kritik hält Kultur für Kultur. Sie hält Kunstwerke für Kunstwerke. Sie hält Politik für das eine und die Welt des Geistes für das andere. Sie ist nicht fähig, zu verstehen, daß es einen politikfreien Raum nicht länger gibt, daß auch Geist politisch ist, daß auch das vorgeblich Unpolitische politische Folgen hat. (Boehlich zitiert nach Beutin et al. 2019, S. 639)

Peter Schneider führt diese These im *Kursbuch 16* weiter: „Die Kulturrevolution ist die Eroberung der Wirklichkeit durch die Phantasie.“ (Schneider zitiert nach ebd., S. 640) Inspiriert sind die Forderungen von (neo)marxistischen Konzepten von u.a. Georg Lukács, Theodor W. Adorno oder Herbert Marcuse und „[l]iterarische Texte wurden als Abbilder gesellschaftlicher Praxis definiert und sollten durch Identifikation zum

⁵⁰ Als (im Nachhinein) befremdend hinsichtlich des Gerichtsverfahrens rund um die Aktion *Kunst und Revolution* wirkt die Wahl des Gerichtsgutachters für den Fall. Denn als Gerichtsgutachter wird der ehemalige NS-Arzt Heinrich Gross beauftragt, der trotz seiner Beteiligung an der Ermordung hunderter Kinder mit Behinderung während seiner Beschäftigung als Arzt in der Klinik *Am Spiegelgrund* sein Leben lang nicht verurteilt wird und sogar eine Karriere als Gerichtsgutachter im Nachkriegsösterreich macht (vgl. Streibel 2001). Dass die Aktion *Kunst und Revolution* von Brus als „das Nachholen einer Selbstreinigung Österreichs, die in der Folge der Nazi-Zeit unterschlagen worden sei“ bezeichnet wird (ORF Bericht „Unerträglicher Gestank“ im Hörsaal 1 2011), liest sich in diesem Zusammenhang fast zynisch.

Handlungsspielraum der eigenen Praxis dienen.“ (Müller 2008) Für Schneider haben nur zwei Funktionen der revolutionären Kunst Geltung: Die „agitatorische“ und die „propagandistische“ (Schneider zitiert nach Beutin et al. 2019, S. 640). Während Schneider mit der Erwähnung der Funktionen den politischen Aspekt revolutionärer Kunst in den Vordergrund rückt, stellt Boehlich die angestrebten gesellschaftlichen Veränderungen in den Mittelpunkt, die sich in der kritischen Haltung gegenüber dem sogenannten positivistischen Denken gründet und nicht nur die Abkehr vom kapitalistischen System durch das Erproben alternativer Lebensformen fordert, sondern auch eine Politisierung der Germanistik in der „Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit“ des Fachs (Müller 2008).

Eine andere – nicht primär künstlerische – Form der Eroberung der Wirklichkeit durch Fantasie zeigt sich im Spaßguerilla (oder: Spaßgerilja), d.h. in den aufmerksamkeitsregenden Aktionen allen voran der Gruppe Kommune I. Laut Simon Teune, der sich näher mit dem Humor der Spaßguerilla-Aktionen während der 1968er Studentenbewegung beschäftigt, nimmt die Gruppe ihren Anfang in der Zusammenkunft der Gruppe Subversive Aktion und der dadaistischen bzw. avantgardistischen Künstlergruppe SPUR (vgl. Teune 2007, S. 118). Auch der Kommune I gehe es in erster Linie darum, das Private und das Politische zu integrieren, um die wesentlichen Elemente des bürgerlichen Lebens infrage zu stellen, nämlich Lohnarbeit und Kleinfamilie (vgl. ebd., S. 121). Doch seien ihre Proteste von der Idee inspiriert, dass die angemessenste Art, die Gesellschaft zu kritisieren, darin bestehe, sich über die Routinen und Strukturen lustig zu machen, die die Gesellschaft hervorgebracht hat (vgl. ebd.). Bekannt wird die Gruppe Teune zufolge wegen des starken Medieninteresses nach einem missglückten Attentat auf den US-amerikanischen Vizepräsident Hubert Humphrey mit dem sogenannten Pudding Attentat (vgl. ebd., S. 122). Die anti-autoritäre Haltung der Kommune I spiegle sich vor allem in Fritz Teufels Reaktion im Gericht wider, nachdem er sich beim Eintreten des Richters weigert, aufzustehen und es bei erneuter Ermahnung doch tut, begleitet mit den Worten: „Wenn’s der Wahrheitsfindung dient.“ (vgl. ebd., S. 125) Die Popularität der Gruppe sei stark vom Medieninteresse, der Medienberichterstattung und der gesellschaftlichen Umbruchphase zur Zeit der Studentenbewegung abhängig (vgl. ebd., S. 126). Dass sie die Reaktionen der Presse in ihre Pläne einbaue, zeuge von einer bewussten Inszenierung in und Interaktion mit den Medien, nicht zuletzt deswegen, weil die Gruppe auch ihre eigene Abhängigkeit von den Springermedien auch öffentlich diskutiere (vgl. ebd.).

Populär ist auch die 1962 gegründete Satirezeitschrift *pardon*, deren Auflage zeitweise bei über 320.000 lag (vgl. Beutin et al. 2019, S. 651 f.; vgl.

Berndt/Bei der Kellen 2020; und vgl. Historisches Museum Frankfurt „pardon“ o.A.). Die Zeitschrift steht für einen „Abschied von bürgerlicher Volksbelehrung und rationalem Protest“ mit dem Einsatz einer „verschärften Komik“ (Zehrer 2002, S. 85). Ab 1962 verarbeiten die Verleger Hans A. Nikel und Erich Bärmeier zusammen mit Schriftstellern und Künstlern wie Erich Fried, Lorient, Robert Gernhardt oder F.K. Waechter die Ereignisse der Studentenbewegung auf eine Art, die ebenso politisch wie dem „hedonistische[n] Individualismus“ (Berndt/Bei der Kellen 2020) verschrieben ist. In der Nonsensspalte *Welt im Spiegel* (WimS) spielt vor allem die Selbstbezogenheit in Form von Selbstironisierung eine bedeutende Rolle, um die Politisierungsprozesse der Literatur während der Zeit der Studentenbewegung aus der Distanz zu beobachten (vgl. Köhler 1989, S. 344–346). Zum Thema Selbstironisierung im Nonsens schreibt Peter Köhler in *Das Nonsens Buch*:

Die Selbstironisierung schließlich geschieht dadurch, daß typische Techniken nicht mehr nur dazu dienen, Nonsens zu erzeugen, sondern selber [sic] zum Gegenstand komischer Belustigung, zum Thema werden. Der Nonsens nimmt sich damit selbst nicht mehr ernst und wird gewissermaßen zum Metanonsens. (Köhler 1990, S. 345)

Eine solche, selbst- oder alles relativierende Eigenschaft des Nonsens kann als Möglichkeit gesehen werden, nicht nur fremde, sondern auch eigene Vorstellungen oder Vorurteile zu entblößen, wie einige der Schriftsteller und Zeichner der Neuen Frankfurter Schule, die aus der Redaktion der Satirezeitschrift *pardon* hervorgeht, selbst betonen (vgl. Beutin et al. 2019, S. 651):

Und diese komische Weltansicht ist eine absolute. Sie relativiert alles. Wer einer anderen, reinen Weltanschauung anhängt, wird sie nicht ertragen, da sie seine eigenen Ideale unrein erscheinen läßt. Nur wer die Welt sehen möchte, wie sie ist, um zu erkennen, wie sie bestenfalls sein könnte, wird die Unversöhnlichkeit absoluter Komik aushalten und in Wort und Bild für ihre Verbreitung streiten. Wenn er über die komischen Mittel verfügt, wird er so womöglich gar anderen die Ahnung einer helleren Welt vermitteln. (Eilert zitiert nach Zehrer 2002, S. 158)

Das Potenzial einer solchen, (selbst)relativierenden Eigenschaft von Komik, wird während der 1960er Jahre aber nicht von allen so wahrgenommen. Wie Klaus Cäsar Zehrer in seiner Arbeit *Dialektik der Satire* (2002) betont, wird das Spaßmachen und Lachen über Probleme zur Zeit des politischen Engagements abgelehnt bzw. auch die Komik instrumentalisiert (vgl. ebd., S. 82–88). Auch Lisa Appignanesi schreibt in ihrem Buch *Das Kabarett* (1976), dass zur Zeit der Studentenbewegung „das Lachen über die witzige Satire“

von der Neuen Linken „als Instrument der Anpassung an den Status quo“ verstanden wird (Appignanesi 1976, S. 184), da angenommen wurde, dass das Lachen über Probleme Veränderungen hindere, weil es die Notwendigkeit der Veränderungen relativiere (vgl. ebd., S. 184 f.). Stattdessen zielen diejenigen der Kabarettisten, die dem Lachen kritisch gegenüberstehen, auf eine „Erhellung der Gegenwart hin“ (ebd., S. 185). Die Skepsis gegenüber der Wirkungskraft der Komik führt Zehrer zufolge zu einer veränderten Herangehensweise, bei dem das Publikum beispielsweise zuerst mit einer Parodie über das linke Studentenjargon zum Lachen gebracht und anschließend darüber aufgeklärt wird, weswegen es gelacht haben könnte, wobei, Zehrer zufolge, die Möglichkeit eines selbstironischen Lachens nicht berücksichtigt wird (vgl. Zehrer 2002, S. 86 f.). In dieser Art, Komik zu betreiben, zeige sich eine rein aufklärerische Gesellschaftskritik, in der Komik nicht der Lust oder der Erkenntnissuche dient, sondern als Anlass zur Belehrung genommen wird.⁵¹ Ähnlich wie bei anderen Gruppierungen im Rahmen der 1968er Studentenbewegung, kommt es auch hier zu einer Auflösung des eigentlichen Gegenstandes (Kunst, Literatur, Komik) zugunsten des politischen Engagements, mit dem Ergebnis, dass die Kunst politisch korrekt wird und somit bloß ein „weiteres Symptom der Ästhetisierung der Politik“ (Leslie in Behrens 2006) darstellt.

3.1.2 Erneute Trennung von Kunst und Politik

Das Ziel, sich langfristig vollständig vom alten System loszulösen scheint mit dem Ende der 1968er Studentenbewegung gescheitert und der angestrebte Umbruch sowie der mit ihm gemeinte Aufruf zur Gesellschaftskritik ist nur teilweise bzw. kurzfristig erfolgreich.⁵² Ästhetisch findet das, was mit einem

⁵¹ In einer solchen Herangehensweise spiegelt sich die Idee wider, dass das Mitlachen bloß als Beweis für die von Benjamin erwähnte veränderte Sinneswahrnehmung verstanden wird, aufgrund welcher die Menschheit selbstentfremdet ihre eigene Zerstörung genussvoll beobachtet. Benjamin schreibt von der „künstlerische[n] Befriedigung der von der Technik veränderten Sinneswahrnehmung“ und der damit entstehenden Umkehrung der Menschheit in ihr eigenes „Schaubjekt“: „Ihre [der Menschheit, NM] Selbstentfremdung hat jenen Grad erreicht, der sie ihre eigene Vernichtung als ästhetischen Genuß ersten Ranges erleben läßt.“ (Benjamin 2019, S. 508)

⁵² Eine Ausnahme, so könnte gesagt werden, ist die Komik, doch wird dieser, wie an den Beispielen gezeigt, nicht von allen Akteuren das umstürzlerische Potenzial zugesprochen. Einen Versuch, das Subversionspotenzial von Komik bzw. Humor systemtheoretisch zu fassen, unternimmt Jörg Räwel in seinem Buch *Humor als Kommunikationsmedium* (2005). Räwel unterscheidet dabei zwischen dem „Humor als das Reflexionsmedium der Gesellschaft“ und der „Moral als das Reflexmedium der Gesellschaft“ (Räwel 2005, S. 181, Hervorhebung im Original). Laut Räwel ermöglicht moralische Kommunikation Handlungen und somit auch kurzfristige Stabilisierungen, komische oder humorvolle Kommunikation hingegen soll zur längerfristigen Stabilität führen, indem sie „aktuell geltende Werte“ anzweifelt und eine

Versuch der Politisierung der Kunst beginnt, im Lebensstil sein Ende (vgl. Stakemeier in ebd.).⁵³ Bereits Mitte der 1970er Jahre folgt ein Urteil, das auf die Kurzweiligkeit der gesellschaftlichen Umkehrung im Rahmen der 1968er Studentenbewegung hinweist: „Ein Gespenst geht um in Deutschland: die Langeweile.“ (Zitat aus dem Literaturjahrbuch Tintenfish in Beutin et al. 2019, S. 641) In der satirischen Referenz auf das von Karl Marx und Friedrich Engels verfasste *Manifest der Kommunistischen Partei* (1848) werden die „ehemals radikalen Studenten“ als brave, sich der Ordnung fügende Bürger porträtiert, und die „ehemals radikalen Schriftsteller“ als „in den warmen Armen der Gewerkschaft [liegend]; seitdem sind sie ruhig“ (Zitat aus dem Literaturjahrbuch Tintenfish in ebd.). SchriftstellerInnen selbst schlussfolgern nach dem Radikalenerlass der Bundesrepublik Deutschland und dem Auseinanderfallen der Außerparlamentarischen Opposition (APO), „daß man nicht zu gleicher Zeit eine politische und literarische Revolte anzetteln kann“ (Schneider zitiert nach ebd., S. 646). Danach werden die Ereignisse rund um die 1968er Studentenbewegung in zahlreichen Publikationen (mehr oder weniger revolutionär) verarbeitet.⁵⁴ Kritisiert werden die in diesem Zusammenhang entstandenen „Romane, Erzählungen, Prosatexte, Autobiographien“ (ebd.) u.a. wegen ihrer Subjektivität, von der zu dieser Zeit auch die Dialekt- oder Frauenliteratur geprägt ist. Das Urteil zielt auf die Zeit nach der Studentenbewegung, die geprägt war von einer

Entpolitisierung, die gleichwohl nicht unpolitisch war. Denn sie deutete vor allem auf eine Abkehr von gesellschaftlichen Institutionen, auf Misstrauen gegenüber Parteien und sozialen Hierarchien. Zugleich aber enthielt diese Entpolitisierung eine stärkere Betonung individueller Interessen und Motivationen, eine programmatische Rückeroberung der eigenen Sinnlichkeit [...] (ebd., S. 642)

Weiterentwicklung der Gesellschaft ermöglicht, wenn auch „ohne Gewissheit auf Erfolg“ (ebd., S. 183).

⁵³ Als Beispiel dafür kann die von Otto Muehl gegründete Kommune *Friedrichshof* im Burgenland im Jahr 1970 betrachtet werden. In der Kommune experimentiert Muehl mit der Auflösung der Kleinfamilie, um eine neue, von Ängsten und Autoritäten befreite Lebensform zu finden (vgl. Cerny 2022; und vgl. Die Presse Bericht „Umstrittener Künstler und Mensch“ 2016). Bis zu 600 Menschen gehören der Kommune an und paradoxerweise fällt Otto Muehl mit seiner autoritären Machtausübung auf – 1991 wird die Kommune aufgelöst und er zu einer mehrjährigen Haftstrafe u.a. wegen Kindesmissbrauchs verurteilt (vgl. Cerny 2022; und vgl. Die Presse Bericht „Umstrittener Künstler und Mensch“ 2016). Nicht zuletzt deswegen wird die geplante Eröffnung des Wiener Aktionismus Museums (WAM) in Wien, das auf den Wiener Aktionismus vor Muehls Kommunenzzeit fokussiert und somit auf eine Kontextualisierung von Muehls Kunst verzichtet, von einem der damaligen Kinder der Kommune kritisiert (vgl. Pfoser/Steiner).

⁵⁴ Wendelin Schmidt-Dengler beschreibt die Debatten in Deutschland und in Österreich als unterschiedlich verlaufend, nicht zuletzt wegen der unterschiedlichen politischen Entwicklungen der beiden Länder (vgl. Schmidt-Dengler 2012, S. 215–223).

Die (Wieder)Entdeckung der „individuellen Aufarbeitung und Reflexion von Subjektivität“ (ebd.) wird aus heutiger Sicht einerseits als eine Reaktion auf die steigende Zahl der Memoirenliteratur gedeutet und andererseits als eine Besinnung auf Individualität nach dem politischen Engagement sowie eine Gegenbewegung der technokratischen Entwicklungen der frühen 1970er Jahre (ebd., S. 643). Die Hinwendung zur literarischen Subjektivität stößt jedoch auf Kritik, denn sie wird trotz der neu herausgebildeten „Wahrnehmungsweisen“ mit „einer bewussten Abkehr von politisch-gesellschaftlicher Wirklichkeit“ in Verbindung gebracht, bei der „der ‚objektive Faktor: Subjektivität‘ (R. zur Lippe) sich häufig reduziert auf den subjektiven Faktor Subjektivität, auf individuelle Selbstbespiegelung also, auf Introspektion und Innerlichkeit“ (ebd., S. 642). Dadurch wird „[n]icht mehr die Literarität der Texte, sondern das in ihnen organisierte Erfahrungsmaterial [...] zum Maßstab ihrer Qualität“ (ebd., S. 644). Um dieser beschränkten Wahrnehmung entgegenzuwirken, entwickelt sich eine „kritische Innenansicht einer Individualität, deren Gesellschaftlichkeit umso deutlicher hervortritt, je radikaler und offener die Introspektion vorangetrieben wird“ (ebd., S. 656). Diese Entwicklung eröffnet die Möglichkeit, „Entwürfe einer neuen, durch Sprache konstituierten Welt“ zu gestalten (ebd., S. 658).

Zusätzlich kommt es zu Beginn der 1990er Jahre zu einem Literaturstreit. Als Ausgangspunkt für den Streit werden die Kritiken an Christa Wolfs schriftstellerischer Tätigkeit nach der Veröffentlichung ihrer Erzählung *Was bleibt* (1990) gesehen: „Wolfs Prosastück löste unmittelbar bei Erscheinen eine heftige literaturpolitische Auseinandersetzung in den deutschen Feuilletons aus; [...] Frank Schirrmacher, warf zum Auftakt der Debatte Wolf autoritäre Staatsgläubigkeit vor, [...] das schon im Nationalsozialismus für die Haltung der meisten deutschen Intellektuellen maßgeblich gewesen sei.“ (Knittel 1992, S. 138) Benjamin Schaper, der sich in seiner Arbeit *Poetik und Politik der Lesbarkeit in der deutschen Literatur* (2016) mit dem Thema auseinandersetzt, beobachtet im Literaturstreit der 1990er Jahre die Entfaltung der These, dass die deutschsprachige Literatur aufgrund der „politisch und moralisch ambitionierte[n] Nachkriegsliteratur [...] an ästhetischer Qualität eingebüßt habe“ (Schaper 2016, S. 2). Insbesondere bei Schirrmacher, aber auch bei anderen LiteraturkritikerInnen, die sich gegen Wolf aussprechen, zeigt sich ein Wunsch nach der Trennung von Kunst und Politik, die in der Herausbildung der Neuen Lesbarkeit in den nachfolgenden Jahren ihre Umsetzung findet.

Schaper konstatiert daher, dass sich der Literaturstreit der 1990er Jahre insofern auf die deutschsprachige Literaturlandschaft auswirkt, als sich nach ihm Lesbarkeit zur „zentrale[n] poetologische[n] Kategorie“ herausbildet, die „sowohl Qualität als auch Erfolg bei Lesern im In- und Ausland sichern“ soll (ebd.). Als Impulsgeber für die sogenannte Neue Lesbarkeit versteht Schaper

den Autor Matthias Politycki sowie den Verleger Uwe Wittstock: „Polityckis Ausführungen dienen dann als Anhaltspunkt für das Rekurrenieren auf die Tradition, Wittstocks für die Orientierung an der internationalen Postmoderne.“ (ebd., S. 3) Die Kritik an der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur hört allerdings nicht nach der Etablierung der Neuen Lesbarkeit auf. Ab der Jahrtausendwende äußern sich Literaturkritiker wie Volker Hage, Hilmar Klute und Frank Schirrmacher sowie Schriftsteller wie Matthias Politycki, Alban Nikolai Herbst und Franzobel wieder kritisch in Bezug auf die deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Obwohl ihre Kritiken unterschiedlich motiviert sind, hallen in ihnen die besagten Debatten in der deutschsprachigen Literaturlandschaft nach: Literatur sei uninteressant (Hage), gesellschaftlich nicht relevant (Politycki), unengagiert (Franzobel), unpolitisch (Schirrmacher), nicht welthaltig (Klute), und nicht autonom (Herbst). Dabei beziehen sich die KritikerInnen in erster Linie auf den inhaltslosen Unterhaltungswert der damaligen Gegenwartsliteratur, u.a. auch in Bezug auf die Ironie.

Gesellschaftlich kommt es, vor allem ab den 1990er Jahren, zu einem Strukturwandel, der von Andreas Reckwitz als Reaktion auf die Emanzipationsbewegung der 1960er und 1970er Jahre interpretiert wird:

Dieser Strukturwandel hat sich bereits in den 1970er und 80er Jahren angebahnt – emblematische Ereignisse sind die Studentenrevolte von 1968, die Ölkrise und der Zusammenbruch des zentral gesteuerten globalen Finanzsystems von Bretton Woods 1973 sowie die Entwicklung des Apple I, des ersten bezahlbaren Personal Computer 1976. Ihre ausgereifte Form erhält die Spätmoderne seit den 1990er Jahren. (Reckwitz 2019, S. 16)

Laut Reckwitz zeichne sich die Spätmoderne durch Singularisierung aus, die zwar an den Individualismus anknüpfe, sich aber stärker an den soziokulturell fabrizierten Einzigartigkeiten orientiere statt an der Befreiung aus den kollektiven Beziehungen (vgl. Reckwitz 2019, und vgl. Interview mit Reckwitz 2020a). Als Ursachen für eine solche Entwicklung können nach Reckwitz der Wandel zum „kognitiv-kulturellen Kapitalismus“, die technologischen Durchbrüche der „Digitalisierung“ sowie die „neue, urbane Mittelklasse von hochqualifizierten, an Selbstentfaltung und individuellem Prestige orientierten Akademikern“ als „Leitmilieu der Gesellschaft“ identifiziert werden (Reckwitz 2019, S. 19).⁵⁵ Der kognitiv-kulturelle

⁵⁵ Welchen Einfluss die Öffnung und Verbreitung von KI-Tools seit Dezember 2022 auf den kognitiv-kulturellen Kapitalismus haben wird, bleibt abzuwarten, jedenfalls sind schon zahlreiche Gerichtsverfahren von KünstlerInnen eingeleitet worden, deren wirtschaftliche Existenz durch solche Tools bedroht ist, weil es beim Training und der Anwendungen von KI zu Urheberrechtsverletzungen kommt. Die eingeleiteten Gerichtsverfahren weisen demnach auf die Hoffnung hin, Aufmerksamkeit erregen und Gesetzesänderungen zugunsten Kultur- und Kreativschaffender herbeiführen zu können.

Kapitalismus produziere Güter der „sogenannten *creative industries*, also Medien und Internet, Design und Architektur, Publizistik, Spiele, Musik, Kunst und Marketing“ (ebd., S. 171), deren Wert vielmehr von ihrer Einzigartigkeit statt ihrer Funktionalität abhängt. Alles Durchschnittliche habe in einer solchen Gesellschaftsform keinen Wert: „Erst die Singularisierung des Sozialen verspricht Befriedigung, Prestige und Identifikationskraft, erst sie macht die Menschen und die Welt aus Sicht der spätmodernen Kultur *wertvoll*.“ (ebd., S. 19, Hervorhebung im Original) In der Spätmoderne stehe demnach nicht die Produktion von standardisierten Massenwaren wie in der industriellen Ökonomie, sondern die ständige Produktion, Bewertung und Rezeption von Singularitäten im Vordergrund, wo das Besondere ausschlaggebend sei, sowohl von Individuen als auch von Waren oder Marken, die begehrt sind wegen ihrer „Authentizität und Nichtaustauschbarkeit“ (ebd., S. 18; und vgl. Reckwitz 2017, S. 111–114). Dass sich bei einem solchen Strukturwandel das Medium Literatur ebenso verändert hat,⁵⁶ wirkt daher nicht überraschend – Christoph Reinfandt bezieht sich auf Wolfgang Iser, um die eine Veränderung hinsichtlich der Funktion von Literatur Mitte der 1990er Jahre zu erklären:

[N]eben gängigen, aber nicht länger literaturspezifischen Funktionszuweisungen wie Unterhaltung und Freizeitbeschäftigung einerseits und Information und Dokumentation andererseits [identifiziert Iser] drei grundlegende Funktionen, [...] nämlich 1) die Rolle der Literatur als Medium für die Aneignung und Verhandlung von kulturellem Kapital im Kampf um soziale Anerkennung, 2) die Rolle der Literatur als Medium für Kreativität und die Bereitstellung von Irritationen und Innovationen in der Kultur und 3) die Rolle der Literatur als Medium der menschlichen Selbst-Inszenierung. (Reinfandt 2009, S. 161 f.)

Diese Beobachtung liest sich wie ein Komplement zu Reckwitz' Erläuterungen und der von Volker Hage bereits 1989 observierten Abnahme der „gesellschaftliche Rolle von Literatur“ sowie der „Veränderung in Hinblick auf die ‚öffentliche Rolle‘ von Autoren“ (zitiert nach Gansel/Herrmann 2013, S. 8). Laut Reckwitz kommt es in der Spätmoderne zu einer Kulturalisierung des Sozialen sowie zu einem verstärkten Fokus auf

⁵⁶ Mit Lee Konstantinou gesprochen, ließe sich die Veränderung der Rolle der SchriftstellerInnen und der Literatur mit der Wandlung des Kapitalismus zu einem „project-oriented speculation-obsessed neoliberalism“ (Konstantinou 2017, S. 102) erklären, bei dem Konstantinou die Offenheit für Kontingenz neben der Flexibilität und Selbstironie als essenziell betrachtet: „It seems reasonable to infer that the new normative horizons of work, which not only affects artists but often holds up the artist as an idealised kind of worker, can have multifarious effects on the form and content of contemporary literature. After your precarious alliance dissolves, whether in success or failure, you must exhibit the flexibility, openness to contingency and self-ironising capacities to move on to the next endeavour. Such is the condition of postirony.“ (ebd.)

positive Emotionen, angestoßen durch die Verbreitung der Positiven Psychologie seit den 1970er Jahren (vgl. Reckwitz 2019, S. 199 f.). Das spätmoderne Subjekt strebe sowohl nach gesellschaftlichem Status und nach Authentizität, als auch nach einem gelungenen Leben (vgl. ebd., S. 199 und 204). Es wolle sein Dasein als „glückliches, authentisches Subjekt in einem so anregenden und erlebnisreichen wie erfolgreichen Leben [auch *vor anderen*] darstellen“ und habe in den sozialen Medien die perfekte Plattform für seine „*performativ[e] Selbstverwirklichung*“ (ebd., S. 204, Hervorhebungen im Original). Doch messe sich der Erfolg des sich darstellenden spätmodernen Subjekts im Spannungsverhältnis zwischen dem inneren Sich-Authentisch-Fühlen und dem äußeren Als-Authentisch-Wahrgenommen-Werden durch andere, was Enttäuschungen nach sich ziehe:

Die spätmoderne Enttäuschungsproduktion ist insbesondere durch sechs soziokulturelle Mechanismen bedingt: das Romantik-Status-Paradox; die Wettbewerbsstruktur großer Teile des sozialen Lebens; die Perpetuierung sozialer Techniken des Vergleichens; die Fragilität des Bewertungsmaßstabs des „subjektiven Erlebens“; das kulturelle Ideal des „Ausschöpfens aller Möglichkeiten“; schließlich der Mangel an kulturellen Ressourcen, um mit negativen Unverfügbarkeiten umzugehen. (ebd., S. 208)

Denn der verstärkte Fokus auf positive Emotionen führe laut Reckwitz zu einer generellen Sensibilisierung für Emotionen und daher auch unweigerlich zu einer Affektintensivierung, im positiven wie im negativen Sinne (vgl. Reckwitz 2017, S. 17, 2019, S. 199–208, und Interview mit 2020b). Damit sei das Erleben negativer Emotionen wie „Neid, Wut, Angst, Verzweiflung und Sinnlosigkeit“ vorprogrammiert (Reckwitz 2019, S. 193), was wiederum ein harmonisches Miteinander erschwere:

Schließlich bedeutet die extreme Sensibilisierung des spätmodernen Individuums für seine innere Welt des Erlebens und Fühlens selbstverständlich auch, dass es sich ebenso für die eigenen negativen Reaktionen und Emotionen (und auch für das entsprechende „störende“ oder „verletzende“ Verhalten der anderen) sensibilisiert, die eine emotional weniger sensible Kultur gar nicht wahrgenommen hatte. (ebd., S. 214 f.)

Spiele mit der Zweischneidigkeit der performativen Selbstverwirklichung finden sich in Beispielen der Popliteratur der ausgehenden 1990er Jahre, frühen 2000er Jahre. Retrospektiv kann gesagt werden, dass Popliteraten wie beispielsweise Christian Kracht oder der von Volker Hage im Artikel *Die Enkel kommen* (1999) kritisierte Benjamin von Stuckrad-Barre die Bemühungen spätmoderner Subjekte performativ-literarisch einfangen, wenn auch etwas einseitig, bedingt durch den Fokus auf den Kontrast zwischen

Ironie und „überzogenen Authentizitätsidealen“ (Rauen 2010, S. 219).⁵⁷ Angelehnt an den Begriff des Pop aus den späten 1970er Jahren schaffen es die Popliteraten wiederholt, durch ironisch störendes oder verletzendes Verhalten gespaltene Meinungen im Literatur- und Kulturbetrieb zu provozieren. Als Beispiel kann hier *Tristesse Royale* (1999) genannt werden, in dem fünf junge, männliche Popliteraten mit Tabubrüchen experimentieren:

ALEXANDER V. SCHÖNBURG Also ist Politik Scheinwelt. Mode ist Scheinwelt. Der einzige Ausweg aus diesem Teufelskreis der Kollektivierung des Individualismus ist vielleicht die Spiritualität [...]

CHRISTIAN KRACHT Es gibt noch einen anderen Ausweg, und das ist wiederum der Krieg.

JOACHIM BESSING Alles, was jemand im Laufe seines Lebens tut, hat damit zu tun, daß er sich danach sehnt - wie es bei den Cardigans heißt: ‚Erase and Rewind‘. [...] Zum Beispiel Drogen im Übermaß genossen führen allein dazu, einmal den Speicher komplett zu [...] entleeren, und es bleibt ja komischerweise immer wieder ein Etwas zurück, daß [sic] dann konstituierend ist und zum Neuaufbau der gleichen Gedanken und Pläne führt. Deshalb glaube ich, daß Spiritualität oder Bombenwerfen nichts anderes sind, als Versuche, eine weiße Leinwand herzustellen, auf der wir noch einmal anfangen könnten.

ECKHART NICKEL Sonst hätte es auch keinen Sinn, Kunst zu machen – meine Leinwand ist die Gesellschaft, und sie ist stark gespannt.

BENJAMIN V. STUCKRAD-BARRE Das habe ich auch nicht bestritten. Nur, daß die RAF im Gegensatz zu uns auch behauptete, die Fingerfarben im Hinterzimmer zu haben und ein zu Bild kennen, das sie dann auf dieser Leinwand zu malen vorhatte.

CHRISTIAN KRACHT Aber alles an diesem Bild war abstrus.

BENJAMIN V. STUCKRAD-BARRE Natürlich abstrus.

CHRISTIAN KRACHT Massenvernichtungslager stalinistischer Prägung, wie die RAF sie nachweislich plante, das ist doch -

BENJAMIN V. STUCKRAD-BARRE Ich sage doch auch gar nicht, daß es gut war. Aber sie hatten ein Programm. Wir haben keines, hoffe ich.

(Bessing 1999, S. 155–157)

Einige RezensentInnen schreiben *Tristesse Royale* keine größere Bedeutung zu, dennoch schaffen es die Popliteraten, mit ihren Äußerungen zu provozieren, was ebenfalls kritisiert wird:

Die Provokation ist kalkuliert und die narzistische [sic] Lust an der Selbstdarstellung kommt so unverblümt daher wie in einer Nachmittagstalkrunde. Doch das Konzept scheint aufzugehen: Erregte

⁵⁷ Christian Rauen setzt sich in seinem Buch *Pop und Ironie. Popdiskurs und Popliteratur um 1980 und 2000* (2010) ausführlich mit dem Thema Popliteratur und ihrem Verhältnis zur Ironie auseinander. Nach Rauen findet die Popliteratur im deutschsprachigen Raum ihren (nicht explizit kommunizierten) Ursprung in der Grundhaltung der musikalischen Richtungen Punk und New Wave als Gegensatz zur Protestkultur (vgl. Rauen 2010, S. 1–3).

Moralisten schreiben wütende Verrisse über Autoren, die sonst nicht der Rede wert wären. (Gerstenberg 2000)

Die Provokation dient im Fall von *Tristesse Royale* als Mittel, um Aufmerksamkeit zu erregen und anhand der Reaktionen in den Medien kann gesagt werden, dass die Strategie erfolgreich ist. Allerdings wird der Popliteratur mit ihrer Ironie auch eine (oft verkannte) satirisch-kritische Dimension eingeräumt, die sich nach Christian Rauen bei den Popliteraten der späten 1990er und frühen 2000er Jahre in zwei Stile unterteilen lässt, nämlich in 1) einen „groteske[n], bilder- und pointenreiche[n] Manierismus, der das Komische und Burleske mit dem Monströsen und Grauererregenden verbindet und zu Mythisierung, Exotismus und Phantastik neigt“ sowie in 2) eine „identifikatorisch angelegt[e], realistisch[e] und humoristisch-versöhnlich[e] Darstellungsweise“ (Rauen 2010, S. 220).

3.1.3 Die Provokation der Ironie

Die Ironie der Popliteratur habe laut Rauen den Effekt, sich selbst zu entblößen, und führe zu folgender Schlussfolgerung: „Eine weltanschaulich ungebundene Ironie untergräbt die Bereitschaft, Gesellschaftskritik zu äußern, und läuft Gefahr, schlechte Konventionen zynisch zu bestätigen.“ (ebd., S. 219) Rauen zufolge werden in vielen Texten der Popliteratur „personale und gesellschaftliche Fortschrittsmodelle einer satirischen Kritik“ (ebd., S. 220) unterzogen, wobei die Texte auch darauf verweisen, „dass sich die Ästhetisierung von Leben und Politik insgesamt als Fehlschlag erwiesen hat“ (ebd., S. 221). Wie oder ob die Popliteraten dadurch „die Normalisierung kritischer Positionen in einem elastischen und anpassungsfähigen Gesellschaftssystem [reflektieren], das keinen Anspruch auf eine objektive Außenperspektive erlaubt“ (ebd., S. 219), wird aber in vielen Kritiken nicht thematisiert. Stattdessen werden die literarischen Bemühungen der Popliteraten wegen der fehlenden „konkrete[n] sozialpsychologische[n] Selbstreflexion und -relativierung“ (Schneider 2004, S. 337) kritisiert und als nicht unbedenklich erachtet. Darüber hinaus wird der Ironie ein kontraproduktiver Effekt eingeräumt, „wenn sie in eingespielter, einfach abrufbarer Form auf Dauer gestellt, generalisiert, zum Normalfall stilisiert wird“ (Schumacher zitiert nach Rauen 2010, S. 2). Gewissermaßen systembedingt laufen die popliterarischen Bemühungen der späten 1990er und frühen 2000er Jahre ins Leere, vielleicht auch deshalb, weil sie mit ihrer verkehrten Form von Gesellschaftskritik verletzendes oder störendes Verhalten bagatellisierten und damit den Nerv der Zeit treffen, wenn auch, im Vergleich zu den SchriftstellerInnen der 1968er Bewegung, ohne (ein eindeutiges politisches) Programm (vgl. Bessing 1999, S. 157).

Daher können die Forderungen ab den frühen 2000er Jahren von u.a. Volker Hage, Matthias Politycki mit Kollegen, Nikolai Alban Herbst, Frank Schirmmacher, Hilmar Klute und Franzobel als eine Antwort auf und kritische Haltung gegenüber der Entwicklung der Literatur seit den 1980er Jahren gedeutet werden. Vor allem aber können sie als eine Reaktion auf die sich im Anschluss an den Literaturstreit der 1990er Jahre herausbildende Neue Lesbarkeit verstanden werden. Insbesondere auf die Popliteratur, die zeitgemäß mit ironischer Unterhaltung auf die Orientierungslosigkeit der Gesellschaft antwortet und damit nicht nur beim Lesepublikum erfolgreich ist, sondern auch den Literaturbetrieb mit ihrer Ästhetik spaltet. Denn sie provoziert nicht nur eine gespaltene Haltung der KritikerInnen, sondern auch der Vertreter der Neuen Lesbarkeit über ihre Zugehörigkeit zu dieser Strömung. Dass gerade Politycki, der bereits als Mitinitiator sich kritisch äußert und sich ein paar Jahre später mit einigen Kollegen für eine für die Gesellschaft sinnvolle Literatur einsetzt, ist erwartbar. Politycki geht es allerdings nicht rein um eine gesellschaftspolitisch relevante Literatur als Paradigmenwechsel zu einer nach-postmodernen Ästhetik. Es geht ihm, ähnlich wie schon bei der Neuen Lesbarkeit, auch um die Stellung der deutschsprachigen Literatur auf dem internationalen Markt. Während also Politycki sich mit marktökonomischen Gedanken um die Qualität der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur macht, fordern Schirmmacher und Franzobel ein (erneutes) politisches Engagement von SchriftstellerInnen. Hage und Herbst geht es wiederum um eine künstlerisch bedeutende Literatur, wobei Hage aber auch die marktökonomischen Verhältnisse hervorhebt und die deutschsprachige Literatur mit der US-amerikanischen vergleicht. Herbst hingegen bemüht sich um eine Skizzierung der „nach-postmodernen Literaturästhetik“ (Herbst 2008, S. 5) anhand seiner eigenen Literatur:

In diesem seinem Sinn hat sich das, was ich im Folgenden als Grundzüge einer nach-postmodernen Literaturästhetik skizzieren möchte, aus den Entwicklungen meiner poetischen Arbeit entwickelt. Es soll [...] die Grundzüge einer allgemeinen nach-postmodernen Poetik skizzieren [...] wenn vor allem die Prosa-Dichtung nicht restlos den entertainenden Bach hinabgehn [sic] und Literatur eine Bedeutung wiedererringen soll, die sie in den letzten drei Jahrzehnten verspielt hat und die über den puren Zeitvertreib einer zunehmend geringeren Leserschaft oder die Bedürfnisse eines, gesellschaftspolitisch gesehen, Orchideenstadiums hinausgeht (ebd.).

Er will eine von den „[absoluten] moralisch-ökonomischen Ansprüche[n]“ (ebd., S. 33) der Gesellschaft befreite Kunst sehen, deren Existenz nicht durch die Erwartungen, niemanden mit der Kunst verletzen zu dürfen, gefährdet sei (ebd., S. 33 f.). Interessant wird Herbsts Befürchtung, dass die „absoluten moralisch-ökonomischen“ Forderungen die Kunst zum „*underdog*“ (ebd., S. 33 Hervorhebung im Original) machen, im Kontext von Reckwitz' Erfassung

des spätmodernen Gesellschaftsbildes hinsichtlich der Affektintensivierung: Laut Reckwitz komme es durch die Sensibilisierung zu einer intensiveren Wahrnehmung komplexer Gefüge, auch der als negativ wahrgenommenen, was zu Enttäuschungen führe (vgl. Reckwitz 2019, S. 214 f.). Das Internet, insbesondere soziale Medien, dienen dabei als eine Art Katalysator der Enttäuschungskommunikation, denn die Freiheit oder Nicht-Regulierung des Internets begünstige sogenannte Hassreden und Shitstorms (vgl. Reckwitz 2020b).

Zusammengenommen mit der Nutzung sozialer Medien für die eigene Selbstverwirklichung auf Basis der Singularisierung sowie der Kulturalisierung der Politik und des Sozialen kommt es laut Reckwitz zu einer von sozialen Medien dominierten Öffentlichkeit ohne Emotionsregulierung (vgl. ebd.). Dabei zeige sich ein tiefergehendes Spannungsverhältnis in der spätmodernen Gesellschaft, das sachliche Debatten erschwere, nämlich eine Uneinigkeit über den Begriff der Kultur: Die Unvereinbarkeit der Auffassung vom Begriff Kultur zeige sich besonders im Zusammenstoß der *Hyperkultur* des Leitmilieus, die sich auf „ein kosmopolitisches Kulturverständnis“ stütze, und dem *Kulturessenzialismus*, der „sich auf Kollektive richtet und sie als moralische Identitätsgemeinschaften aufbaut“ (Reckwitz 2019, S. 28). Dieser Beobachtung hat Hartmut Rosa in einer Diskussion über Reckwitz' Buch besondere Bedeutung eingeräumt:

Die größte Stärke des Buches liegt [...] in der (nicht ganz konsequent durchgearbeiteten) Verknüpfung dessen, was Reckwitz die „Kulturalisierung der Ungleichheit“ nennt, mit den umfassenden Demokratiekrisen der Gegenwart. Reckwitz' These lautet hier, dass die zentrale Spaltungslinie der Gesellschaft [...] zwischen denen verläuft, die über das ökonomische, soziale und vor allem kulturelle Kapital verfügen, ihr Leben zu ‚kuratieren‘ [...] und jenen anderen, die gar nicht erst diesen Anspruch erheben, weil sie einer anderen ‚Logik‘ folgen. [...] Meines Erachtens verteidigen die sozialen Gruppen auf der anderen Seite der kulturellen Spaltungslinie durchaus offensiv ein Allgemeines, das [...] als das ‚Normale‘ oder ‚Natürliche‘ verstanden wird, gegen den Zwang zur Besonderung [...] Sie nehmen sich und ihre Überzeugungen und Wertmaßstäbe vielleicht gar nicht so sehr als entwertet wahr, sondern kämpfen für sie in der Überzeugung, dass die ‚appertistisch-differenziellen‘ Werte des „Gendergaga“, des „Ernährungswahns“, der differenzsensiblen *Political Correctness*, der religiösen Neutralität etc. exzentrischer Unsinn sind. (Rosa 2018)

Reckwitz zufolge ist eine Regulierung der Emotionskultur beispielsweise in sozialen Medien notwendig, um den Weg für eine erneute Sachlichkeit zu ebnen, wobei die Verantwortung einer solchen Regulierung zugunsten der Entemotionalisierung bei der Politik liege (vgl. Reckwitz 2020b). Dass sich in einer affektgesteuerten Gesellschaft auch Gegenkulturen zur Emotionskultur entwickeln, sei nicht ausgeschlossen:

Es wäre ja durchaus möglich, dass sich jetzt auch Gegenkulturen herausbilden, die zum Beispiel eine alternative Emotionskultur versuchen. Das ist natürlich erstmal gegen den Mainstream und auch gegen das System, wenn man so will, aber ausgeschlossen ist es ja nicht. (vgl. ebd.)

Als Gegenbewegung zur moralisierenden, emotionsgeladenen Kommunikation kann die humoristische verstanden werden, wobei die Art der Komik darüber bestimmt, ob Zusammengehörigkeit geschaffen oder Spaltung hervorgerufen wird (vgl. Martin et al. 2003, S. 51–53). In diesem Zusammenhang ist Shitposting nennenswert. Peter J. Woods versteht Shitposting als eine Art pädagogisches Instrument, das als diskursive Strategie die Möglichkeit einer Reorientierung der Identitätsbildung bietet, weil es das Potenzial hat, eine kritische Praxis anzufachen (vgl. Woods 2023, S. 359–361 und 375). Woods zufolge liegt der Fokus bisheriger wissenschaftlicher Untersuchungen der Praxis zurecht auf Shitposting als rhetorischem Mittel im Kontext von „alt-right“ und „conservative“ Bewegungen (ebd., S. 361). Allerdings sieht er den Hauptgrund, dass User Shitposting betreiben, in den belustigenden Eigenschaften der diskursiven Strategie, weshalb er eine Definition der Praxis jenseits von den bisher untersuchten Bewegungen präsentiert:

I propose a definition of shitposting that embodies four distinct elements: a reliance on absurdity or “meaninglessness,” the critique or disruption of online discourses, the employment of an “internet ugly” aesthetic, and the use of meta-languaging. (ebd., S. 362)

Laut Woods hat Shitposting zwar das Potenzial, eine kritische Praxis anzufachen, allerdings gibt es, ähnlich wie bei der Verwendung von Ironie, keine garantierten oder prognostizierbaren Ergebnisse oder Ausgänge, weshalb in Bezug auf Shitposting nicht von einer intrinsisch politischen Praxis gesprochen werden kann (vgl. ebd., S. 375; und vgl. Hutcheon 2005, S. 194–196). Dennoch lässt sich die Praxis seit 2016 verstärkt im politischen Bereich beobachten, wo PolitikerInnen Shitposting als Werbemittel einsetzen, wie Woods mithilfe eines kurzen Rückblicks festhält (vgl. Woods 2023, S. 361; und vgl. Griffin 2016). So ist es nicht verwunderlich, dass Politiker wie Komiker auftreten und umgekehrt Komiker Politiker werden oder Komiker vom Publikum auf ihre politisch unkorrekte Art, Witze zu machen, hingewiesen werden und es trotzdem zu einer Welle an aggressiver und denunzierender Komik kommt (vgl. Metz/Seeblen 2020).⁵⁸ Die spätmoderne Gesellschaft, so scheint es, ist auch in Sachen Komik gespalten. So

⁵⁸ Siehe dazu auch *Politik und Komik: 'Fake-Politiker' im Bundestagswahlkampf* (2013) von Benedikt Porzelt.

konstatieren Markus Metz und Georg Seeblen in einem Beitrag im Deutschlandfunk, dass es einer neuen Lachkultur bedarf:

Es hilft nichts. Der Humor in der Krise hat die Krise des Humors so deutlich zutage gebracht, dass am Ende nur eine Neuerfindung der Lachkultur für die demokratische Zivilgesellschaft bleibt. Darin wird es weniger darum gehen, was erlaubt und was verboten ist. Einem Rassisten rassistische Witze auszureden ist vermutlich so aussichtsreich wie es die lobenswerte, aber folgenlose Unternehmung war, Corona-Leugnern mit einem satirischen Auftritt die Widersinnigkeit ihrer Argumente vor Augen zu führen. Und sich selber eine Dauerprüfung der identitätspolitischen Korrektheit aufzuerlegen, ist so absurd wie eine narzisstische Beichte. Als könnten wir nicht einmal mehr unserem eigenen Lachen trauen. Als wäre die Angst, über das Falsche am falschen Ort zu lachen, größer als die älteste Sehnsucht im Lachen selbst: die Befreiung. (ebd.)

Auf die Literatur bezogen, stellt sich die Frage, wie in dieser allem Anschein nach kulturell gespaltenen und von „absoluten moralisch-ökonomischen Ansprüchen“ (Herbst 2008, S. 33) dominierten Gesellschaft der Singularitäten mit verschobener Öffentlichkeit und den mit ihr veränderten Marktbedingungen dennoch (mehr oder minder) künstlerisch unabhängige Literatur geschrieben werden kann, die die Existenz der SchriftstellerInnen nicht gefährdet und womöglich noch gesellschaftskritisch ist. Eine Antwort darauf kann in den postironisch gefärbten künstlerischen Versuchen der 2010er Jahre gefunden werden. Mit Blick auf die Spätmoderne gesprochen zeigen sich in einigen der Texte nämlich Alternativen zur Emotionskultur, die sich aus einer humorvollen Haltung und der Anwendung von Komik in ihrer Kommunikation speist – ohne dabei (wie Rauen in Bezug auf die Popliteratur festhält) „Konventionen zynisch zu bestätigen“ (Rauen 2010, S. 219). Wie die Mechanismen einer solchen postironischen Politik der Literatur aussehen können, wird im folgenden Abschnitt diskutiert.

3.2 Nonsens als Praxis der Kritik

Über die Jahrzehnte haben sich sowohl die Gesellschaft, die Öffentlichkeit und die Marktbedingungen gewandelt, was zu einer Veränderung der gesellschaftlichen Rolle der Literatur, der LeserInnen sowie der SchriftstellerInnen geführt hat. Das spiegelt sich u.a. in der Verlagerung vom politischen Engagement von SchriftstellerInnen zu einem stärkeren Fokus auf literaturbetriebliche Fragen wider; oder, anders ausgedrückt, in der Verschiebung von politischen Provokationen durch Texte zu kalkuliert marktpolitischen, wobei die Frage nach der Stellung der deutschsprachigen Literatur im internationalen Vergleich für einige literaturbetriebliche

AkteurInnen besonders relevant zu sein scheint. Die Verschiebung des Fokus lässt sich beispielsweise an der Etablierung der Neuen Lesbarkeit erkennen, wobei der Erfolg der Popliteratur, die zum Teil unterhaltend ironisch auf die Herausforderungen des spätmodernen Lebens antwortet und sich damit in die Ränge der internationalen Bestseller schreibt, ab der Jahrtausendwende nicht selten kritisiert wird.

Die Kritik, die u.a. von Vertretern der Neuen Lesbarkeit ausgeht, deutet einerseits eine Unruhe hinsichtlich der Schnelllebigkeit und Qualität einer solchen Literatur an, womit die Vertreter ihrer eigenen Idee zuwiderlaufen, die Zweiteilung zwischen E- und U-Literatur mittels der Neuen Lesbarkeit aufheben zu wollen (vgl. Schaper 2016, S. 88 und 109–112). Andererseits offenbart die Kritik eine Skepsis bezüglich der Nachwirkungen des Unterhaltungswerts, allem voran der Ironie der Texte (vgl. Rauen 2010, S. 2 f.; vgl. Schneider 2004, S. 337; und vgl. Herbst 2008, S. 122). Letztendlich offenbart sich in der Kritik auch der Wunsch nach einem Paradigmenwechsel zu einer produktiven Auseinandersetzung der Literatur mit den Herausforderungen des spätmodernen Lebens. Dass der Paradigmenwechsel nicht mit einer im klassischen Sinne engagierten Literatur erfolgen kann, zeigt sich an einigen Reaktionen auf die Vorschläge mancher KritikerInnen. Die Autorin Juli Zeh beispielsweise kommentiert die Vorschläge von Matthias Politycki, Martin R. Dean, Thomas Hettche, und Michael Schindhelm, die sich 2005 für den *Relevanten Realismus* aussprechen, wie folgt:

Dem Manifest ist das tiefe Bedürfnis nach einem „wir“ anzumerken – bei ebenso tiefsitzender Scheu, zu entscheiden, unter welchen Vorzeichen dieses „wir“ stehen soll. Man kann aber nicht einfach „wir“ sagen und nichts Bestimmtes damit meinen. [...] Sonst trägt „wir“ nicht die geringste Bedeutung. Abgesehen davon ist dieses „wir“ in einem so individualistischen Zeitalter wie unserem äußerst problematisch geworden, und vielleicht sollte man sich lieber entspannt-spielerisch zum „ich“ bekennen, das ja nicht notwendig gesellschaftsfern sein muss, anstatt noch immer den kuscheligen Studentengruppen-Zeiten hinterherzuweinen. Dass schon vier Schriftsteller nicht in der Lage sind, ein gemeinsames politisches Konzept zu formulieren, zeigt doch überdeutlich, dass es schwierig bis unmöglich geworden ist, sich unter ein und derselben Fahne zu versammeln. (Zeh in *Zeit-Debatte* o.A. 2005, S. 2 f.)

Ähnlich wie Franzobels Aufruf zum Engagement bei der Eröffnungsrede der *Tage der deutschen Literatur* im Jahr 2017, der als „abgestanden“ (Wiele 2017) bezeichnet wird, wird auch in der Antwort auf die Forderungen hinsichtlich des *Relevanten Realismus* die Unzeitgemäßheit des Appells betont. Darüber hinaus heißt es, dass das Schreiben von der Gruppe rund um Matthias Politycki vage sei und Moralität postuliere, ohne näher auf diese einzugehen, und dass Literatur niemandem dienen, also keinen bestimmten

Zweck erfüllen müsse (vgl. Politycki et al. 2005; und vgl. Zeit-Debatte o.A. 2005).

Das Thema Zwecklosigkeit bzw. das autonomieästhetische Verständnis von Literatur wird auch in Herbsts Ablehnung einer an die Bedürfnisse der Leserschaft angepassten Unterhaltungsliteratur deutlich. Herbst beruft sich auf die Frankfurter Schule und nennt das Vergnügen „*Flucht, aber nicht, wie es behauptet, Flucht vor der schlechten Realität, sondern vor dem letzten Gedanken an Widerstand, den jene noch übriggelassen hat*“ (Adorno/Horkheimer zitiert nach Herbst 2008, S. 122, Hervorhebung im Original). Somit richtet er sich, ähnlich wie Wallace in *E Unibus Pluram*, gegen eine massenproduzierte Unterhaltungsliteratur, konzentriert sich dabei aber im Vergleich zu Wallace mehr auf die Rolle der (autonomen) Kunst anstatt auf die der LeserInnen. Wallace dagegen stellt in seinem Essay die ausschlaggebende Frage, inwiefern Literatur selbst genutzt werden kann, um die Erwartungen der LeserInnen zu irritieren und sie damit aus dem Unterhaltungskreislauf zu holen. Sowohl für Wallace als auch für Herbst scheint die Antwort in der Hinwendung zum Ernst zu liegen, wobei Wallace die Lösung in der Langeweile sieht, während Herbst sich auf den Perversionsbegriff konzentriert. Obwohl Wallaces Literatur von Lee Konstantinou zur *credulous fiction* gezählt wird, bei dem der Aufbau von Vertrauen und emotionaler Verbundenheit mittels Metafiktionen zentral ist, kann davon ausgegangen werden, dass literarische Spiele mit sowohl Langeweile als auch Perversitäten dazu verwendet werden können, um unangenehme Gefühle bei LeserInnen hervorzurufen, was Konstantinou zufolge bei der *relational art* der Fall ist (vgl. Konstantinou 2017, S. 93 und 98).

Im Fall von *relational art* nennt Konstantinou sogenannte Mockumentarys und Fernsehserien im Stil einer Mockumentary wie beispielsweise *The Office* und *Parks & Recreation* (vgl. ebd., S. 98 f.). Konstantinou zufolge spielen solche Serien mit der Schwierigkeit, uneindeutige soziale Normen zu navigieren (vgl. ebd.). Dabei sei das klassische Sitcom-Lachen im Hintergrund mit „reaction shots“ (ebd., S. 98) ersetzt worden – beispielsweise mit einem direkten Blick von Figuren in die Kamera, um eine Emotion zu vermitteln (vgl. ebd.). Diese Aufnahmen verstärken laut Konstantinou den Realitätseffekt der Mockumentary und können unangenehme Gefühle beim Publikum hervorrufen, ohne dabei ein Gefühl der Verbundenheit zwischen dem Publikum und der fiktiven Figur, die in die Kamera schaut, zu kreieren (vgl. ebd.). Demnach sind sie „designed to fail to substitute for the normative force of the laugh track“ (ebd.) und überlassen die Entscheidung, an welcher Stelle gelacht werden soll, dem Publikum (vgl. ebd., S. 98 f.). Literarische Texte der *relational art* demgegenüber spielen Konstantinou zufolge mit der Kluft zwischen SchriftstellerInnen und LeserInnen, indem sie auf den Einsatz

von tonalen oder affektiven Hinweisen verzichten und somit das Unvermögen der SchriftstellerInnen, kommunizieren zu können, inszenieren (vgl. ebd., S. 98). In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage nach der Rolle der Unverständlichkeit, die die ästhetischen Effekte im Kontext einer „conventional notion of craft“ (ebd., S. 99) irritierend erscheinen lassen kann und die von Ioma Mangold „im Zeitalter universaler Medientauglichkeit“ als „Akt ästhetischen Widerstands“ verstanden wird (Mangold 2013).⁵⁹

Zusammengenommen mit der inszenierten Unfähigkeit wird die Unverständlichkeit oder die Idee einer misslungenen Kommunikation somit zu einer essenziellen und existenziellen Frage. Denn wenn SchriftstellerInnen sich selbst als (unfähige) SchriftstellerInnen, ErzählerInnen oder Figuren in ihre eigenen Texte schreiben, wird die Rolle der LeserInnen als kritische, aktive AkteurInnen nachdrücklich hervorgehoben. Dabei werden literaturbetriebliche Konventionen und Praktiken hinterfragt, aber auch die Idee einer autonomen Literatur angedeutet. Mit Bezug auf Herbsts *Kybernetischen Realismus* kann in diesem Zusammenhang von einem Versuch gesprochen werden, das „Menschlich[e]“ zu finden, also das, „was [...] bislang die Seele der Dichtung ausgemacht hat“ (Herbst 2008, S. 121). Spiele mit der metaphysischen Suche nach dem Menschlichen finden sich sowohl in *So ist das* (2013) als auch in *Verbannt!* (2016) und *Bot – Gespräch ohne Autor* (2018). In den Texten lassen sich Themen wie Gottebenbildlichkeit, die Unzulänglichkeit der Sprache oder das schriftstellerische Versagen bzw. die Verweigerung erkennen, wobei in *Verbannt!* und *Bot – Gespräch ohne Autor* der Begriff „Seele“ genannt wird. Allerdings wird jede der Suchen ad absurdum geführt – einerseits, weil die Frage keine logische Antwort hat und andererseits, weil sie der Menschheit in ihrer Selbstbezogenheit dazu dient, sich von anderen Lebewesen und Dingen abzugrenzen.

3.2.1 Eine Frage der produktiven Überforderung

Im digitalen Zeitalter wird das Thema der Selbstbezogenheit zu einem Thema der Selbstentfremdung, denn dank der sozialen Medien kann beispielsweise selbst das „Allerhöchstpersönlichst[e]“ (ebd., S. 33) in Form von Authentizität vermarktet werden. Dadurch entsteht eine Unsicherheit hinsichtlich der Wirklichkeit bzw. Echtheit des eigenen Selbst anstatt der Welt. Wallace beruft sich in *E Unibus Pluram* auf den Protagonisten in Don DeLillos *White Noise*

⁵⁹ Konstantinou nennt in diesem Zusammenhang die Literatur von Tao Lin, der „rigorously fails to distinguish or distinguishes only weakly between description and narration [...]“ (Konstantinou 2017, S. 99).

(1985), um ein literarisches (oder: fiktives⁶⁰) Beispiel für jemanden, der sich, mit Bezug auf Walter Benjamin, mit der Frage der Authentizität einer Sache nach der Massen(re)produktion auseinandersetzt. Der von Wallace als „poor schmuck of a popologist“ (Wallace 1993, S. 184) bezeichnete Professor der Hitler-Studien in DeLillos Roman, studiert die meist fotografierte Scheune Amerikas aus seiner oberflächlichen Experten-Perspektive:

„What was the barn like before it was photographed?“ he said. “What did it look like, how was it different from other barns, how was it similar to other barns? We can’t answer these questions because we’ve read the signs, seen the people snapping the pictures. We can’t get outside the aura. We’re part of the aura. We’re here, we’re now.”

He seemed immensely pleased by this. (DeLillo 1985, S. 13; Einrückungen im Original).

Einerseits sind die Fragen des Protagonisten ein Hinweis auf die unwiderruflich veränderte Wahrnehmung sowie die veränderte Natur eines Kunstwerks seit der Erfindung der Fotografie. Die Nennung des „Jetzt“ kann aber ebenso als ein Verweis auf den von Benjamin beschriebenen Stillstand im postum veröffentlichten *Passagen-Werk* (1982) gelesen werden, was die Frage der Referenz nach sich zieht:

What precisely do these images, so lovingly collected by Benjamin in *The Arcades Project*, refer to? It would seem, taking into account Benjamin’s idea of “dialectics at a standstill,” that a critical breakdown occurs between image and reality; what the image tends to point to is itself and its peculiar technological constitution, not, as is commonly thought, to some unassailable historical and material reality. Thus, in his quest to transform Marxian dialectics and to criticize both the idealist and positivistic constructions of history – that is, constructions of history that move decidedly back into the past or that follows some predetermined plan of progress, respectively – we could argue that Benjamin had anticipated one of the most intriguing problems of the postmodern era: the question of the simulation of a hyperreality, a reality composed entirely of the signs of reality.“ (Roberts 2008)

Nicht zuletzt aufgrund dieser Beziehung zur Hyperrealität kann die Szene auch als ein Bezug auf Jean Baudrillards *Simulacres et Simulation* (1981)

⁶⁰ Matías Martínez und Michael Scheffel unterscheiden zwischen fiktional, fingiert und fiktiv wie folgt: „Die Werke der Dichter sind fiktional in dem Sinne, dass sie grundsätzlich keinen Anspruch auf unmittelbare Referenzialisierbarkeit, d. h. Verwurzelung in einem empirisch-wirklichen Geschehen erheben; wovon sie handeln, das ist – mehr oder minder - fiktiv, aber nicht fingiert. (Wir unterscheiden die verwandten Begriffe „fingiert“, „fiktional“ und „fiktiv“ folgendermaßen: *Fingieren* verwenden wir im Sinne von „[vor]täuschen“. *Fiktional* steht im Gegensatz zu „faktual“ bzw. „authentisch“ und bezeichnet den pragmatischen Status einer Rede. *Fiktiv* steht im Gegensatz zu „real“ und bezeichnet den ontologischen Status des in der Rede Ausgesagten.)“ (Martínez/Scheffel 2016, S. 16, Hervorhebungen im Original)

gelesen werden. Die Frage aus Don DeLillos Roman wird in den hier untersuchten Texten zu: Wie waren die SchriftstellerInnen, bevor sie fotografiert wurden; oder vielleicht: bevor sie ihr eigenes Foto sahen? Denn die Suche nach der Authentizität in den Texten ist gleichzeitig eine Suche nach dem Ausweg aus der durch die Unterhaltungsindustrie vorangetriebene wechselseitige Abhängigkeit zwischen SchriftstellerIn und LeserIn, die auf der Vermarktung sowie dem (unkritischen) Konsum von inszenierter schriftstellerischer Authentizität basiert.

In den Texten wird das Spiel mit der Idee, dass das „Menschliche“ bisher die „Seele der Dichtung“ (Herbst 2008, S. 121) ausgemacht habe, wörtlich genommen, sodass die AutorInnen sich als ErzählerInnen und Figuren in den Texten zweckbefreit (oder: autonomieästhetisch) mit der metaphysischen Suche nach dem Menschlichen bzw. mit der „Vereinnahmung der Technologie“ (vgl. ebd., S. 121–123) beschäftigen: In *So ist das* wird mit einem hypertextuellen Aufbau einer hyperrealen Romanhandlung experimentiert, die trotz (oder gerade wegen) der wenigen Informationen über den Handlungsverlauf und die Figuren einzigartig erscheint. In *Verbannt!* wird mit einer sprachexperimentellen Untersuchung des Leib-Seele-Problems der Identität der Dichtung im Zeitalter des Internets auf einer einsamen Insel nachgegangen. *Bot – Gespräch ohne Autor* ist ein Versuch, ein AutorInneninterview mit dem KI-Ebenbild eines Autors zu führen und es trotzdem als ein Interview mit ihm zu vermarkten. Im Mittelpunkt aller drei Texte steht die Unverständlichkeit, die auf eine Neuverteilung der Verantwortung im Verhältnis zwischen LeserInnen und SchriftstellerInnen innerhalb des Literaturbetriebs hinweist.

Ein ähnlicher Verweis auf das Verhältnis zwischen LeserIn und KünstlerIn kann in Robert Gernhardts *Die große Verweigerung – ein Beitrag zur kritischen Theorie* (1973) gefunden werden. Mit fünf Illustrationen spielt das Stück auf die sexuelle Beziehung zwischen Männern und Frauen über die Jahrhunderte an und bietet einen unerwarteten Schluss. Die Illustrationen sind von folgendem Text begleitet:

Es war einmal, da gab es kaum Verweigerungen, und wenn, dann waren sie ganz klein...

[Illustration 1: Mann und Frau stehen sich in mittelalterlicher Kleidung gegenüber.]

Mann: „Na schöne Frau, woll'n wir mal?“

Frau: „Jetzt gleich? Geht's nicht in einer Viertelstunde?“

Aber mit der Zeit wurden sie immer größer...

[Illustration 2: Mann und Frau stehen sich in vormoderner Kleidung gegenüber.]

Mann: „Wie wär’s mit uns, schöne Frau?“

Frau: „Ach nee... Ich mag nicht... Jedenfalls nicht diese Woche...“

Und heute leben wir in einer Zeit, in der die große Verweigerung immer mehr um sich greift...

[Illustration 3: Mann und Frau stehen sich in moderner Kleidung gegenüber.]

Mann: „Na? Woll’n wir nicht... Sie und ich?“

Frau: „Kommt nicht in die Tüte! Was erlauben Sie sich?“

Aber die größte Verweigerung steht uns noch immer bevor...

[Illustration 4: Mann, lächelnd, und Frau, genervt, stehen sich stumm im Raumanzug gegenüber.]

(Jetzt haben Sie sicher eine Pointe erwartet, Sie passiver Humorkonsument, stimmt’s? Wird aber nicht geliefert. Und warum nicht? Weil ich mich ganz einfach weigere, die herkömmliche Rollentrennung von Humorproduzenten und Humorkonsumenten zu perpetuieren. Denken Sie sich doch selber was aus. Ich jedoch werde hinfort dem Lustprinzip folgen. Und wissen Sie wozu ich gerade Lust habe? Ich habe Lust, ein Kaninchen zu zeichnen, das wie Südamerika aussieht. Mal sehen, ob’s geht...)

[Illustration 5 zeigt die skizzierte Form von Südamerika mit Kaninchenohren, Gesicht und dem Hinweis, wo Rio de Janeiro liegt.]

Geht. (Robert Gernhardt zitiert nach Köhler 1990, S. 228 f.)

Der humoristische Beitrag beginnt in der herkömmlichen Weise, wird jedoch ohne Vorwarnung kurz vor der Pointe mit einem Kommentar (in Klammern) abgebrochen. Der anfangs noch namenlose Erzähler bekommt dadurch ein Gesicht, nämlich das des Schriftstellers Robert Gernhardt. Dem Kommentar zufolge möchte dieser das Angefangene, d.h. die Schilderung der Entwicklung der stetig abnehmenden weiblichen Willigkeit gegenüber Männern um der Belustigung seiner „Humorkonsumenten“ (Robert Gernhardt zitiert nach ebd., S. 229) willen, nicht auf gewohnte Weise fortführen. Das Thema des humoristischen Beitrags, das am Beispiel des nicht erfüllten Lustprinzips der Männer veranschaulicht wird, wird dabei tatsächlich umgesetzt, d.h. die Lust der LeserInnen wird gestört. Die Erwartung, dass es sich um einen „Beitrag zur kritischen Theorie“ (Robert Gernhardt zitiert nach ebd.) und somit um einen ernsthaften kritischen Beitrag handelt, wird allerdings nicht erfüllt (zumindest nicht auf den ersten Blick), denn die Störung erfolgt nicht mit dem Realitätsprinzip, sondern mit dem Lustprinzip des Schriftstellers. Anstatt einen geistreichen Schlusseffekt zu liefern, verkündet der „Humorproduzent“ (Robert Gernhardt zitiert nach ebd.), dass er sich dem Lustprinzip hingeben wird. Dennoch kann die in Klammern stehende Aussage als eine

humoristische Anspielung auf Herbert Marcuses *Der eindimensionale Mensch* (1964) sowie als eine Kritik an der Passivität der LeserInnen (als Resultat der Mechanismen der Unterhaltungsindustrie) verstanden werden. Dadurch wird seichte Unterhaltung mit kritischer Reflexion verschränkt und das umgesetzt, was im Text geschrieben steht, nämlich dass die LeserInnen selbst einen logischen Schluss aus dem Beitrag ziehen müssen, anstatt einen witzigen Abschluss präsentiert zu bekommen – eine Grundfunktion der literarischen Unverständlichkeit, die Sinn dekonstruiert, um zur Sprache zu bringen, was unbewusst motiviert ist. Das Prinzip dahinter ist „eine produktive Überforderung“ mit selbstironischer Färbung, die „reflexartige Urteile und schematische Zuordnungen von Aussagen erschwert“ (Thomalla 2022) und sich im Fall der hier untersuchten Texte mit Bezug auf Komik erklären lässt.

Unverständlichkeit in literarischen Texten ist unter anderem in Genres wie dem absurden Theater, der Unsinnspoesie, der konkreten Poesie oder der Nonsensliteratur charakteristisch, wobei sich das Wesen der Unverständlichkeit in den einzelnen Genres voneinander unterscheidet. Vollkommene Sinnlosigkeit scheint – bis auf die Unsinnspoesie – keines der Genres zu kreieren. Vielmehr speist sich der Sinn im absurden Theater aus dem Existentialismus (als zugrunde liegende Theorie), in der konkreten Poesie aus dem besonderen Umgang mit der Sprache in Bezug auf die Realität, und in der Nonsensliteratur aus der ungewöhnlichen inneren Kohärenz (Köhler 1989, S. 34–36). Die Erkenntnissuche in und mit solchen Texten lässt sich zumindest in drei der vier genannten Genres mit Komik⁶¹ in Verbindung bringen. Bei der Absurde handelt es sich um eine Komik von zufälliger Natur, bei der konkreten Poesie um eine mithilfe von Sprachspielen erzeugte (ebd., S. 34 f.). Insbesondere dem literarischen Nonsens wird eine Komik zugeschrieben, die je nach „Politisierung der Gesellschaft“ (Köhler 1990, S. 348) mit empirischen, logischen, oder sprachlichen Mitteln spielt und unterschiedlich aussehen kann, sodass sie die Zeit, in der die Texte entstehen, widerspiegelt (vgl. ebd., S. 341–348).

Der Begriff Nonsens, so Köhler, definiert sich in seiner Distanz zu „Sinn als dem Maß aller Dinge“ (ebd., S. 334), da er auf Literatur verweist, die in einer abweichenden Beziehung zur Realität steht und somit „eine andere Wirklichkeit [schafft], ein anderes Denken [fordert] und eine andere Sprache [spricht]“ (ebd.). Nonsens, der als Gattung oder Verfahren gelten kann, hat laut Köhler im deutschsprachigen Raum eine etwa 800 Jahre lange Geschichte und reicht bis ins 13. Jahrhundert zurück, auch wenn der Begriff erst später aus dem Englischen übernommen wurde, wo er seit der Erscheinung von Edward Lears *A Book of Nonsense* (1846) im 19. Jahrhundert gängig ist (vgl.

⁶¹ Eine Ausnahme ist laut Peter Köhler der literarische Unsinn, der wegen des fehlenden inneren Zusammenhangs sowie der fehlenden externen Bezüge auch keine Komik erzeugt (Köhler 1989, S. 34 f.).

ebd., S. 341 und 333). Einteilen lässt sich die Geschichte des Nonsens im deutschsprachigen Raum in drei Abschnitte, nämlich in die Frühphase, die klassische Phase und die moderne Phase (vgl. ebd., S. 341). Der erste Abschnitt erstreckt sich über sieben Jahrhunderte und der Fokus in jedem einzelnen liegt, mit unterschiedlichen Schwerpunkten, auf einem der drei Bereiche Empirie, Logik, Sprache, was damit erklärt werden kann, dass im Nonsens auch die „Politisierung der Gesellschaft“ (ebd., S. 348), also die Zeit, in der die Texte entstehen, erkennbar wird (vgl. ebd., S. 341–348). Im ersten Drittel der Frühphase liegt das Hauptaugenmerk neben den Spielen mit empirischen Tatsachen hauptsächlich auf der Lügendichtung, die im Barock ihre Bedeutung verliert, was wiederum den Pfad für eine erst später entstehende Art von Nonsensliteratur ebnet, die auf Sprache fokussiert ist (vgl. ebd., S. 342 f.). Zu einem Aufschwung der Nonsensliteratur kommt es im 18. Jahrhundert – mit Fokus auf Logik – was im darauffolgenden Jahrhundert mit dem Sprachspiel sowie der erstmaligen Verwendung von Bild-Text-Kombinationen ergänzt wird (vgl. ebd., S. 343). Die erste Blüte des Nonsens findet im 20. Jahrhundert – in der klassischen Phase – statt, in dieser entwickelt er sich zum Sprachnonsens und bezieht sich auf die zu Beginn seiner Geschichte vorherrschenden Bereiche, mit einer kleinen Anpassung (vgl. ebd., S. 343 f.): „Empirie und Logik sind bei ihm [beim klassischen Nonsens, NM] sozusagen in der Sprache aufgehoben.“ (ebd., S. 344) Als ein Beispiel kann hier die Entstehung des Widersinns „aus der Vieldeutigkeit alltäglicher Redeweisen“ (ebd.) genannt werden. Schließlich beruft sich der moderne Nonsens, der ab den 1960er Jahren entsteht, über die sprachliche Ebene hinaus auch auf Aktualisierung⁶², Visualisierung⁶³ und Selbstironisierung⁶⁴, wobei speziell Selbstironisierung das Element des Nicht-Ernstnehmens des eigenen Gegenstands mit sich bringt (ebd., S. 344 f.).

Trotz der unterschiedlichen Schwerpunkte, die sich in den einzelnen Phasen zeigen, können grundlegende Merkmale des Nonsens ausgemacht werden, die Köhler zufolge auch helfen, Nonsens von anderen Arten der Komik zu unterscheiden. Hier meint er allerdings hauptsächlich die komische Gattung und nicht das Verfahren, denn Nonsens (als Verfahren) kann auch als solches in den unterschiedlichsten Textsorten angewendet werden.

⁶² Köhler spricht hier von einer verstärkten Nähe zu aktuellen Umständen: „Die Aktualisierung [...] äußert sich formal in der Aufmachung des *WimS* als Zeitung und in der Aufnahme journalistischer und anderer an sich unliterarischer Gebrauchsformen, stilistisch in der Ausrichtung an der Umgangssprache und ihren Moden, inhaltlich in der Nennung tatsächlicher Personen, Örtlichkeiten und Geschehnisse.“ (Köhler 1990, S. 345)

⁶³ Bei der Visualisierung handelt es sich um die komische Kombination von Bild (Fotografien, Zeichnungen) und Text, die den Nonsens damit aus der rein sprachlichen Ebene hebt (vgl. ebd.).

⁶⁴ Eine Form von Selbstironisierung des modernen Nonsens ist laut Köhler die Umleitung des Zielobjekts der Komik, bei der „typische Techniken nicht mehr nur dazu dienen, Nonsens zu erzeugen, sondern selber [sic] zum Gegenstand komischer Belustigung, zum Thema zu werden“ (ebd.)

Grundsätzlich spielt bei Nonsens zum einen die anfangs erwähnte Abweichung von empirischen Tatsachen, Gesetzen der Logik und Sprachregeln eine bedeutende Rolle, zum anderen seine Tendenzfreiheit und Komik (ebd., S. 340).

Fehlt die Komik, so liegt kein Nonsens vor, sondern beispielsweise Groteskes, das in seinen Methoden zwar dem Nonsens verwandt ist, anders als dieser aber nicht durchgängig (wenn überhaupt) komisch ist, sondern auch verwirrt, beunruhigt, befremdet, verstört und überhaupt interpretationsbedürftige Elemente enthält: der Sinn erschöpft sich beim Grotesken nicht im Text selbst, sondern weist über ihn hinaus. (ebd.)

Die Voraussetzung für Komik sieht Köhler bei Nonsenstexten in ihrem „innere[n] Zusammenhang“ (ebd.) und somit in der Eigenschaft, dass „Sachverhalte [...] nur innerhalb des Textes stimmen“ (ebd., S. 337).⁶⁵ Hier spielen zwei Gestaltungsformen eine bedeutende Rolle: Erstens die Isolierung, bei der es beispielsweise zur falschen Verwendung von Wörtern kommt oder die Identität von Dingen durch die getrennte Betrachtung von ihnen und ihren Wesenszügen unklar gemacht wird (vgl. ebd., S. 334 f.). Und zweitens die Neuordnung, die unter anderem auf erzwungene kausale Zusammenhänge oder Paradoxien setzt (vgl. ebd., S. 335).⁶⁶ Allerdings zeigt Gernhardts *Die große Verweigerung – ein Beitrag zur kritischen Theorie* (1973) einen über den Text hinausweisenden Sinnzusammenhang, weil dieser auf selbstironische Weise mit Aktualisierung arbeitet, indem er philosophische Themen aufgreift, die zu dieser Zeit hochaktuell sind.

3.2.2 Nonsens als (Selbst)Kritik

Laut Peter Köhler handelt es sich bei Gernhardts Stück um Nonsensliteratur (als Gattung) und somit um eine „normfreie Normmißachtung“ (ebd., S. 339),

⁶⁵ Zum Thema Sinnerschließung schreibt Köhler: „Der Nonsenstext konfrontiert vielmehr die Sinnerwartung des Lesers, der Äußerungen über reale Sachverhalte erwartet, mit seinem realen Nicht-Sinn, indem er dem Leser Sachverhalte mitteilt, die nur innerhalb des Textes selbst stimmen.“ (ebd., S. 337) Im Unterschied zu diesem von Köhler aufgegriffenen Merkmal von Nonsenstexten, konfrontieren die hier untersuchten Texte vielmehr die Sinnerwartung hinsichtlich der ‚Realität‘ und der ‚Regeln‘ des Literaturbetriebs sowie den damit zusammenhängenden ‚Rollen‘ von AutorIn und LeserIn. Darüber hinaus verhält es sich mit dem Nicht-Sinn anders, weil die vermittelten Sachverhalte zum Teil sogar innerhalb eines Textes unstimmig erscheinen können, wodurch die Erwartungen, auf einen literarischen Text zu stoßen, der nach den üblichen ‚Sinnregeln‘ erschlossen werden kann, nicht erfüllt werden. Somit weist der Nicht-Sinn über den Text hinaus bzw. auf das Dahinter (vgl. Hartling 2015, S. 11; sowie Assmann 2014, S. 43 f.; und Goggio 2017).

⁶⁶ Kategorienfehler können der Isolierung zugeordnet werden, genauer gesagt mit der falschen Verwendung von Wörtern, oder aber der sprachlichen Neuordnung, wenn es sich um Wortspiele handelt und diese nicht im übertragenen Sinne andere Bedeutungszusammenhänge erklären oder einen direkten Vergleich mit diesen darstellen.

die nicht belehrt, keine eindeutigen realen Umstände kritisiert und grundsätzlich tendenzfrei ist (vgl. ebd., S. 338 f.). Diesen Kriterien zufolge müsste es sich bei Gernhardts Nonsensstück um einen Rückzug vor der „Macht der äußeren Verhältnisse“ (ebd., S. 351) handeln. Stattdessen macht das Nonsensstück aber auf ebendiese Macht aufmerksam und bietet somit einen Erkenntniswert, der sich unabhängig von Genres beobachten lässt. Denn aus einem philosophischen Blickwinkel betrachtet, kann Komik mithilfe von Abweichungen von implizit vorausgesetzten „*kulturellen Konfigurationen* aus Rahmen, Grenzen und Regeln“ (Wirth 2020, S. 32 Hervorhebung im Original), ebendiese explizit machen und somit zur Reflexion anregen (vgl. ebd., S. 32 f.). Als subversiv gilt die Komik für Uwe Wirth beispielsweise dann, wenn sie mit „der Anpassung an ‚fremde‘, ‚grenzwertige‘, sprich potenziell ‚barbarische‘ Denkstile und Verhaltensweisen“ arbeitet um „die eklatante Unangemessenheit des Prinzips der lebendigen Anpassungsfähigkeit als solches“ (ebd., S. 43) aufzuzeigen. Anders ausgedrückt, wenn ein Akteur fragwürdige Praktiken nachahmt, um auf die Fragwürdigkeit der Praktiken aufmerksam zu machen, dann ist ein komischer Akt subversiv. Denn mit der Nachahmung legt der Akteur nicht nur die Fragwürdigkeit der Praktiken offen, sondern entpuppt sich selbst als fragwürdiger Akteur und „re-konfiguriert“ darüber hinaus den von anderen Akteuren für sich reklamierten „medialen Raum“ (ebd., S. 49).⁶⁷

Im Fall von Nonsensliteratur lässt sich der subversive Charakter Köhler zufolge im „spielerische[n] Nicht-Ernstnehmen [...] reale[r] Verhältnisse“ beobachten, das den „Nonsens [in eine] Anleitung zur Widerspenstigkeit“ verwandelt (Köhler 1990, S. 350 f.). Somit enthält Nonsensliteratur Komik, die ebenfalls als punktig oder widerständig erachtet werden kann. Diese Art von Komik ist besonders in der Nonsenssatire⁶⁸ der Neuen Frankfurter Schule (NFS) feststellbar, denn mit ihren Beiträgen hat die NFS nicht nur systematische Sinnverweigerung betrieben, sondern auch satirenahe Komik mit Anspielungen auf reale Verhältnisse (vgl. Zehrer 2002, S. 188 f.). Bei der Nonsenssatire handelt es sich nach Klaus Cäsar Zehrer zwar wie bei der „Moralsatire“ (ebd., S. 189), um ein Kritisieren von Umständen aus einer gewissen Distanz, jedoch mit dem Unterschied, dass die Moralsatire die kritisierten Umstände ernst nimmt, die Nonsenssatire hingegen komisch (vgl.

⁶⁷ Uwe Wirth bespricht in seinem Artikel *Die Grenzen der Komik* das Beispiel der politischen Partei DIE PARTEI, die „sich in ihrer Mimikry fragwürdiger Praktiken politischer Akteure selbst als fragwürdiger Akteur offen zur Schau stellt. Dieses Sich-selbst-offen-zur-Schau-Stellen ist genau die Differenz, die aus einer fragwürdigen Praktik eine subversive satirische Performance macht. Darüber hinaus besitzt DIE PARTEI aber noch aus einem anderen Grund politischen Impact: Sie re-konfiguriert mit ihrem Offen-zur-Schau-Stellen den medialen Raum, den andere Parteien für sich reklamieren.“ (Wirth 2020, S. 49 Hervorhebung im Original).

⁶⁸ Die „Nonsenssatire“ ist ein von Klaus Cäsar Zehrer im Rahmen seiner Studie zur Dialektik der Satire der *Neuen Frankfurter Schule* eingeführter Begriff.

ebd.). Was also den Nonsens nicht bloß zu einer Anleitung zur Widerspenstigkeit, sondern zu einem Akt ästhetischen Widerstands macht – ähnlich wie der ästhetische Widerstand, den Mangold in Bezug auf *Der schauernde Fächer* bemerkt – kann in ihrer Beziehung zum medialen Raum gefunden werden. Im Fall der in der vorliegenden Arbeit untersuchten Texte ist dieser Raum der Literaturbetrieb, wobei mit Literaturbetrieb Folgendes gemeint ist:

Spricht man vom Literaturbetrieb, so möchte man damit erstens die Wechselwirkungen zwischen der ästhetischen Seite und der ökonomischen Seite der Literatur beschreiben. Zweitens umfasst der Begriff alle Prozesse, mit denen Literatur im weitesten Sinne vermittelt wird. Zum Literaturbetrieb gehören also alle Personen und Institutionen, die für die Herstellung, Verbreitung oder Vermittlung von Literatur sorgen. Es stehen weniger die Texte selbst, sondern z. B. Autoren, Verlage oder die Literaturkritik sowie deren Handeln im Vordergrund. (Schnell 2019, S. 585)⁶⁹

Für die vorliegende Arbeit ist ein polemischer Umgang mit dem Begriff des Literaturbetriebs von Bedeutung, der oft abwertend gemeint ist und sich gut anhand eines oft genannten Beispiels erklären lässt: 2007 schreibt Jens Jessen im Rahmen des *Jahrbuchs der deutschen Schillergesellschaft* eine Vorbemerkung, in der er überspitzt auf die Frage eingeht, inwiefern „der Literaturbetrieb dem literarischen Schaffen feindlich sei“ (Jessen 2007, S. 11). Er konstatiert:

Es wäre abermals kindisch zu glauben, daß in unserem Literaturbetrieb ausgerechnet [sic] das Inkommensurable gedeiht oder auch nur geschätzt wird. Auch das Literaturmilieu ist vor allem anderen Milieu, also Gesellschaft mit Regeln und Verboten, die Rücksichtnahme und Gefälligkeit, also Lügen und Diplomatie, auf keinen Fall aber Kunstradikalität im sozialen Auftreten dulden kann. Es kann [...] Jahrzehnte dauern, bis die Vorurteilsschranken, die inoffizielle Hackordnung, die Kleiderordnung des literarischen Milieus überwunden werden. Der Künstler, der bereit ist, sich diesem Milieu anzupassen, bevor es sich von selbst öffnet (das heißt sich unabsichtlich ihm entgegenwandelt), der bezahlt [...] mit dem Verlust seiner künstlerischen Integrität. Das liegt an keiner besonderen Perfidie des Literaturbetriebs, es liegt an der allgemeinen Überfidie eines jeden Milieus, das nun einmal der Individualität nicht günstig ist, jedenfalls nicht der kompromißlosen Individualität, die der Kunst zugrunde liegt. (ebd., S. 12)

⁶⁹ Weil die Literaturwissenschaft mit der Erforschung bestimmter Texte und der Wahl bestimmter Themen den öffentlichen Diskurs und die öffentliche Meinung über Literatur ebenso beeinflussen kann, wird auch sie als ein Teil des Literaturbetriebs verstanden, auch wenn im deutschsprachigen Raum die Trennung zwischen Literaturkritik und Literaturwissenschaft gängig ist und sich die Literaturwissenschaft üblicherweise nicht wertend oder kritisch zu Texten äußert (vgl. Simons 2019, S. 129 f.)

Dabei wird angenommen, dass es in diesem medialen Raum des Literaturbetriebs implizit vorausgesetzte kulturelle Konfigurationen gibt, die mithilfe von Abweichungen explizit gemacht werden. Im Fall von Nonsens werden „Erwartungen auf brauchbare Äußerungen über reale Sachverhalte“ (Köhler 1989, S. 27) geweckt und wieder mithilfe von empirischen, logischen oder sprachlichen Brüchen zerstört, ohne eindeutig (negativ oder positiv) wertend zu sein oder klare Antworten zu geben (vgl. ebd., S. 22–27). Ein nonsenskomischer Akt ist demnach subversiv, wenn Erwartungen auf nicht ernstgenommene Praktiken geweckt und wieder mit empirischen, logischen oder sprachlichen Brüchen zerstört werden, um damit auf die Sinnlosigkeit der Praktiken aufmerksam zu machen und um den von anderen Akteuren für sich reklamierten medialen Raum neu zu gestalten. Ein nonsenshafter Umgang mit Literaturbetriebspraktiken ist demnach der nonsenshafte Umgang mit „jene[n] geregelten, typisierten und routinisierten Formen von handlungs- und zeichenbasierten Aktivitäten, mittels derer die Akteure des literarischen Feldes Literatur herstellen, rezipieren, vermitteln, fördern und medialisieren.“ (Assmann 2019, S. 204).

Die hier untersuchten Texte werden folglich nicht der Gattung Nonsens zugeordnet, sondern Nonsens wird als metaisierendes Verfahren analysiert. Als Themenschwerpunkte des nonsenshaften Umgangs mit Literaturbetriebspraktiken gelten einerseits die Rolle des Romans und andererseits die Funktion von (Modell)AutorInnen. Somit reflektieren die Texte die bereits seit Mitte des 18. Jahrhunderts existierende und immer wieder aktuelle Frage, inwiefern der Betrieb die Literatur beeinflusse, bzw. inwiefern „Autoren sich auf den von ihr [der institutionell verankerten akademischen Kritik, NM] angebotenen Austausch über ‚hohe Literatur‘ einlassen, und wie weit sie demgegenüber ‚für den Markt‘ schreiben“ (Simons 2019, S. 130). Darüber hinaus beziehen sich die Texte auf jüngere Debatten über den sogenannten Verderb oder das Verderben der deutschsprachigen Literatur (vgl. Theisohn/Weder 2013, S. 8; Simons 2019, S. 129; Assmann 2014, S. 1–8) und die Aufforderungen an SchriftstellerInnen, realistische und relevante Texte zu schreiben und mehr politisches Engagement aufzuzeigen (Politycki et al. 2005; und Franzobel 2017).

Dass in einem Kontext, wo die Nachfrage nach einerseits Sinn und Zweck und andererseits Medientauglichkeit (oder: Vermarktbarkeit) groß scheint, gerade die Unverständlichkeit der Texte auffällt, ist leicht nachvollziehbar. Inwieweit sie aber mit einem Erkenntniswert in Verbindung gebracht werden kann, soll im Folgenden untersucht werden. An Mangolds Beobachtungen anknüpfend, lässt sich jedenfalls die These aufstellen, dass in der Unverständlichkeit der Texte eine humoristische Auseinandersetzung mit ihrem Verhältnis zum Literaturbetrieb zum Ausdruck kommt und, etwas weiter gefasst, eine Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Literatur zu

Gesellschaft, Wahrheit und Wirklichkeit. Dabei „stehen weniger die Texte selbst, sondern z. B. Autoren, Verlage oder die Literaturkritik sowie deren Handeln im Vordergrund.“ (Beutin et al. 2019, S. 585) Nonsense wird daher als ein Verfahren verstanden, das nicht nur innertextlich Komik erzeugt, sondern auch über das Zusammenspiel einzelner Textteile mit ‚implizit vorausgesetzten kulturellen Konfigurationen‘ im Literaturbetrieb und schließlich auch der Gesellschaft.

In *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (1905) unterscheidet Sigmund Freud grundsätzlich zwischen harmlosen und tendenziösen Witzen. Harmlose Witze haben laut Freud keine weiteren Absichten, sondern sind Selbstzweck, mit dem Ziel, Lust hervorzurufen, deren Quelle ausschließlich in der Technik der Witze liegt (vgl. Freud 2009, S. 104, 109 und 116). Im Gegensatz dazu handle es sich bei den tendenziösen um Witze mit besonderen Absichten, bei denen die Quelle der Lust nicht eindeutig hervorgeht und sowohl in ihrer Technik als auch in ihrer Tendenz ruhen kann (vgl. ebd., S. 104, 116). Freud nennt insgesamt vier Untergruppen der tendenziösen Witze: obszöne, aggressive, zynische und skeptische.⁷⁰ In Bezug auf den zynischen Witz spricht Freud von einer möglichen „Auflehnung gegenüber [...] Autoritäten“ (ebd., S. 119), die kritisch sei und ein konkretes Angriffsobjekt habe. Im Vergleich dazu sieht Freud im skeptischen Witz kein konkretes Angriffsobjekt, wie beispielsweise eine Person oder eine Institution, dafür aber ein Infragestellen der „Sicherheit unserer Erkenntnis selbst“ (ebd., S. 130). Das Besondere in der letzten Untergruppe sei aber Technik des Widersinns, die in einem von ihm aufgeführten Beispiel mit der Technik des Gegenteils verschränkt ist. Der Beispielwitz geht wie folgt:

Zwei Juden treffen sich im Eisenbahnwagen einer galizischen Station. „Wohin fährst du?“ fragt der eine. „Nach Krakau“, ist die Antwort. „Sieh’ her, was du für ein Lügner bist“, braust der andere auf. „Wenn du sagst, du fährst nach Krakau, willst du doch, daß ich glauben soll, du fährst nach Lemberg. Nun weiß ich aber, daß du wirklich fährst nach Krakau. Also warum lügst du?“ (ebd.)

Das Problem, auf das der Witz hinweist, ist, Freud zufolge, folgendes:

Ist es Wahrheit, wenn man die Dinge so beschreibt, wie sie sind, und sich nicht darum kümmert, wie der Hörer das Gesagte auffassen wird? Oder ist dies nur jesuitische Wahrheit, und besteht die echte Wahrhaftigkeit nicht viel mehr darin, auf den Zuhörer Rücksicht zu nehmen und ihm ein getreues Abbild seines eigenen Wissens zu vermitteln? (ebd.)

⁷⁰ Die jeweiligen Untergruppen beschreibt Freud wie folgt: obszöne Witze können als entblößende bezeichnet werden, aggressive als feindselige und zynische als kritische oder blasphemische (vgl. Freud 2009, S. 129).

Laut Freud kommt es in diesem Witz zu einer Art entschärfenden Selbstkritik, die daher rührt, dass es – wie fast alle Witze, die er zitiert – „Geschichten [sind,] die von Juden geschaffen und gegen jüdische Eigentümlichkeiten gerichtet sind.“ (ebd., S. 126) Ein humoristisches Selbstreflexionsmedium sozusagen, das allerdings in der Geschichte auch eine andere Anwendung fand. Der oben genannte Witz wurde in einem ähnlichen Wortlaut von „Hitler in seiner Rede zur Eröffnung der NSDAP-Versammlung am 19. Dezember 1927 in München“ verwendet (Göktürk 2017, S. 162). Seine Absicht war von niederträchtigem Charakter, er war bemüht, „höhnisches Verlachen“ (ebd.) hervorzurufen. Wie Göktürk feststellt, „[geht d]iesem feindseligen Gebrauch [...] der von Freud beschriebene entschärfende Mechanismus der Witzarbeit eindeutig ab.“ (ebd., S. 163) Göktürk zufolge „entzündet sich [Komik] durch Reibung. Komik speist sich aus diesem Spiel zwischen Identität und Alterität.“ (ebd., S. 160). Im Großen und Ganzen geht es laut Göktürk um Zugehörigkeit sowie um die dahintersteckenden Machtverhältnisse:

Komik kann, im Dienste von Herrschaft die Grenzen der Gemeinschaft behaupten, indem sie die Außenseiter attackiert, oder, in widerspenstiger Aufmüpfigkeit eben diese kulturellen Grenzen grundsätzlich in Frage stellen, indem sie die Ambivalenzen innerhalb der Gemeinschaft beleuchtet und aushandelt. (ebd., S. 163)

Komik kann folglich ebenso als ein Akt der Gewalt gelten. Ein ausschlaggebender Faktor scheint „Komplizenschaft“ (ebd., S. 162) zu sein: je nachdem auf welcher Seite Erzähler und/oder Adressat stehen und je nachdem was/wer das Zielobjekt ist, kann die Wirkung im oben genannten Fall als ironische Selbstkritik oder spöttische Anfeindung gelten. Dennoch lässt sich auch in einem selbstkritischen Anwendungskontext eine ernsthafte Seite wiedererkennen, die ein Aushandeln von Zugehörigkeit innerhalb der kulturellen Gemeinschaft sowie der Eigentümlichkeiten dieser Gemeinschaft betrifft. Denn – wie Göktürk bemerkt –,„[d]as Objekt der von Freud referierten Judenwitze ist häufig der assimilierte, großstädtische Jude, was „[d]ie zivilisierte Pose oder Maske [zum] Gegenstand der Witzattacke“ (ebd.) macht. Freud selbst schreibt, dass die Witze „die demokratische Denkungsart der Juden schildern, die keinen Unterschied zwischen Herren und Knechten anerkennt, aber leider auch Disziplin und Zusammenwirken stört.“ (Freud 2009, S. 126)

3.2.3 Widersinn als Anleitung zur Widerspenstigkeit

Dennoch offenbart sich auch im skeptischen Beispielwitz ein Angriffsobjekt, wenn auch nur indirekt – mit diesem Witz wird nämlich die Umgangsart innerhalb einer Gemeinschaft verhandelt, wodurch ein Kollektiv

(selbstironisch) zum Angriffsobjekt wird: Ein Mitglied der jüdischen Glaubensgemeinschaft greift sein Gegenüber an, das ebenfalls ein Mitglied der jüdischen Glaubensgemeinschaft ist, weil es annimmt, dass sein Gegenüber es hintergehen möchte.⁷¹ In dem von Freud angeführten Beispielwitz geht es demnach „um das Vertrauen innerhalb der Gemeinschaft“ (Göktürk 2017, S. 162), wie Deniz Göktürk in ihrem Artikel „Die Komik der Kultur“ (2017) feststellt. Dabei äußert sich die Skepsis gegenüber der Glaubwürdigkeit eines Anderen aus derselben Gemeinschaft darin, dass eine der beiden Personen Widersinn in der Information „Nach Krakau“ (Freud 2009, S. 129) vermutet und dies auch anspricht, obwohl nicht die Information, sondern die Annahme widersinnig ist, also eine widersinnige Ableitung gemacht wird.

Ein Spiel mit falschen Voraussetzungen würde sich hingegen ergeben, wenn die Antwort widersinnig wäre: Nach Krakau. Und wenn ich sage, ich fahre nach Krakau, will ich doch, daß du glauben sollst, ich fahre nach Lemberg. Nun weißt du aber, daß ich wirklich fahre nach Krakau. Also warum glaubst du mir? (vgl. ebd., S. 130) Eine solche Verlagerung der Skepsis kann in Robert Gernhardt *Die große Verweigerung – Ein Beitrag zur kritischen Theorie* (1973) beobachtet werden. Sie offenbart nicht nur eine selbstironische Haltung, die die eigene Autorität und Glaubwürdigkeit infrage stellt, sondern auch eine Aufforderung der LeserInnen zur aktiven Teilnahme, wobei sich der Sinn von Gernhardts Beitrag nicht innerliterarisch erschöpft, sondern auf außerliterarische Umstände Bezug nimmt. Somit kann der Beitrag, obwohl er aufgrund seiner fehlenden weiteren Absicht keine direkte Einwirkung auf die Realität hat (vgl. Barthes 2000, S. 185), in seiner Symbolausübung als eine (symbolisch-)reflexive Analyse der Wirklichkeit gelten. Wie in Freuds Beispielwitz kann auch in Gernhardts Beitrag die Weigerung einer reibungslosen Informationsüberbringung mittels falscher Voraussetzungen bzw. widersinnigen Ableitungen beobachtet werden, die darüber hinaus auch eine Skepsis gegenüber Konventionen und Normen widerspiegelt und diese gleichzeitig neu formt.⁷²

Wie schon in Untersuchungen zur Literaturbetriebsliteratur festgestellt wurde, dient „[d]ie Fiktionalisierung des Literaturbetriebs [...] als ironische Beobachtung“ (Goggio 2017) dessen, und ermöglicht nicht nur die Beschreibung, Kommentierung und Kritik, sondern auch die Neuerfindung des Literaturbetriebs (vgl. ebd.; und Theisohn/Weder 2013, S. 13). Romanen, die den Literaturbetrieb als Thema aufgreifen, sei es ein Anliegen, einerseits

⁷¹ Göktürk stellt in Hinblick auf Freuds Studie fest, dass „[d]ie Reibung [dort entsteht], wo der Mann vom Dorf als Migrant mobil wird und den reisenden Kosmopoliten, der sich von jüdischen Erkennungsmerkmalen distanziert glaubte, an seine Herkunft erinnert.“ (Göktürk 2017, S. 162)

⁷² Deniz Göktürk schreibt diesbezüglich: „Komik – sowie ihre kulturwissenschaftliche Analyse – entblößen Konventionen und machen Herrschaftsverhältnisse sichtbar.“ (ebd., S. 160)

die Lage des deutschen Literaturbetriebs jenseits der Kulissen der marktwirtschaftlichen Produktionsverhältnisse und der sozial-ökonomisch gelenkten Vermittlungs- und Rezeptionsprozesse zu veranschaulichen und sie dem nicht spezialisierten Publikum verständlich zu machen; andererseits [...] die Anstrengung der Schriftsteller dar[zustellen], sich aus den Ketten einer von außen, also vom Literaturbetrieb, oktroyierten Regelpoetik zu befreien (Goggio 2017).

Die Idee von Regeln in der Literatur stützt sich einerseits auf die Regelpoetik, nach welcher SchriftstellerInnen mehr oder weniger als poetische HandwerkerInnen wahrgenommen werden, andererseits auf die vom Individualismus geprägte Genieästhetik, die besagt, dass SchriftstellerInnen sich als Genies gegen die bestehenden Regeln auflehnen und dadurch ihre Autonomie beweisen (vgl. Hartling 2015, S. 76 f.).⁷³ Im Unterschied zur Literaturbetriebsliteratur scheinen die in der vorliegenden Arbeit untersuchten Texte allerdings weniger auf Verständlichkeit bedacht zu sein. Sie zeigen überdies andere Gesichtspunkte in der Darstellung der SchriftstellerInnen: In Literaturbetriebsliteratur „[tritt der] materielle und funktionelle Zustand des Literaturbetriebs [...] an die Stelle des genialen Schriftstellers und ersetzt ihn in seiner Funktion als Schöpfer ästhetischer Werke“ (Goggio 2017). Mit der vereinfachten Darstellung des Schriftstellers „als Kristallisations- und gleichzeitigen Brechpunkt einer Selbstbeschreibung des Literaturbetriebs in seiner materiell-mechanistischen Funktionsweise“ und ihrer „Degradierung zum elementaren Glied, oder, besser gesagt, zum Bestandteil eines betriebsähnlichen Systems“ (ebd.) wird der Fokus auf den Literaturbetrieb verlagert. Statt den Fokus auf den Literaturbetrieb zu verlagern, beobachten und klischieren die hier untersuchten Texte den Literaturbetrieb mittels Nonsens aus der Perspektive der SchriftstellerInnen heraus. In Anlehnung an David-Christopher Assmann wird angenommen, dass der selbstreflexive ironische Blick im Kontext des Literaturbetriebs eine weitläufigere Komponente gegenwärtiger Literatur ist, die ebenso außerhalb des besagten Genres auffindbar ist und mit der gesellschaftlichen Umbruchsphase in Verbindung steht:

⁷³ Wie Hartling erläutert, waren Autorschaftskonzeptionen historisch gesehen immer schon viel komplexer als prinzipiell angenommen (vgl. Hartling 2015, S. 93 f.): „Wie bereits ausgeführt, wird die Entwicklung eines Urheberrechts im Allgemeinen als das Ende von kollaborativen, anonymen Autorschaftskonzeptionen und als Beginn von individualistischen, genialistischen Autormodellen angesehen. Das damit angesprochene, unzulässig vereinfachende historische Phasenmodell ist aber zu kritisieren. Stattdessen ist von einem komplexeren Nebeneinandern [sic] verschiedener Modelle auszugehen sowie von einem historisch deutlich ambivalenteren Verhältnis zwischen einander entgegengesetzten Autor-Konzeptionen.“ (ebd., S. 94) Interessant ist dennoch, dass kollaborative Autorschaftskonzeptionen im Kontext des Internets wieder verstärkt diskutiert werden, insbesondere aufgrund der ebenso mit dem Internet auftauchenden Urheberrechtsdebatten.

Vor dem Hintergrund der literaturkritischen Debatten zum „Zustand“ der deutschsprachigen Literatur seit den 1990er Jahren und den dort thematisierten Ableitungsbemühungen der literarischen „Verfassung“ aus sozialstrukturellen Veränderungen scheint sich im Falle der Literaturbetriebs-Szenen nicht zuletzt tatsächlich eine nicht unwesentliche These der Schreib-Szenen-Forschung zu bestätigen: dass nämlich der Instabilität und Problematik literarischen Schreibens insbesondere in medienhistorischen, im Falle der Literaturbetriebs-Szenen sozialstrukturellen, „Umbruchphasen“ literarische Thematisierungen und Reflexionen „korrespondieren[]“. (Assmann 2014, S. 43)

Als medienhistorische Umbruchphase ab den 1990er Jahren hat die Kommerzialisierung des Internets auch Auswirkungen auf den Literaturbetrieb als Ganzes gehabt. In diesem Zusammenhang sind, insbesondere mit dem Aufkommen sozialer Netzwerke, Blogs und weiterer Plattformen, neue Möglichkeiten des Schaffens und (Selbst)Inszenierens entstanden, die ebenso frustrierend und entmutigend sein können, was wiederum als Thema dienen kann (vgl. Hartling 2015, S. 265 f.).⁷⁴ Dank der neuen Möglichkeiten öffnen sich ebenfalls die Türen zu anderweitigen Subjektkonstruktionen: zum einen „[generieren sich] Netzakteur_innen und Blogger_innen [...] in ihren Erzählungen als handelnde und als gestaltende Subjekte“ (Schachtner 2016, S. 218), zum anderen sind sie sich ihrer Abhängigkeit von anderen Nutzern, ihren Kommentaren, Likes, etc. bewusst (vgl. ebd.).⁷⁵ Auch in den in dieser Arbeit untersuchten Texten werden handelnde und gestaltende Subjekte sichtbar, wobei die bereits zu Beginn erwähnte Selbstironie eine grundlegende Rolle spielt und Deniz Göktürks Beobachtung aller drei Witzinstanzen nach Sigmund Freud – des Erzählers, des Adressaten und des Zielobjekts – „innerhalb ein und desselben Subjekts sowie in der Beziehung zwischen Leser und Autor“ zentral ist (Göktürk 2017, S. 165).

Die Selbstironie in den untersuchten Texten hängt mit der Technik des Widersinns zusammen, wobei hier Nonsens als Verfahren gemeint ist, das das Sichtbarmachen und humorvolle Infragestellen von Konventionen des

⁷⁴ Zum Thema *Der digitale Autor – Autorschaft im Zeitalter des Internets* hat Florian Hartling eine Arbeit verfasst, die sich mit Schriftstellerinnen von Netzliteratur beschäftigt. In diesem Band stellt er ein Beispiel vor, das sich spielerisch mit der Frustration, die digitale Medien auslösen können, auseinandersetzt, wodurch klar wird, „dass nicht der Spieler Herr des Geschehens ist. Irgendwann reißt der Computer das Heft des Handelns an sich, ein zweiter Mauszeiger erscheint, lädt einen Virus herunter und installiert ihn.“ (Hartling 2015, S. 266)

⁷⁵ Eine Einsicht bezüglich des Öffentlichkeitsbewusstseins der Netzakteure kann sich, wie Christine Schachtner schreibt, durchaus erst verspätet entwickeln oder überhaupt nicht (vgl. Schachtner 2016, S. 204–207). „Man erlebt sich meist nicht als Teil einer Öffentlichkeit, wenn man im Netz agiert. Es ist dafür nicht erforderlich, sich physisch aus seiner Privatheit herauszugeben. Ein Klick auf das Tastenfeld eines Smartphones oder Laptops genügt, um öffentliches Leben in die Privatheit der eigenen Wohnung zu holen. [...] So entsteht Öffentlichkeit inmitten von Privatheit oder es entsteht etwas Neues, von dem wir noch nicht wissen, wie wir es nennen sollen.“ (ebd., S. 205 f.)

Literaturbetriebs und der mit ihnen zusammenhängenden Literaturbetriebspraktiken als „Formen von handlungs- und zeichenbasierten Aktivitäten, mittels derer die Akteure des literarischen Feldes Literatur herstellen, rezipieren, vermitteln, fördern und medialisieren“ (Assmann 2019, S. 204), ermöglicht. In diesem Zusammenhang werden sowohl die Texte selbst, die SchriftstellerInnen und LeserInnen als auch bisherige Debatten und Momentaufnahmen zu literarischen Tendenzen der Gegenwart belächelt. Dadurch offenbart sich eine ideologiekritische Dimension, die weniger in der Kritischen Theorie als der Nonsenssatire der Neuen Frankfurter Schule zu finden ist, wo „Parodie und Selbstparodie inmitten des ungelösten, unlösbaren Beziehungsgeflechts von Theorie und Komik, in dem die Komik die Oberhand behält“ (Schnell 2019, S. 651), bedeutend ist. Nonsens kann deshalb entweder komisch wirken oder aber „[...] existentielle Befindlichkeiten, wie Verzweiflung, Desinteresse oder Überdruß zum Ausdruck bringen bzw. auslösen“ (Lohse 2017, S. 284). Darüber hinaus können widersinnige Ableitungen, sinnlose Vergleiche und Nonsensmetaphern oder Paradoxien das Verständnis literarischer Texte deutlich erschweren, weil falsche Voraussetzungen, Kategorienfehler oder Widersprüche in sich nicht oder nur teilweise lösbare Inkongruenzen sind (vgl. Ruch/Hofmann 2017, S. 94).

Christine Schachtner kommt in *Das narrative Subjekt – Erzählen im Zeitalter des Internets* mit Bezug auf Judith Butler und Michel Foucault zu folgender Feststellung:

Die oftmals gestellte Frage ‚Was soll ich tun?‘ setze ein Ich und die Möglichkeit des Tuns voraus, was auf die Existenz eines Subjekts verweise, das zur Selbstreflexion fähig sei. In den von den Netzakteur_innen und Blogger_innen erzählten Geschichten taucht diese Frage immer wieder auf, ausgelöst durch äußere Bedrohungen oder auch durch gewonnene Einsichten in die Wirkkraft medien-technischer Artefakte. Sie eröffnet die Chance, eine kritische Perspektive auf Normen zu erarbeiten; gleichwohl stehe es dem Subjekt nicht frei, die Norm zu missachten. Jede Praktik, auch die Praktiken der Freiheit stünden in Bezug ‚zu einem ermöglichenden und begrenzenden Feld von Zwängen‘. (Schachtner 2016, S. 15 f.)

Solche „Einsichten in die Wirkkraft medientechnischer Artefakte“ (ebd., S. 16) und ihr Einfluss auf den Literaturbetrieb spiegeln sich in *So ist das, Verbannt!* und *Bot – Gespräch ohne Autor* humoristisch wider. Die Texte wirken wie „eine Form von Kritik, die [...] nicht eine ernsthafte politische Position entgegenstellt, sondern vielmehr die Absurditäten im vermeintlich rationalen Apparat bloßstellt“ (Göktürk 2017, S. 165), dem rationalen Apparat des Literaturbetriebs. Unter Berücksichtigung solch (indirekten) Tendenzen und der ihnen zugrunde liegenden Skepsis, kann das von Freud aufgegriffene Problem umformuliert werden: Ist es Wahrheit, wenn man die Dinge so erzählt, wie sie sind, und sich nicht darum kümmert, wie LeserInnen das

Geschriebene auffassen wird? Oder besteht die echte Wahrhaftigkeit darin, auf die LeserInnen Rücksicht zu nehmen und ihnen ein getreues Abbild, angepasst an ihr eigenes Wissen, zu vermitteln? Ferner lässt sich die Frage nach dem Angriffsobjekt neu aufrollen: Ist es tatsächlich so, dass literarische Texte mithilfe der Technik des Widersinns, mit der sie Autorität, Glaubwürdigkeit und Konventionen anzweifeln, den Literaturbetrieb nicht angreifen?

Da literarische Werke dem Literaturbetrieb angehören, könnte das Anzweifeln von Literaturbetriebspraktiken ein Infragestellen oder gar eine Auflehnung gegen institutionelle Satzungen⁷⁶ bedeuten – zumindest spielerisch indirekt. Gernhardts Nonsensstück *Die große Verweigerung – ein Beitrag zur kritischen Theorie* ist ein Beispiel dafür. Laut Köhler stellt der Nonsens aber grundsätzlich eine Art Realitätsverweigerung dar und sucht nach Subjektivität statt Objektivität und dem „Sieg des Geistes über die Vernunft“ (Spontispruch zitiert nach Köhler 1990, S. 350).⁷⁷ „Der Nonsensdichter zieht sich aufs eigene Subjekt zurück [...] wo über den eigenen Standpunkt hinaus keine Verständigung mehr möglich ist.“ (ebd., S. 350) Eine Verständigung, die sich in Form einer Interaktion im skeptischen Spiel äußert, scheint aber sowohl in Gernhardts Stück als auch in den hier untersuchten Texten geradezu erwünscht. In ebendieser Interaktion scheint nämlich das über den Text Hinausweisende zu liegen. Denn falls, wie angenommen, die Technik des Widersinns den Literaturbetrieb spielerisch indirekt angreift, müsste dann die Angriffsfläche nicht – weil Literatur als „eine Form der ‚kulturellen Selbstwahrnehmung und Selbstthematization‘“ (Gansel/Herrmann 2013, S. 13) gilt – über die Grenzen des Literarischen hinausreichen? Demnach müssten die Texte dank der Technik des Widersinns (zumindest indirekt) tendenziöse Züge zeigen, in denen sich ebenso Widerstand widerspiegelt, aber

[...] nicht de[r] Widerstand der Satire, die an das Denken und Tun anderer Menschen appelliert und auf eine Übereinkunft mit diesen setzt, sondern eben

⁷⁶ Als mögliche Angriffsobjekte von zynischen Witzen nennt Freud unter anderem die „Satzungen der Moral“ (Freud 2009, S. 123). Die zu Beginn erwähnte Debatte, Literatur müsse wieder moralisch, politisch oder welthaltig werden, sie solle einen Zweck erfüllen und der Gesellschaft dienen, indem sie über aktuelle Zustände aufklärt und diese kritisiert, kann als eine institutionelle Satzung aufgefasst werden. Darüber hinaus kommen institutionelle Erwartungen und Regeln hinzu, die in der Beziehung zwischen SchriftstellerInnen, Werken, und LeserInnen entstehen und gewisse Regeln bei der Textbeschaffenheit und -rezeption erforderlich machen.

⁷⁷ Freud setzt die Witzattribute harmlos und tendenziös einander gegenüber, weshalb angenommen werden könnte, dass harmlos gleichzeitig tendenzfrei bedeutet und vice versa. Allerdings zeigt sich eine gewisse Dissonanz zwischen den Attributen tendenzfrei und harmlos, besonders dann, wenn die Subjektivität, die Köhler im Nonsens vermutet und dessen Fähigkeit, auf die Realität zurückzufallen, der Wortbedeutung von „tendenziös“ als unsachlich, verzerrt oder subjektiv gegenübergestellt wird. Denn was anderes ist Nonsensliteratur als unsachlich, verzerrt und subjektiv?

die Widersetzlichkeit des Nonsens: „Nonsens statt Konsens“, wie ein anderer Spontispruch sagt. Zwar attackiert der Nonsens reale Verhältnisse nicht explizit wie die Satire, sondern spielt mit ihnen; aber dieses spielerische Nicht-Ernstnehmen stabilisiert reale Verhältnisse keineswegs. Die Sinnlosigkeit der Nonsenswelt fällt vielmehr auf die Realität zurück, und wenn die Nonsens-Welt ein Tollhaus zu sein scheint, so mag das kein Zufall sein angesichts einer Gesellschaft, deren Sachwalter und Nutznießer den Menschen gern einreden, wie toll eigentlich alles ist; [...] Nonsens, so gesehen, [...] bietet eine Möglichkeit subjektiven und im Grunde radikalen Widerstands gegen die Macht der äußeren Verhältnisse. Nonsens ist Anleitung zur Widerspenstigkeit. (Köhler 1990, S. 350 f.)

Köhler jedenfalls sieht im Nonsens einen „literarischen Widerhall der Politisierung der Gesellschaft“ (ebd., S. 348) und konstatiert: „Es ist also nicht nur eine Folge innerliterarischer Bedingungen, wenn Nonsenstexte je nach ihrer Entstehungszeit charakteristisch verschieden sind.“ (ebd.) Die hier zur Untersuchung vorliegenden literarischen Werke weisen, wie bereits gesagt, ähnliche Züge wie Nonsenstexte auf und bedienen sich ebenso der Technik des Widersinns. Obwohl sich ihre Inhalte – wie die Inhalte von Nonsenstexten – nicht immer sinnvoll deuten lassen (vgl. ebd., S. 350), so klingt in ihrer Aufforderung zum skeptischen Spiel auch eine außertextliche Komponente an. Auch wenn diese am Ende nur darin bestehen könnte, Normen, Autorität und Glaubwürdigkeit und somit die Sicherheit unserer Erkenntnis selbst infrage zu stellen.

4 Analyse: Die große Verweigerung

In der vorliegenden Arbeit wird, aufgrund der Offenheit⁷⁸ der hier untersuchten Texte, gesammelt auf die Beschreibungen der Postironie sowie des Nonsens zurückgegriffen. Zu betonen ist, dass die in den folgenden Analysen untersuchten Texte als fiktionale literarische Werke betrachtet werden, die mit auto(r)fiktionalen Elementen arbeiten und dadurch, mit Lukas Hoffmanns Worten ausgedrückt, die Geisteshaltung angreifen, die hinter einem ironischen Schirm Deckung sucht (vgl. Hoffmann 2016a, S. 200). In ebendiesen Eigenschaften, so wird angenommen, spiegelt sich auch das Potenzial der Texte, mit irritierenden Elementen in die Wertekonstruktion des Literaturbetriebs einzugreifen. Denn die Texte üben Kritik mithilfe von Nonsens und nähern sich neuen Weltanschauungen nicht über deutliche Stellungnahmen an, wie es in den Debatten rund um die fehlende Kritik und Qualität in der Gegenwartsliteratur besprochen wird.

Stattdessen destabilisieren die Texte den Sinn mithilfe von Nonsens als Verfahren und erweisen sich somit als eine humoristische Auseinandersetzung mit dem spätmodernen Verhältnis zwischen Literatur und Gesellschaft, Wahrheit und Wirklichkeit. Die folgenden Analysen orientieren sich am Nonsens, der im deutschsprachigen Raum insbesondere ab der Mitte des 20. Jahrhunderts mithilfe von Aktualisierung, Visualisierung und Selbstironie arbeitet, wobei mit Aktualisierung gemeint ist, dass die Texte formal „eine Nähe zur aktuellen Realität suggerier[en]“ (Köhler 1990, S. 345). Im Fall der hier untersuchten Texte ist allem voran eine Beobachtung zentral,

⁷⁸ Die Offenheit der Texte und die zahlreichen intertextuellen Verweise, verwandeln die Texte in eine (im übertragenen Sinne) Kunst- und Wunderkammer, sodass sich verschiedenste Themen herauslesen lassen. Die folgenden Analysen beziehen sich aufgrund der Offenheit der Texte nur auf einzelne Aspekte und können daher nicht als erschöpfend gesehen werden. Als produktiv erweist sich bei solch offenen Texten, in denen mithilfe von Widersinn mit der Glaubwürdigkeit der Textaussagen gespielt wird, das sogenannte laterale Lesen. Klaus Birnstiel setzt sich in einem Artikel mit der Idee des lateralen Lesens im Vergleich zu Hermeneutik auseinander und behandelt damit die Frage nach einer zeitgerechten Auseinandersetzung mit der Gegenwartsliteratur: „Es wurde schon angedeutet, dass jede Literaturwissenschaft eine Kontextwissenschaft im breitesten Verständnis sein muss. Wenn Kunst, wenn Literatur ‚anywhere or not at all‘ sind, dann muss auch das Lesen ‚anywhere or not at all‘ sein, losgelöst von der Fixierung auf die Buchseite, bereit zu lateraler Bewegung durch den Text, die Texte, und weit über den Text hinaus. An die Seite der ubiquitären Literatur der Gegenwart stellt sich so ein laterales Lesen, und damit eine ubiquitäre Hermeneutik.“ (Birnstiel 2021, S. 795)

nämlich dass sich in ihnen eine den Leseerwartungen widersprechende Anknüpfung an literarische (*So ist das* und *Verbannt!*) bzw. literaturbetriebliche (*Bot*) Formen und damit eine Reflexion von aktuellen literaturbetrieblichen Debatten erkennen lässt. In den Analysen soll u.a. die Frage beantwortet werden, inwiefern die postironische Schreibweise der Texte ein Spiel mit der Idee des Paradigmenwechsels darstellt und in diesem Zusammenhang als eine Irritation im Kontext der literaturbetrieblichen Debatten über die fehlende Kritik und Qualität in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur ab der Jahrtausendwende gelesen werden kann.

4.1 Gott allein weiß (*So ist das*)

„Groetzner ist ein Meister der irritierenden Fußangel. Ein Leserfischer, Buch-Hineinzieher, szenischer Miniaturist.“
(Weyh 2012)

Der Stil von Stephan Groetzner wird von RezensentInnen nicht selten als absurd, schwer zugänglich und als eine Mischung aus Lyrik und Prosa bezeichnet (vgl. bspw. Hasnain 2018; Keller 2013; oder Weyh 2012). Nach Groetzners Lesung von einem Auszug aus seinem Romanentwurf *Destination: Austria* bei den 42. Tagen der deutschsprachigen Literatur im Jahr 2018 in Klagenfurt, haben die Jurymitglieder unterschiedliche Meinungen hinsichtlich der Ästhetik in dem Text: Einerseits wird die sprachliche Präzision des Texts gelobt, andererseits die plakative Arbeit mit Klischees kritisiert (vgl. Diskussion TddL o.A. 2018). Dass Groetzners Texte allesamt mit komischen Mitteln spielen, darüber sind sich sowohl RezensentInnen als auch die Bachmannpreis-Jury einig (vgl. bspw. Diskussion TddL ebd.; Orlick 2013; oder Weyh 2012). Positiv bewertet wird die Komik aber nicht von allen – nach der Lesung bei den 42. Tagen der deutschsprachigen Literatur bezeichnet Klaus Kastberger den Text als „blöd“: „Dieser Text ist blöd. Und was ihn rettet, ist, dass er blöd sein will. Ich finde ihn trotzdem nicht besonders lustig, was vielleicht mit dem kulturellen Gefälle zu tun hat. Ich finde ihn relativ simpel gestrickt.“ (Klaus Kastberger bei Diskussion TddL o.A. 2018, S. 08:16-08:30).⁷⁹

Allerdings wird in der Diskussion nach der Lesung auch das Potenzial der einfachen Komikmittel unterstrichen und der Text als „Angriff“ bezeichnet: „Er [der Text, NM] ist nicht so harmlos, wie das klingt, wenn man sagt, die

⁷⁹ Mit dem Ausdruck „kulturelles Gefälle“ bezieht sich Klaus Kastberger darauf, dass Stephan Groetzner als Autor aus Deutschland über Österreich schreibt.

Mittel der Komik sind einfach oder er greift nur Klischees auf. Das fände ich, würde [...] die Bösartigkeit ein bisschen verharmlosen.“ (Insa Wilke bei Diskussion TddL ebd., S. 13:59-14:16) Die Beobachtungen der Jury beziehen sich auf den Romanentwurf *Destination: Austria*. Dieser funktioniert im Vergleich zu Groetzners anderen Texten etwas offensichtlicher als eine satirische Parodie – in diesem Fall eine Parodie der 42. Tage der deutschsprachigen Literatur in Klagenfurt. Insa Wilke sieht in dem Text eine Art Spiel mit sprachlichen „Leerhülsen“ (Insa Wilke bei Diskussion TddL ebd., S. 13:37-13:39). Auch in den Rezensionen von Groetzners anderen Werken wird auf die von Komik geprägten Sprachspiele aufmerksam gemacht: So bezeichnet Florian Felix Weyh in seiner Rezension von *Die Kuh in meinem Kopf* (2012) den Schriftsteller als „Professor humoris causa“, der „dem Klang und der Mehrdeutigkeit von Worten sonderbare Welten ablauscht“ (Weyh 2012). Anton Thuswaldner hingegen verweist in Bezug auf *So ist das* (2013) auf die sprachliche und kompositorische Präzision, wie sie auch nach der Bachmannpreis-Lesung in Bezug auf *Destination: Austria* genannt wird: „[D]er Autor weiß genau, was er will. Er geht im Großen planvoll vor, hortet die Motive sorgsam, um sie bei Gelegenheit aufzugreifen. Sie tauchen an den unwahrscheinlichsten Orten wieder auf, wenn man gar nicht mehr rechnet mit ihnen.“ (Thuswaldner 2013, S. 6) Tatsächlich zeigt sich in *So ist das* ein präzises, aber verwirrendes Spiel mit der Mehrdeutigkeit und Melodie einzelner Wörter, bei dem eine einzig- und eigenartige Welt erzeugt wird, in der sich LeserInnen (z.B. beim Lesen von *Destination: Austria*) vorkommen „wie bei Dr. Seltsam im Script“ (Nora Gomringer bei Diskussion TddL o.A. 2018, S. 04:08-04:11). Nora Gomringers Verweis auf Dr. Seltsam ist insofern interessant, als er als wesentlicher Hinweis bezüglich des Zugangs zu Groetzners Texten gelten könnte. Denn auf der Verlagsseite von Droschl steht über dem Autorenportrait von Groetzner folgendes Motto: „In jeder Nervenheilanstalt der Welt sitzt mindestens ein Gott.“ (Autorenportrait bei Literaturverlag Droschl o.A.)

In Weiterführung der Besprechungen von Groetzners Texten, orientiert sich die folgende Analyse von *So ist das* an der Annahme, dass sich im Text ein streng orchestriertes Spiel mit der Mehrdeutigkeit einzelner Begriffe, Konzepte, Idiome oder Sprichwörter offenbart, das sich nur teilweise auflösen lässt.⁸⁰ Das Spiel gründet sich in der Offenheit der Gattung Roman in Verbindung mit einem als Sprichwort bezeichneten Buchmotto. Ein solches Spiel mit einzelnen, teilweise aus dem Zusammenhang gerissenen, Wörtern ist ein aus der Nonsensliteratur bekanntes Verfahren, das in *So ist das* mit der

⁸⁰ Die folgende Analyse basiert auf der von der Verfasserin 2017 an der Universität Stockholm erfolgreich abgeschlossenen Masterarbeit mit dem Titel „Die Kunst der Kürze: Zu den Auswirkungen der Sprachknappheit auf die narrativen Elemente ‚Zeit‘ und ‚Raum‘ in Stephan Groetzners *So ist das*“.

Vermischung von Ernst und Komik keine rein belustigende, sondern eine „unangenehme“ (vgl. Konstantinou 2017, S. 98), „unbequeme“ (vgl. Hoffmann 2016a, S. 200) oder irritierende Wirkung hat. Die Analyse kreist um die hyperreale Romanhandlung, die hypertextuell aufgebaut ist und wegen des schematischen Handlungsverlaufs und der karikierten Figuren einzigartig erscheint.

4.1.1 Leerhülle Roman

Die Gattungsbezeichnung „Roman“ von *So ist das* fällt auf, weil der Text von Sprachknappheit gekennzeichnet ist, was im Widerspruch zu der sonst als Langform bekannten Gattung Roman mit komplexen Handlungsverläufen und Figurencharakterisierungen steht. In *So ist das* werden nur wenige Informationen über die Handlung, den Handlungsort, die Handlungszeit oder die Figuren preisgegeben, sodass die Komplexität der Erzählung hauptsächlich als eine Konsequenz der formalen bzw. strukturellen Eigenschaften des Texts betrachtet werden kann. Das, was sich in *So ist das* abspielt, wiederzugeben, erweist sich daher als schwierig und kann höchstens als eine komplizierte Liebestragikomödie zwischen einem Mann und einer Frau – Dr. Kopfig und Clara – beschrieben werden. Zusammengefasst ergibt die flache Charakterisierung der Figuren und die knappen Beschreibungen der Umstände das Bild eines Romans als „Leerhülle“ (Insa Wilke bei Diskussion TddL o.A. 2018, S. 13:37-13:39), der mit Bedeutung oder Sinn gefüllt werden muss. In diesem von den LeserInnen geforderten Akt liegt die Selbstreflexivität des Texts begründet.

Ob die Inhaltsangabe auf der Rückseite des Umschlags aus diesem Grund kurz gehalten ist oder ob sie an die Sprachknappheit des Texts angepasst ist, darüber kann nur spekuliert werden. Jedenfalls wird der Inhalt wie folgt beschrieben: „Ungewöhnlich und präzise: Stephan Groetzners Version der Komödie der Paarwerdung.“ (Groetzner 2013 Umschlag) Auf die vorgebliche Präzision im Text, die allerdings keine Klarheit schafft, verweist auch das Motto: „Gott freut sich mehr über Adverbien als über Hauptwörter. (Hebräisches Sprichwort)“ (ebd. Motto) Trotz sprachlicher und kompositorischer Präzision lädt der Text ausschließlich zum Spekulieren ein, weil er mit Widersprüchen arbeitet, wie schon das Mottos im Rahmen des literarischen Texts zeigt. Denn wird das Motto wörtlich genommen und mit dem Text abgeglichen, zeigt sich, dass in den knappen Sätzen, mit denen die Handlung in *So ist das* beschrieben wird, gar nicht viele Adverbien vorkommen. Überhaupt enthalten Umstände, wenn sie denn bestimmt werden, nur leere Verweise und ergeben zusammengenommen keinen Sinn, was den Handlungsverlauf unverständlich erscheinen lässt. Darauf wird bereits im Titel angespielt: „So ist das“ ist eine bestätigende Aussage, die aber in keinem

Kontext steht, so dass sie, weil ohne Bezug, zu einer leeren Behauptung wird. Im Roman kommt dieser bestätigenden Leerstelle eine zentrale Rolle zu: Suggestiert wird damit, dass es sich um eine Tatsache handelt, dass an den (nicht näher beschriebenen) Umständen nichts zu ändern ist. Tatsächlich dargestellt wird aber lediglich die Unbestimmbarkeit der Umstände, u.a. anhand der Orientierungslosigkeit der Protagonisten:

DER MARKTPLATZ

[...] Man brauchte bloß einer der Straßen zu folgen, die sternförmig vom Marktplatz wegführten.

Aber welcher?

DIE STRASSEN

Welche, fragte Kopfig.

Welche was, fragte der Schutzmann.

Was, das ist eben die Frage, sagte Kopfig.

Was was, fragte der Schutzmann.

Ich weiß gar nichts, behauptete Kopfig.

Sie haben getrunken, mutmaßte der Schutzmann. [...]

Trinken Sie weniger, riet der Schutzmann.

Weniger was, fragte Kopfig.

Woher soll ich wissen, was, sagte der Schutzmann ärgerlich. [...]

Wieso woher, fragte Kopfig, wohin! Wohin, das ist es, was ich wissen will.

Woher, wohin – dem Schutzmann drehte sich der Kopf.

Fragen Sie die da, sagte er und wies in Richtung Kirche: Immer der Nase nach!

Da sagte Kopfig: Meine Nase gefällt mir nicht.

Darauf war vernünftigerweise nicht zu antworten.

(ebd., S. 15 f.)

Die Szene ist ein Teil der Präsentation der „Welt des Herrn Dr. Kopfig“ (Groetzner 2013 Titel Kapitel I), die im ersten Kapitel von *So ist das* stattfindet. In diesem Kapitel wird (im Anschluss an die oben zitierte Szene) nicht nur die zweite Hauptfigur, Clara, eingeführt, die auf einem „Möbelstück“ in einer Kirche sitzt (ebd., S. 19), sondern über den Verweis auf die Kirche wird erneut auf Gott Bezug genommen. Der wiederholte Bezug auf Gott lässt daher vermuten, dass das Motto als ein Hinweis auf die Zugangsweise des Texts gelesen werden kann. Allerdings nicht ohne eine zweite mögliche Auslegung: Bei einer Google-Suche scheint das Motto auf den Webseiten aphorismen.de und zitate.eu auf, wo es als hebräisches

Sprichwort aufgeführt ist.⁸¹ Auf einer der Seiten ist eine Erklärung des Sprichworts gegeben: „Es kommt mehr auf das Wie als das Was an.“⁸² Im übertragenen Sinne lässt sich das Motto so auslegen, dass das Wie (die Form) von *So ist das* eine bedeutendere Rolle spielt als das Was (der Inhalt). So gesehen erweist sich das Sprichwort im Kontext von *So ist das* als maßgebend für den Aufbau des Texts. Es ist daher nicht verwunderlich, dass die Struktur von *So ist das* einem (nicht nachvollziehbaren) Schema folgt: Eingeteilt ist der Text in zehn Kapitel, wobei jedes Kapitel 14 Szenen hat, bis auf die Kapitel VII. und VIII., die jeweils in 12 Szenen aufgeteilt sind. In allen Kapiteln sind vereinzelte Szenen im Präsens verfasst, der restliche Text ist im Präteritum geschrieben. Kapitel V. ist ausschließlich im Präsens (P) geschrieben. Das Muster, das sich in den meisten, jedoch nicht in allen Kapiteln, ergibt, ist folgendes: 1, 2, 3, 4, 5 (P), 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13 (P), 14 (P).⁸³

4.1.2 Hyperreale Wahrnehmung

Werden die beiden Auslegungen miteinander verglichen, zeigt sich eine Unstimmigkeit in der Umsetzung des Leitgedankens im Text und zugleich eine Überbetonung des Formalen. Ebendiese Unstimmigkeit ist aber der Schlüssel zum Verständnis des Texts, der im Zusammenspiel zwischen dem Wie *von* der Welt (d.h. der Struktur und Anordnung des Texts) und dem Wie *in* der Welt (d.h. den Beschreibungen der Umstände des Lebens und der Erfahrung der Figuren) liegt. Denn, wie bereits erwähnt, werden die Umstände in *So ist das* nur oberflächlich, mit leeren Verweisen beschrieben, ihre

⁸¹ Es kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, ob das Motto in *So ist das* tatsächlich ein hebräisches Sprichwort ist oder ob es aufgrund der Zuordnung auf den beiden Webseiten im Buch so bezeichnet wird. Es kann auch nicht ausgeschlossen werden, dass es sich um ein fingiertes Sprichwort handelt. Zu beachten ist in diesem Zusammenhang, dass Ergebnisse, die in Suchmaschinen angezeigt werden, aufgrund individueller Suchpräferenzen sehr unterschiedlich ausfallen können. Daher wurde die Suche nach dem Sprichwort hier in Online-Archiven ausgeweitet (beispielsweise in Archiven der Goethe Universität Frankfurt am Main), dort aber nicht gefunden. Unabhängig davon lässt sich in der Anführung des Satzes als Motto ein Spiel mit Sprichwörtern erkennen. Sprichwörter sind nicht nur eine Möglichkeit, alles und nichts auf einmal zu sagen, das Teilen von Zitaten und Sprichwörtern ist darüber hinaus ein Internet-Phänomen, bei dem es nicht selten dazu kommt, dass anonyme oder fingierte Zitate fälschlicherweise bekannten Persönlichkeiten zugeschrieben werden. Gegen dieses Phänomen geht beispielsweise Gerald Krieghofer mit seinem Blog *Falschzitate* vor, auf denen er solche Zitate kommentiert und belegt (<https://falschzitate.blogspot.com/>; zuletzt aufgerufen: 02. Jänner 2025).

⁸² Das als hebräisches Sprichwort bezeichnete Motto in *So ist das* und die Erklärung dazu sind unter folgendem Link eingetragen: <https://www.aphorismen.de/zitat/9957>; zuletzt aufgerufen 02. Jänner 2025. Der Eintrag, der laut Webseite 2002 erstellt wurde, wurde im Dezember 2012 zum letzten Mal bearbeitet.

⁸³ Kapitel VII. hat folgendes Muster: 1, 2, 3, 4, 5 (P), 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, (P). Kapitel VIII. hat folgendes Muster: 1, 2, 3, 4, 5 (P), 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12. Kapitel X. hat folgendes Muster: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 (P), 9 (P), 10, 11, 12, 13, 14 (P).

Bedeutung hingegen wird umso stärker über die Form des Texts betont. Davon ausgehend, dass es sich bei *So ist das*, wie im Buch angegeben, um einen Roman handelt, lässt sich die an der oben zitierten Stelle exemplifizierte Orientierungslosigkeit der Figuren als eine Suche lesen, wie sie Georg Lukács mit Blick auf Romanfiguren als gattungstypisch beschrieben hat:

So objektiviert sich die formbestimmende Grundgesinnung des Romans als Psychologie der Romanhelden: sie sind Suchende. Die einfache Tatsache des Suchens zeigt an, daß weder Ziele noch Wege unmittelbar gegeben sein können, oder daß ihr psychologisch unmittelbares und unerschütterliches Gegebensein keine evidente Erkenntnis wahrhaft seiender Zusammenhänge oder ethischer Notwendigkeiten ist, sondern nur eine seelische Tatsache, der weder in der Welt der Objekte noch in der der Normen etwas entsprechen muß. Anders ausgedrückt: es kann Verbrechen oder Wahnsinn sein; und die Grenzen, die das Verbrechen von dem bejahten Heldentum, den Wahnsinn von der das Leben meisternden Weisheit trennen, sind gleitende, bloß psychologische Grenzen, wenn das erreichte Ende sich auch in der schrecklichen Klarheit des offensichtlich gewordenen, hoffnungslosen Verirrtseins von der gewöhnlichen Wirklichkeit abhebt. (Lukács 1971, S. 51 f.)

Der in *So ist das* dargebotene schmale Grat zwischen „Heldentum“ und „Wahnsinn“ (vgl. ebd.) wird nicht zuletzt am nicht nachvollziehbaren Aufbau des Texts vorgeführt, wobei die Form des Texts mit dem Aufbau von der Welt in *So ist das* korreliert und so das Missverhältnis zwischen den Leseerwartungen und dem Dargebotenen markiert. Die Welt in *So ist das* wird als sternförmig bezeichnet, mit Straßen, die in alle „Himmelsrichtungen“ zeigen und einem „Berg von Erbsen“ in der Mitte (Groetzner 2013, S. 22). Gelesen werden kann dieses Missverhältnis zwischen Leseerwartung und Dargebotenem als eine Art Unvermögen oder Unwille der Autorenfigur (die später noch genauer betrachtet werden soll), sinnstiftend zu kommunizieren. Die Orientierungslosigkeit von Dr. Kopfig, der suchend durch diese, von der Autorenfigur geschaffene, Welt stolpert, die einerseits aus den Fugen geraten und andererseits wie bewusst von einer höheren Kraft gesteuert wirkt, spielt dabei eine bedeutende Rolle:

DIE KIRCHE, AUSSENANSICHT

[...] Am Turm hing eine Weckuhr.

Die Zeiger der Weckuhr waren stehengeblieben. Sie zeigten immerzu 5 vor 12.

Das rührt von dem Taubendreck, dachte Kopfig.

Die kleine romantische Kirche nannte sich Die Erklärte Kirche der Letzten Fünf.

Wer sind die, fragte sich Kopfig [...]

Der Spazierstock des Herrn Dr. Kopfig fuhr durch die Luft.

Die Spitze durchstieß ein Flugblatt. [...]

DIE EINLADUNG

Auf dem Flugblatt [...] stand das Wort
WURFSENDUNG. [...]

KINDER ES IST DIE LETZTE STUNDE [...]

Inzwischen ist es
5 vor 12, und die letzten Minuten laufen [...]

(ebd., S. 17 f. Einrückungen und Hervorhebung im Original)

Dass die „Einladung“ (ebd., S. 18) nach Dr. Kopfigs Frage wie von Zauberhand mit der Spitze seines Spazierstocks durchstoßen wird, wirkt in dieser Szene wie ein schicksalhaftes Ereignis, nimmt aber, aufgrund der einleitenden Präsentation der Figur als hässlich, klein und auf den Kopf gefallen (vgl. ebd., S. 9–13), komische und zugleich schauerhafte Züge an. Die grotesken Eigenschaften der Figur Dr. Kopfig heben dabei ihre Hilflosigkeit hervor, der sie in dieser Welt ausgesetzt ist und es stellt sich die Frage, ob der schmale Grat zwischen Heldentum und Wahnsinn (vgl. Lukács 1971, S. 51 f.) tatsächlich von Dr. Kopfig bewandert wird oder vielleicht doch von der Autorenfigur, einer Art höheren Macht, die ihren eigenen Wahnsinn mit der Inszenierung des Wahnsinns von Dr. Kopfig verhüllt. Immerhin greift das Zitat über Stephan Groetzners Autorenportrait das Thema Megalomanie (bzw. allgemein das Thema psychische Erkrankungen) auf: „In jeder Nervenheilanstalt der Welt sitzt mindestens ein Gott.“ (Autorenportrait bei Literaturverlag Droschl o.A.) Nora Gomringers Hinweis auf Dr. Seltsam in Bezug auf *Destination: Austria* deutet ebenfalls in diese Richtung.⁸⁴ Darüber hinaus wirkt die Welt in *So ist das* wie von Gott verlassen, weil der suchende Romanheld in der Kirche nicht zum Glauben, sondern zur Liebe findet. Die Verballhornung der biblischen Schöpfungsgeschichte ist mit einer Negierung der Existenz Gottes gleichzusetzen, wobei in Präsens verfasste Abschnitte auf das Nicht-Ernstnehmen des religiösen Glaubens hindeuten:

ELEMENTE DER RELIGION

Das Mauerwerk ist eindrucksvoll.

⁸⁴ Im Autorenportrait von Groetzner steht der zitierte Satz ohne Kontext dar, der Satz stammt aber aus Groetzners Buch *Tote Russen* (2015), in dem unbedeutende Details im Leben russischer Schriftsteller wie Anton Tschechow oder Lew Tolstoi absurd humorvoll dargestellt werden. Das Autorenportrait beim Bachmann-Preis im Jahr 2018 bezog sich auf Franz Gsellmanns Weltmaschine, was ebenso als ein Verweis auf eine andere Sichtweise auf die Welt verstanden werden kann (vgl. Autorenportrait bei TddL o.A. 2018).

Die stehengebliebene Uhr und das Flugblatt erwecken eine Erwartung.

Die Innenausstattung ist überaus mysteriös.

Auf biblischem Fundament erhebt sich ein gar seltsames Gebäude:

Er, der den Menschen aus Erbsbrei gemacht hat, hat ihm auch eine Nase gegeben. Wozu? Um ihm eine Erdbeere hineinzudrücken. So sind Niesen und Genießen ein und dasselbe, wenn man es von einer entsprechend hohen Warte betrachtet – und nichts anderes ist ja die Nase: ein stehengebliebener Wecker, der aus einer Gefriertruhe ragt.

(Groetzner 2013, S. 21)

Über die Abwesenheit Gottes hinaus betont die Erwähnung der Erbsen auch die Idee, dass sich die in *So ist das* wiedergegebene Welt tatsächlich „von der gewöhnlichen Wirklichkeit abhebt“ (Lukács 1971, S. 51 f.). Daran wird das bereits erwähnte Zusammenspiel des Wie *von* der Welt (d.h. der Struktur und Anordnung des Texts) und dem Wie *in* der Welt (d.h. den Beschreibungen der Umstände des Lebens und der Erfahrung der Figuren) ersichtlich, das der Erzählung hyperreale Züge verleiht. Die wortwörtlich zentrale Rolle der Erbsen in *So ist das* ist ein direkter Verweis auf Georg Büchners *Woyzeck*, wobei auch beispielsweise die Nennung von Marie, des Doktors sowie der Katze, die vor dem Doktor Angst hat (vgl. Groetzner 2013, S. 65), an Büchners Dramenfragment⁸⁵ erinnern. Hinsichtlich der Erbsen ist vor allem der Hinweis auf einen übermäßigen und einseitigen Verzehr interessant, der zu Vergiftungserscheinungen wie beispielsweise Halluzinationen führen kann und für Büchners *Woyzeck* als Inspirationsquelle gilt (vgl. Neumeyer 2009, S. 235–237).

Als eine Parodie oder Persiflage von *Woyzeck* kann *So ist das* aber dennoch nicht gelesen werden, denn obwohl der Text zahlreiche komische Anspielungen auf das Dramenfragment enthält, fehlt die explizit satirische Absicht, die Büchners Drama ins Lächerliche ziehen würde. Darüber hinaus beinhaltet Groetzners Roman weitere intertextuelle Anspielungen, u.a. auf Georg Büchners Erzählung *Lenz* (in der der Protagonist, ein Autor basierend auf dem historischen Autor Jakob Michael Reinhold Lenz, ebenfalls an Psychosen leidet und die ihn umgebende Umwelt verfremdet wahrnimmt), aber auch an Filme wie James Bond oder Musikstücke wie beispielsweise

⁸⁵ Zwar spielt die Sprachknappheit in *So ist das* auf die Idee eines Fragments an und kann somit als ein Hinweis auf die unvollendete Arbeit Georg Büchners an *Woyzeck* interpretiert werden. Dennoch wird davon ausgegangen, dass der fragmentierte Aufbau der Erzählung in Groetzners Roman ebenso ein Spiel mit der Idee der Fragmentierung in postmodernistischer Literatur ist.

kirchliche Marienlieder⁸⁶. Die eklektischen (Selbst)Bezüge auf u.a. Musik, Filme und Büchners Werke können in diesem Fall als eine Hommage oder vielmehr eine Imitation des Postmodernismus gesehen werden und somit als eine Pastiche der postmodernen Erfahrung an sich, deren Elemente und Aufbau nicht ohne Grund an eine Farce erinnern. Zu nennen sind hier neben dem szenischen bzw. dramatischen Aufbau des Texts vor allem die „Sprachkomik (Aneinandervorbeireden, Missverstehen, wörtlich Nehmen figurativer Rede)“ sowie die „scharf gezeichneten Gegensätze (alt und jung, dumm/tölpelhaft und gewitzt/schlau, Herr und Diener)“ (Greiner 2017, S. 191). Darüber hinaus spielen die Elemente der Farce in *So ist das* im Kontext der postmodernen Erfahrung auf das Vergessen und folglich auf den Verlust des Geschichtssinns an.⁸⁷ Dabei sind sowohl der Titel, als auch das Motto und die Gattungsbezeichnung „Roman“ Leerhülsen, die lediglich auf die Unbestimmbarkeit der Umstände verweisen. *So ist das* kann dementsprechend als eine Art Neuaushandlung der Grenze zwischen Heldentum und Wahnsinn gelesen werden (vgl. Lukács 1971, S. 51 f.), in der die Protagonisten keine Helden, sondern Requisiten sind. Als Requisiten dienen die Protagonisten dazu, die Unbestimmbarkeit der Umstände zu charakterisieren, die die eigentliche Hauptrolle einnimmt, und somit auch die Handlung zu stützen, d.h. die Darstellung der Unbestimmbarkeit der Grenze zwischen Heldentum und Wahnsinn in einem Roman.

4.1.3 Pastiche der postmodernen Erfahrung

Pastiche und Selbstbezug (Metaebene) schließen sich im Grunde aus, weil das Pastiche prinzipiell als eine Stilmachung gilt (vgl. Jameson 1983, S. 115; und vgl. Wirth 2017b, S. 27). So schreibt Fredric Jameson im Kontext des Postmodernismus über das Pastiche, dass es sich um ein Sprechen durch Masken und Stimmen handelt, wenn eine stilistische Innovation nicht mehr möglich ist:

⁸⁶ Sowohl im Autorenportrait der Verlagsseite als auch auf der ORF-Seite wird darauf Bezug genommen, dass Groetzner als „Chorleiter“ (Autorenportrait bei Literaturverlag Droschl o.A.) bzw. als „Kirchenmusiker“ (Autorenportrait bei TddL o.A. 2018) gearbeitet hat.

⁸⁷ Die Anspielung auf das Vergessen erinnert u.a. an Georg Taboris Theaterstücke und Dramen, die zu der Gattung Farce gezählt werden und als ein Versuch gegen das Vergessen gelten (vgl. Bayerdörfer/Schönert 1997, S. VIII). Aus diesem Blickwinkel betrachten Hans-Peter Bayerdörfer und Jörg Schönert mit ihrem Band *Theater gegen das Vergessen* (1997) Taboris Stücke. Sie beziehen sich mit der Formulierung auf die eigene Auslegung Taboris von seinen Stücken, die er laut Bayerdörfer und Schönert in einem Interview am 24.11.1994 in der Wochenpost geäußert hat: „Aufklärung hat noch nie etwas genützt. Es ist wie mit dem Schreiben: Ich tu' es nicht wegen des Effekts. [...] Man muß etwas gegen das Vergessen tun, wenn es gelingt, ist das schon viel.“ (Tabori zitiert nach ebd.)

Hence, once again, pastiche: in a world in which stylistic innovation is no longer possible, all that is left is to imitate dead styles, to speak through the masks and with the voices of the styles in the imaginary museum. But this means that contemporary or postmodernist art is going to be about art itself in a new kind of way; even more, it means that one of its essential messages will involve the necessary failure of art and the aesthetic, the failure of the new, the imprisonment in the past. (Jameson 1983, S. 115 f.)

Von der spätmodernen Logik des Besonderen ausgehend, in der die Produktion von Singularitäten zentral ist, die sich an „Authentizität und Nichtaustauschbarkeit“ (Reckwitz 2019, S. 18, und vgl. 2017, S. 111–114) orientiert, kann die Aneignung verschiedener Masken und Stimmen (nach Jameson) durchaus als ein Akt der Konstruktion des eigenen Stils verstanden werden, was ein Pastiche mit Selbstbezug, d.h. eine Art Imitation des eigenen Stils, denkbar macht. So gesehen schafft das Pastiche im Kontext der Postironie – das Lee Konstantinou als eine Möglichkeit der Neubeschreibung der heutigen, postmodernen Welt sieht (vgl. Konstantinou 2017, S. 90–92) –, eine Art Hyperrealität, ein Sprechen über Masken und Stimmen durch Masken und Stimmen. In *So ist das* ist die hyperreal-verfremdete Wahrnehmung der Umwelt aus der Perspektive der bereits erwähnten Autorenfigur zentral, die zunächst als extradiegetischer Erzähler agiert. Da der Inhalt nichts Näheres über die Umstände preisgibt und folglich nicht ganz nachvollziehbar ist, welche Umstände gemeint sind, muss angenommen werden, dass die Unbestimmbarkeit der Umstände selbst als unveränderlich gilt. Letztendlich wird damit der postmoderne Kontext realisiert, der an den Titel angelehnte Fragen wie „So ist was?“, „Wie ist das?“ oder „Wie ist was?“ weckt, wobei die Antwort auf die Fragen wie ein Geheimnis von einer der Figuren gehütet scheint:

ICH

Ich verstehe.

Ich verstehe das alles.

Ich bin der Hausmeister.

Meine Aufgabe ist es, das Haus in Ordnung zu halten.

Vom Dachstuhl bis zum Kellerloch.

Ich habe die Schlüssel zu allen Zimmern.

(Groetzner 2013, S. 123)

Mit der Anspielung auf das exklusive Verständnis wird das Missverhältnis zwischen den Leseerwartungen und dem Dargebotenen betont, wobei sich die Kommunikationsschwierigkeiten aus dem Unvermögen oder dem Unwillen der Autorenfigur zu ergeben scheint, sinnstiftend kommunizieren zu können oder zu wollen. Nicht zufällig tritt die Autorenfigur zunächst als Erzähler am

Rande des Geschehens auf und somit als eine „Gestalt des *Sonderlings*“, die sich der „Entlarvung der schlechten Konventionalität“ widmet (Bachtin 2021, S. 92), Heldentum und Wahnsinn als deutlich voneinander unterscheidbar darzustellen. Mit der Positionierung der Autorenfigur als Erzähler am Rande des Geschehens wird suggeriert, dass sie an der „zu entlarvende Konventionalität“ eigentlich „keinen Anteil hat und sie nicht versteht“ (ebd.), was seine Unzuverlässigkeit betont. Dass ebendiese unzuverlässige Autorenfigur im späteren Verlauf als Hausmeister in die Erzählwelt einsteigt und behauptet, alles zu verstehen, verweist auf die Unkonventionalität seines Erzählens. Die Konventionalität, die im Fall von *So ist das* entlarvt wird, ist somit das sinnstiftende Erzählen im Rahmen eines Romans, wodurch auch der schmale Grat zwischen „Heldentum“ und „Wahnsinn“ als eigentliches Thema aufgegriffen wird (Lukács 1971, S. 51 f.). Dabei kommt auch die schizophrene Erfahrung der Zeit nach Jameson zutage, wobei Jameson die Schizophrenie grundsätzlich als „language disorder“ (Jameson 1983, S. 118) nach Jacques Lacan bezeichnet (vgl. ebd., S. 118–119). In *So ist das* wird diese „Sprachstörung“ (vgl. ebd., S. 118) anhand der kompositorischen und sprachlichen Präzision ersichtlich, wie sie beispielsweise an der Einarbeitung und Umsetzung des Mottos beobachtbar ist. Jameson schreibt bezüglich der schizophrenen Erfahrung, dass sie zu einer Art Ver- und Entfremdung führt, die die Welt in einem unheimlichen Licht erscheinen lässt: „As meaning is lost, the materiality of words becomes obsessive, as is the case when children repeat a word over and over again until its sense is lost and it becomes an incomprehensible incantation.“ (ebd., S. 120)

Es ist daher nicht verwunderlich, dass die Erzählung in *So ist das* einem nicht nachvollziehbaren Schema zu folgen scheint. Trotz dieser Nicht-Nachvollziehbarkeit lässt sich das Schema an einigen Stellen erklären, denn die im Präsens verfassten Abschnitte können als Metakommentare der Autorenfigur gelesen werden. So erscheint es auch mehr oder weniger logisch, dass die Figur des Hausmeisters nach Kapitel V. eingeführt wird, das ausschließlich im Präsens verfasst ist, und die Erzählung dann in Ich-Form weitererzählt wird. Denn das fünfte Kapitel kann als eine Fortsetzung der bis dahin vereinzelt im Präsens verfassten Szenen gelesen werden, wobei die letzte Szene in Kapitel V. den Zusammenbruch alles bis dahin Erzählten beschreibt:

UND ALLES

...

...

...

bricht zusammen.

...

...

(Groetzner 2013, S. 86)

Dass der Zusammenbruch nur sparsam mit Sprache beschrieben wird, kann, mit Bezug auf Jameson, als ein Hinweis auf die zwanghaft wirkende sprachliche Präzision in *So ist das* gelesen werden, die kurz vor diesem Augenblick unkontrollierbare Züge anzunehmen und eine Entfremdung hervorzurufen scheint (vgl. Jameson 1983, S. 120). Nicht zufällig zeigt die vorletzte Szene des fünften Kapitels, d.h. die Szene vor dem Zusammenbruch, eine für die Erzählung ungewöhnlich wortreiche und exakte Beschreibung der Geschehnisse:

DIE TREPPEN

Und Clara läuft die Treppen hinauf.

Und Kopfig läuft die Treppen hinab und ein Schritt hat die Länge von 3 Stufen und Kopfig macht 5 Schritte, um 14 Stufen zurückzulegen, und da hat er das Ende der ersten Treppe erreicht.

Clara aber nimmt 2 Stufen mit einem Schritt und sie macht 5 Schritte, um 9 oder 10 Stufen zurückzulegen, und sie macht 9 oder 10 Schritte, um 18, 19 oder 20 Stufen zurückzulegen, und sie macht 14 Schritte, da hat sie das Ende der zweiten Treppe erreicht.

Und Kopfig macht ebenfalls 14 Schritte, da hat er das Ende der dritten Treppe erreicht, und es sind 5 Treppen und Clara begegnet Kopfig am Ende der zweiten Treppe, und jede Treppe hat 14 Stufen und Kopfig begegnet Clara am Ende der dritten Treppe, und alle Treppen zusammen haben 70 Stufen.

Und alles ...

(Groetzner 2013, S. 85)

Die detaillierte Beschreibung der Begegnung von Dr. Kopfig und Clara hat etwas Musikalisches und das Zählen in 5er Schritten erinnert an den Aufbau der Erzählung. Deutlich wird an dieser Szene die Bedeutung des Takts und, allem voran, der Zeit. Auch diese scheint in *So ist das* nämlich eine widersprüchliche Relevanz zu haben: Denn trotz der präzisen Befolgung eines Schemas, macht dieses nicht viel Sinn. Mehr noch, das präzise Befolgen des Schemas verweist auf die undurchsichtige Innerlichkeit, die sich aus der Aneinanderreihung zahlreicher intertextueller und historischer Verweise ergibt, die, mit Rückgriff auf Jameson, im Grunde nicht die historische

Vergangenheit repräsentieren, sondern lediglich kulturelle Stereotype oder Vorstellungen über diese (vgl. Jameson 1983, S. 118).⁸⁸ Demnach liegt in dieser Innerlichkeit eine „temporal discontinuity“ begründet, die Jameson als den zentralen Aspekt der sogenannten „Language Poets“ versteht (ebd., S. 121). Als Beispiel führt Jameson das Gedicht *China* von Bob Perelman an, das nichts anderes als eine Aneinanderreihung von Bildunterschriften zu Fotografien von China ist (vgl. ebd., S. 123).⁸⁹

Für Jameson stellen Repräsentationen dieser Art falsche Realismen dar, die höchstens als „art about other art, images of other images“ durchgehen können (ebd.). Doch sind das Jameson zufolge altbekannte Ausdrucksformen der Moderne, die lediglich vom Rand ins Zentrum gerückt sind, aber im Vergleich zu ihren modernen Vorläufern nicht mehr schockieren oder irritieren können (ebd., S. 123 f.). In solcher Kunst spiegelt sich der Verlust eines „sense of history“ wider (ebd., S. 125). Mit diesem Verlust hänge auch der Verlust der Informationsfunktion der Medien zusammen: „The informational function of the media would thus be to help us forget, to serve as the very agents and mechanisms for our historical amnesia.“ (ebd.) In *So ist das* wird dieser Verlust des Geschichtssinns mit der übertriebenen Imitation ebendieser Erfahrung herausgefordert, sodass die Erzählung an sich keinen Sinn ergibt und somit auch keine Informationsfunktion zu erfüllen scheint, aber gerade deswegen eine unheimliche Wirkung hat.

4.1.4 Verschwindende Romanhelden

Die Imitation der postmodernen Erfahrung erfolgt einerseits mit Verweisen und andererseits mit Bezügen auf andere Werke, wobei auch „historische“ Referenzen erkennbar sind (wie beispielsweise bei *Lenz*), diese aber über die Bezugnahmen auf andere Werke erfolgen und somit intertextuelle Referenzen sind.⁹⁰ Der Verlust der Informationsfunktion hängt dementsprechend mit der Unbestimmbarkeit der Umstände zusammen, wobei die Orientierungslosigkeit der Protagonisten der Darstellung dessen dient. Das

⁸⁸ Jameson nennt als Beispiel zum Rückzug ins Innere E.L. Doctorows Romane, die nicht mehr die historische Vergangenheit repräsentieren: „Cultural production has been driven back inside the mind, within the monadic subject: it can no longer look directly out of its eyes at the real world for the referent but must, as in Plato's cave, trace its mental images of the world on its confining walls.“ (Jameson 1983, S. 118)

⁸⁹ Jameson beschreibt Bob Perelmans Gedicht wie folgt: „In the present case, the represented object is not really China after all: what happened was that Perelman came across a book of photographs in a stationery store in Chinatown, a book whose captions and characters obviously remained dead letters (or should one say material signifiers?) to him.“ (ebd., S. 123)

⁹⁰ Ein weiteres Beispiel für einen „historischen“ Verweis in *So ist das*, der über den Bezug auf ein anderes Werk (in diesem Fall auf die Bibel) erfolgt, ist die Geschichte über die biblischen Figuren Abraham und Sarah (vgl. Parrot 2024).

Vergessen oder Sich-Nicht-Erinnern-Können wird in *So ist das* sogar wörtlich genannt:

DER HAUSMEISTER

Das Haus war hin.
Ich wühlte im Schutt.
Da lagen Clara und Kopfig.
Tja, sagte ich, und dass ich der Hausmeister sei.
Clara und Kopfig sagten, sie seien Überlebende.
Was ist passiert, fragte ich.
Sie wussten das nicht.
Ich kann mich an nichts erinnern, sagte Kopfig.
An gar nichts, fragte ich, auch Sie, Clara, nicht?
An das Verschwinden von Dingen, sagte Clara.
An Dinge, fragte ich, was für Dinge?
Nicht an die Dinge, sagte Clara, nur an das Verschwinden. [...]

(Groetzner 2013, S. 89)

Ausschlaggebend scheint auch hier der Zeitpunkt der Erwähnung des Vergessens. Obwohl Verwechslungen sowie das Verschwinden von Dingen – nicht zuletzt wegen der Sprachspiele – von Anfang an Teil der Erzählung sind, kommt es ab Seite 89, nachdem die Autorenfigur als Hausmeisters selbst als Figur eingebaut wird und die Erzählung in Ich-Form weiterführt, zu einer Intensivierung des Verlusts des Geschichtssinns, wobei die Identitäten von Dr. Kopfig und Clara stark durcheinandergebracht werden. Überhaupt verändert sich ab diesem Zeitpunkt der Ton in *So ist das*, sodass die bis dahin unbeschwerte, humorvolle Lakonie plötzlich ernst, stellenweise gar unheimlich wird. Der (plötzlich) intradiegetische Erzähler spricht die Protagonisten direkt an, greift darüber hinaus offen in die Identität der beiden ein und kommentiert diese:

DER HERR MIT DEM HUT

[...] Sie müssen Sarah sein.
Ja, sagte Clara. [...]

UNTER DEM HUT

Ja, sagte Sarah, und wer sind Sie?
Ich bin der Hausmeister, sagte ich und nahm den Hut ab.
Ach so, ich habe Sie nicht erkannt, wegen dem
Hut wahrscheinlich.
Nun, sagte ich, es ist auch etwas schattig hier. Was wollen Sie
jetzt tun, Sarah? [...]

SARAH

Da steht Sarah.
Sie duldet ihren Namen ohne Widerspruch.
Hübsch sieht sie aus und gleicht Clara aufs Haar. [...]

(ebd., S. 107–109)

Der Hausmeister bringt die beiden Protagonisten aber in Kapitel VII. und VIII., die beide jeweils 12 Szenen umfassen, auch dazu, ihre eigene Geschichte wiedergeben. Mit dem Erzählen ihrer eigenen Geschichte geben die Protagonisten den Hintergrund der Handlung in *So ist das* preis, wobei die Figur des Hausmeisters immer wieder lenkend eingreift und sich aufgrund der Unzuverlässigkeit des Hausmeisters (als Erzähler) nicht eindeutig sagen lässt, ob es sich bei den Erzählungen nicht doch wieder nur um die Ansichten des Hausmeisters handelt (vgl. ebd., S. 103–130). Unsicherheit wird allem voran mit Sätzen erzeugt, die auf die Künstlichkeit der Aussagen hinweisen, wie zum Beispiel: „Was wird Clara sagen? [...] Ich habe einmal Sarah geheißt, sagte Clara, aber dann fiel ich in den Fischeich und wurde darüber krank.“ (ebd., S. 110) und „Kopfig drehte die Kurbel und begann: Ich bin ein Findelkind.“ (ebd., S. 126) Jedenfalls kommt in den beiden Kapiteln zutage, dass beide Protagonisten jeweils von „Schwestern“ (ebd., S. 110 und vgl. 126) aufgenommen und gepflegt werden, sich bei diesen aber nicht wohlfühlen und deswegen fortgehen (vgl. ebd., S. 111 f. und 127). Auch hier wird die zentrale Stellung der Grenze zwischen Heldentum und Wahnsinn (vgl. Lukács 1971, S. 51 f.) ausgehandelt, wobei die Aushandlung in erster Linie anhand eines Machtkamps zwischen dem Hausmeister und Dr. Kopfig abgebildet wird, bei dem der Verlust des Geschichtssinns eine besondere Stellung einnimmt und im Tod von Dr. Kopfig gipfelt:

ALLE DIE DA FALLEN

Ich ging zur Tür.
Kopfig plapperte noch.
Noch einmal schaute ich zurück.
Kopfig saß auf dem Stuhl.
Ich sagte: Da ist kein Stuhl.
Kopfig fiel zu Boden.

Er zuckte mit Armen und Beinen.
Blutiger Schaum trat aus seinem Mund.

Ich stellte den Stuhl, der umgefallen war, wieder auf die Beine.
Ich war der Hausmeister.
Ich hatte für Ordnung zu sorgen.

Die Tür fiel ins Schloss.
Ich ging.

(Groetzner 2013, S. 130)

Nach der oben zitierten Szene kommt Dr. Kopfig nicht mehr in der Geschichte vor. Die zynische Sprache des Hausmeisters markiert dabei die Abwendung von der anfangs noch unbeschwerten, humorvollen Lakonie hin zum ernsthaften, gar unheimlichen Tonfall, wodurch die Skrupellosigkeit des Hausmeisters geschildert wird. Im Kontext der Thematisierung der psychischen Erkrankungen in *So ist das*, wirft die Rolle des Hausmeisters als Autorenfigur, die zunächst extradiegetischer und danach intradiegetischer Erzähler dargestellt wird, die Frage auf, wer darüber entscheidet, wo die Grenze zwischen Heldentum und Wahnsinn liegt. Das Verschwinden von Dr. Kopfig aus der Erzählung wird so zu einem symbolischen Akt des Verlusts des Geschichtssinns, wobei die aufgezwungene Identität Claras (als Sarah) ebenso auf einen solchen Akt verweist. Denn dass Dr. Kopfig als suchender Romanheld stirbt und somit aus der Geschichte fällt und Clara nicht mehr dieselbe ist, verlagert den Fokus endgültig auf den Hausmeister als Autorenfigur, der mit *So ist das* letztendlich nicht die individuelle Erfahrung von Dr. Kopfig und Clara wiedergibt, sondern stattdessen scheinbar seine eigene Wahrheit zu gestalten versucht.

Die sich nur minimal unterscheidenden Beschreibungen der beiden Protagonisten spielen dabei auf die Allgemeingültigkeit ihrer Erfahrung hin bzw. auf die verallgemeinernde Darstellung ihrer Erfahrung durch den Hausmeister: Dr. Kopfig hat beispielsweise gebrochene Beine, Clara gebrochene Hände; Clara hat ein Kreuz um ihren Hals hängen, Dr. Kopfig einen Schlüssel (vgl. ebd., S. 126, 144, 113). Mit Lukács gesprochen, verschiebt sich im Moment des Verschwindens von Dr. Kopfig das Ziel des Texts, ein Roman zu sein, zu dem, einen Mythos darzustellen, was für gewöhnlich im Epos geschieht: „Allgewalt der Ethik, die jede Seele als eigene und unvergleichliche setzt, ist in dieser [epischen, NM] Welt noch fremd und fern.“ (Lukács 1971, S. 57) In *So ist das* vollzieht sich die Verschiebung allerdings nicht, indem der Text aufhört, ein Roman zu sein, sondern mithilfe von Ironie:

Die Ironie als Selbstaufhebung der zu Ende gegangenen Subjektivität ist die höchste Freiheit, die in einer Welt ohne Gott möglich ist. Darum ist sie nicht bloß die einzig mögliche apriorische Bedingung einer wahrhaften, Totalität schaffenden Objektivität, sondern erhebt auch diese Totalität, den Roman, zur repräsentativen Form des Zeitalters, indem die Aufbaukategorien des Romans auf den Stand der Welt konstitutiv auftreten. (ebd., S. 82)

Lukács zufolge ist dabei die Rolle des Romanautors entscheidend – in *So ist das* wird dieser von der Figur des Hausmeisters als Autorenfigur und Erzähler zum Ausdruck gebracht:

Für den Roman ist die Ironie diese Freiheit des Dichters Gott gegenüber, die transzendente Bedingung der Objektivität der Gestaltung. Die Ironie, die das von Gott Erfüllte der von Gott verlassenen Welt in intuitiver Doppelsichtigkeit zu erblicken vermag; (ebd., S. 81)

Im Fall von *So ist das* scheint das von Gott Erfüllte die Autorenfigur zu sein; oder, anders ausgedrückt: der Kern der Abwesenheit Gottes in *So ist das* liegt in der Anwesenheit der Figur des Hausmeisters als Autorenfigur und Erzähler, wobei Gott eigentlich nicht abwesend ist, sondern vom Hausmeister verkörpert zu sein scheint. So bekommen sowohl das Buchmotto als auch das Motto im Rahmen von Stephan Groetzners Autorenportrait in Verbindung mit *So ist das* eine erweiterte Bedeutung und es zeigt sich, dass der Text nichts Geringeres als die Allmacht einer unzuverlässigen Autorenfigur ironisch thematisiert, die sich weigert (oder aber nicht imstande ist), mehr Informationen über das „so“ oder das „das“ in *So ist das* preiszugeben.

4.1.5 *So ist das* als Irritation

Mit der Verweigerung (oder dem Unvermögen) werden im Text die Unbestimmbarkeit der Umstände veranschaulicht, wobei LeserInnen vor die Aufgabe gestellt werden, sich über das „Warum und Wozu“ Gedanken zu machen (Köhler 1990, S. 339). Indem *So ist das* auf die Offenheit der Sprache und verweist, demonstriert der Text den Verlust der Informationsfunktion der Medien (nach Jameson) und folglich auch den Verlust des Geschichtssinns (vgl. Jameson 1983, S. 125), was sich letztendlich auf die gegenwärtige Erfahrung der Welt bezieht (vgl. Konstantinou 2017, S. 90–92). In ebendiesem Spiel liegt sowohl die Aktualisierung als auch die Selbstironisierung in *So ist das*.⁹¹ Denn dadurch, dass in *So ist das* die Logik des Besonderen (nach Reckwitz) befolgt wird und mithilfe von zahlreichen Verweisen über Verweise (also: Metaverweisen) einen „authentisch“ anmutenden Stil kreiert wird, überfordert der Text und wird mehr oder weniger unlesbar (vgl. Reckwitz 2019, S. 18, vgl. auch Konstantinou 2017, S. 92–94; und vgl. Jameson 1983, S. 125). Dass ein Text dieser Art amüsieren oder verwirren, aber auch irritieren kann, zeigt sich u.a. an der Jurydiskussion von *Destination: Austria* bei den 42. Tagen der deutschsprachigen Literatur, bei der Reaktionen von „blöd“, über „komisch“, bis hin zu

⁹¹ Gemeint sind hier die Eigenschaften des Nonsens, die Peter Köhler im Nonsens der 1960er Jahre beobachtet und die einen Bezug zu aktuellen Entwicklungen aufweist (Köhler 1990, S. 344 f.).

„gesellschaftskritisch“ allesamt ihre Gültigkeit zu haben scheinen (vgl. bspw. Diskussion TddL o.A. 2018; Orlick 2013; oder Weyh 2012). Somit erweist sich der Text tatsächlich als eine „normfreie Normmissachtung“ (Köhler 1990, S. 339), im Rahmen des Literaturbetriebs, aber auch im Rahmen der Gesellschaft.

Als normfreie Normmissachtung, im Zusammenhang mit den vielen Metaverweisen, stellt *So ist das*, der postmodernen Denkweise entsprechend, Normen zur Diskussion. Dabei wird eine philosophische Auseinandersetzung in Bezug auf Normen angeregt und darauf hingewiesen, dass diese von Menschen für Menschen ausgehandelt werden und ihre Gültigkeit nur vorübergehend ist. In dieser Hinsicht zeigt sich auch eine Thematisierung der Schwierigkeit, im gegenwärtigen Kontext gesellschaftskritische Literatur zu schreiben – denn diese müsste eine gewisse Allgemeingültigkeit besitzen und sich auf eine Art Gemeinschaft beziehen, doch scheint dies bei der Zersplitterung der Gesellschaft nicht möglich. Redewendungen, Sprichwörter und Phrasen erweisen sich als eine Möglichkeit, annähernd gesellschaftskritisch zu schreiben, denn mit ihnen lässt sich die Sprache und dementsprechend die „Sicherheit unserer Erkenntnis selbst“ problematisieren (Freud 2009, S. 130), was als eine Aufforderung zur Offenheit für Kontingenz verstanden werden kann. *So ist das* bricht dabei mit den Konventionen, die sich in den Debatten über die fehlende Kritik und Qualität in der deutschsprachigen Literatur zeigen: die Autorenfigur wird nicht als Sinnstifter charakterisiert, sondern höchstens als Spaßmacher, der die LeserInnen mit Kontrasten zwischen Spiel und Ernst an ihren eigenen Verlust des Geschichtssinns erinnert (vgl. Bachtin 2021, S. 92 f.); der Realismus ist bloßer Schein-Realismus, der die Kontraste mithilfe von Metaverweisen schildert und somit gleichzeitig sich selbst unter die Lupe nimmt (vgl. Jameson 1983, S. 123); und der Roman beschreibt keine Lebenserfahrung von Individuen, sondern karikiert die beiden Protagonisten aus der Sicht einer gottgleichen, verschrobenen Autorenfigur (vgl. Lukács 1971, S. 56–58).

Als Spaßmacher kann die Autorenfigur in *So ist das* insofern betrachtet werden, als sie mit ihrer „Verschrobenheit“ (Bachtin 2021, S. 92) überfordert und weder sich selbst noch andere damit verschont. Im Sinne Peter Köhlers ist die Welt in *So ist das* wortwörtlich „ein Tollhaus“, in dem weder das Wie noch das Was beantwortet werden, wobei sich der Text mit dieser Verweigerung über „Fragen nach dem Warum und Wozu lustig [macht]“ (Köhler 1990, S. 339). Die seltsame oder wunderliche Art der Autorenfigur spiegelt sich nämlich im gesamten Text wieder, was wiederum auf das Risiko hinweist, dass der Text abgelehnt werden könnte – ein Risiko, das die von David Foster Wallace beschriebenen Anti-Rebellen durchaus eingehen würden (vgl. Wallace 1993, S. 192 f.). Dennoch lässt sich *So ist das* aufgrund der Präzision als ein aufrichtiger Versuch lesen, mit den LeserInnen zu

kommunizieren (vgl. Hoffmann 2016a, S. 11). Schließlich lässt sich *So ist das* als ein sich selbst aufs Spiel setzender Versuch lesen, die „skeptische und paranoide Einstellung gegenüber der Welt und Sprache“ zu überwinden (vgl. Konstantinou 2017, S. 88). Dabei werden sowohl die Sinnerfassung als auch das moralische Urteil den LeserInnen überlassen; mit anderen Worten: Die LeserInnen werden in ihrem Urteil der Autorenfigur verunsichert und dazu aufgefordert, nicht mehr nur die Taten der Figur, sondern den gesamten Rahmen, wie groß der auch sein mag, selbstständig zu reflektieren (Eco 1984, S. 8).

4.2 Geist und Maschine (*Verbannt!*)

„Auf die Irritation und Erschütterung des Denkens kommt es an, um Raum für potentiell neue Gedanken zu eröffnen.“
(Metz 2018, S. 47)

Die Texte der „klügste[n] und schwierigste[n] Dichterin in deutscher Sprache“ (Jandl 2016) zu lesen, scheint keine leichte Aufgabe zu sein (vgl. Hartwig 2016, S. 18). Die Texte gelten als „hochpoetisch“ (Bucheli 2016, S. 21), „genial“ (Hartwig 2016, S. 18) oder „absurd komisch“ (Bucheli 2016, S. 21) und ihnen wird nachgesagt, dass sie eine Möglichkeit seien, „die Welt radikal anders“ zu „denken“ (Mangold 2013). Dieses radikale Neudenken der Welt praktiziert Ann Cotten seit ihrem Debüt mit dem Band *Fremdwörterbuchsonette* (2007). Die Lyrikerin ist seither nicht mehr aus der deutschsprachigen Literatur-, Kunst- und Kulturszene wegzudenken. Als Doktorandin im Bereich Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft am Peter-Szondi-Institut der Freien Universität Berlin und als Junior Fellow (2020-2021) am Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaften in Wien schreibt sie darüber hinaus über die Möglichkeiten des Recyclens vorhandener Ästhetiktheorien, um eine „nichthumanistische Ästhetik“ zu kreieren, „die unter anderem künstlicher Intelligenz und selbstlernenden Programmen helfen soll, die funktionale Beziehung von Menschen zu Schönheit und Eleganz zu verstehen“ (Projektbeschreibung in IFK o.A.).⁹² Im Rahmen ihrer Poetikdozentur an der Leibniz Universität Hannover soll Cotten zudem „[n]eue Schreibweisen in einer diversen und postmigrantischen Gesellschaft entwickeln“ (Kreiskott 2023).

⁹² Siehe dazu: <https://www.ifk.ac.at/fellows-detail/ann-cotten.html> (Zuletzt aufgerufen: 8. November 2024)

Das radikale oder unabhängige Neudenken zieht sich wie ein roter Faden durch Cottens Arbeit, das ohne die widerständige, punktige Ader in ihrem Schaffen nicht möglich wäre. Die Romanform oder das realistische Erzählen scheinen für ein solches Neudenken nicht zu genügen: „[...] ich werde manchmal gefragt, wann ich denn einmal ein richtiges Buch schreibe, so wie andere Schriftsteller auch. Einen richtig fetten Roman. Schnarch.“ (Jandl 2016) Stattdessen ist es das Potenzial gedichteter Worte, das Cotten für ihre sprachlichen und kognitiven Testläufe zunutze zieht. Losgelöst von jeglichen Normen offenbaren sich dabei Welten und Figuren, die laut Ioma Mangold „antirealistisch“ und „antinaturalistisch“ sind, weil sie einerseits eine plausible „Wiedererkennbarkeit der Wirklichkeit“ verunmöglichen und andererseits „ihr Sein künstlich selbst erschaffen“ (Mangold 2013). Dass in solchen Welten Wissen bzw. die Sehnsucht nach mehr Wissen eine besondere Stellung einnehmen, erklärt sich schon an Titeln wie *Fremdwörterbuchsonette* oder aber an der komplexen Intertextualität und den Spielen mit enzyklopädischen Einträgen (vgl. Jandl 2016). In *Verbannt!* findet das Anders- und Neudenken auf einer einsamen Insel statt, wo sich die perfekten Bedingungen für ein dichterisches Abenteuer vorfinden: Immerhin gelten Inseln als neue Welten, als Entdeckungsorte, an denen man sich „zwischen Befund und Vermutung“ (Billig 2010, S. 21) bewegt, auf der Suche nach neuen Erkenntnissen, oszillierend zwischen räumlicher, körperlicher sowie geistiger Be- und Entgrenzung. Unter solchen Bedingungen kann (oder: muss) sich das lyrische Ich, das ebenso Ann Cotten heißt, nicht nur ihrer eigenen – erzählend dichtenden oder dichtend erzählenden – Natur nähern, es bekommt auch einen Zugriff auf das mythologische Denken (vgl. Deleuze 2004, S. 13; Billig 2010, S. 24 f. und vgl.).

Im Folgenden wird das Versepos unter Berücksichtigung von Cottens Essay *Etwas mehr* (2007) untersucht, in der sie eine kritische Haltung gegenüber der Gegenwartsliteratur einnimmt. Als Basis der Analyse dient die Thematik der einsamen Insel. Gelesen wird *Verbannt!* als eine Robinsonade des Geistes, bei der das lyrische Ich nicht die Gegend, sondern zunächst ein Konversationslexikon und schließlich den eigenen Geist erkundet und dort auf das Internet stößt. Die Robinsonade wird als eine Art hegelianischer Übergangsritus verstanden, mit dem Ziel, die „psychosozialen Verfasstheit der heutigen Kultur“ (Pfaller/Schetsche 2021, S. 1) nachzuzeichnen und die Frage zu beantworten, wie in der Vielfalt bereits Existierendes Wissen bzw. einer Informationsflut anders, neu und unabhängig gedacht werden kann. Dabei nimmt eine abgewandelte Form der Abjektion eine zentrale Rolle ein und die Bricolage wird genutzt, um ein unabhängiges Anders- oder Neudenken zu ermöglichen. In der darin entstehenden Hybridität von Bedeutungen entfaltet sich eine hyperreale Handlung, die sich nicht ganz fassen lässt, aufgrund der Verbannung auf die Insel aber eine mythologische

Dimension erlangt. Entsprechend der Offenheit des Texts erfolgt die Analyse von *Verbannt!* im Wissen, dass sie niemals alles erfassen kann: „Alle reden, als würde eine Analyse tatsächlich alles auseinanderbrechen. Dabei kann man nur kichernd zusammenbrechen. Ohnmächtiges Echo unfreiwilliger Komik.“ (2012, S. 00:00:43-00:00:51) Dennoch geschieht die Annäherung an den Text in der Hoffnung, der Ästhetik des hochkomplexen literarischen Abenteuers zumindest etwas näher zu kommen.

4.2.1 Einsame Insel

In 403 Spenserstrophen, die in eine Einleitung und 19 Kapitel eingeteilt sind, erzählt *Verbannt!* die Geschichte vom lyrischen Ich Ann⁹³, das, von der Muse Kalliope geküsst, eine „Erosion durch Nennen“ (Cotten 2016, S. 12), also eine Entfremdung von der Sprache erfährt. Die von der Entfremdung gefärbte Beschreibung der Erzähltwelt erinnert an Fredric Jamesons Ausführung zu einer „undifferentiated vision of the world in the present“ (Jameson 1983, S. 120), in der die Welt mysteriös und affektgeladen wirkt (ebd., S. 119 f.). In *Verbannt!* wird die Sicht der Welt jedoch ad absurdum geführt, denn das Potenzial der gegenwärtigen Dichtung bzw. die Möglichkeiten eines Anders- oder Neudenkens werden mithilfe eines Rückblicks auf die Medien-, Philosophie- und Wissenschaftsgeschichte mit zahlreichen intertextuellen Verweisen erkundet, wobei das Ziel eine Art Nullpunkt zu sein scheint und mit den intertextuellen Verweisen auch eine unüberschaubare Menge an hybriden Bedeutungen zutage tritt. In diesem Zusammenhang lässt sich „die Abjektion“ beobachten, „die radikale Verwerfung von nun nicht (mehr) tolerierbaren Teilen des Selbst“ (Pfaller/Schetsche 2021, S. 2). In *Verbannt!* hat die Abjektion jedoch eine belustigende Wirkung, was mit der Art und Weise zusammenhängt, wie sie umgesetzt wird: Es handelt sich nämlich um ein dialektisches Spiel mit Information, bei dem primär der Frage der „Konstitution einer kulturellen Ordnung“ nachgegangen wird (ebd., S. 1). Nicht zufällig nimmt daher das lyrische Ich die Rolle einer Moderatorin des Neuen Fernsehens ein – ein „Marquis de Sade in Frauengestalt“⁹⁴ (Cotten

⁹³ Genau genommen kommt das lyrische Ich mit dem Namen Ann Cotten im Versepos dreifach vor: Einmal als die Dichterin, die sich in der Einleitung darüber Gedanken macht, auf welche (literarische) Art und Weise sie ihre Idee vermitteln soll und einmal als Fernsehmoderatorin, in welche sich die Dichterin schon während der Einleitung nach dem Kuss der Muse Kalliope verwandelt und die auf eine einsame Insel verbannt wird, wobei die Diskussion über die richtige Form (und den richtigen Inhalt) auf der Insel fortgesetzt wird (vgl. Cotten 2016, S. 11 f. und 44 f.). Letztlich ist sie auch die Gottheit Hermes Wolpertinger, in die sich die Fernsehmoderatorin verwandelt.

⁹⁴ Als „Marquis de Sade in Frauengestalt“ verspürt das lyrische Ich Ann nach eigener Angabe Spannung in der Beobachtung von Kindern (vgl. ebd., S. 15 f.). Die Anspielung auf den „göttlichen Marquis“ (Weiß 2006, S. 180) findet sich jedoch nicht nur im grenzenlosen

2016, S. 14), die „aufgrund wiederholten Fehlverhaltens“ (Inhaltsangabe in ebd., S. 2) auf eine einsame Insel verbannt wird:

Auf „die einsame Insel“ sollt es mit mir gehen,
wohin man bekanntlich immer drei Dinge mit-
nehmen darf. Wie so oft ist aus Gewohnheit und dem Myth-
os ein Touristenschmäh geworden; so auch im Prospekt
Verbannungsinsel Tantalos, wo ein Comic-Insekt
im Frack neue Verbannte sehr willkommen hieß.

(ebd., S. 23–25; Einrückung im Original)

Dass auf einer einsamen Insel Neubeginn und Kontemplation möglich sind, erklärt sich einerseits an ihrer (relativen) Abgeschlossenheit. Volkmar Billig beschreibt in seinem Buch *Inseln – Geschichte einer Faszination* (2010) die Abgeschlossenheit der Inseln als abhängig von den technischen Möglichkeiten sowie nautischen Kenntnissen, was jede Insel zugleich abgekoppelt und erreichbar erscheinen lässt (vgl. Billig 2010, S. 20 f.). Das Vorkommen von „Phantominseln“ (ebd., S. 21) erschwere darüber hinaus das Begreifen der Inseln, was sie zu einem perfekten Ort für Erzählungen mache, von denen nicht problemlos gesagt werden kann, ob sie authentisch oder fiktional sind (vgl. ebd.). Andererseits werden Neubeginn und Kontemplation aufgrund der Rolle der Inseln in mythologischen Erzählungen möglich gemacht (vgl. ebd., S. 19–26).⁹⁵ Laut Billig spielen Inseln als Teil der Weltlegenden bereits in den ältesten Schöpfungsgeschichten eine bedeutende Rolle:

Sie [Inseln, NM] sind vor allem mit weltweit anzutreffenden Schöpfungsmythen, insbesondere Ei-Kosmogonien und Sonnensagen, verknüpft und haben in vielfältigen Fragmenten Eingang in die antiken

Ausleben ihrer sexuellen Freiheit – die Affäre mit der 14jährigen Tochter der Arbeitskollegin mit eingeschlossen – auch die spätere Verwandlung des lyrischen Ich in einen phallusförmige Gottheit mit Hörnern und Flügeln und insbesondere eine Illustration von diesem (vgl. Cotten 2016, S. 75) können als Verweise auf den Schriftsteller Donatien Alphonse François de Sade verstanden werden, der rund 30 Jahre seines Lebens in Gefängnissen und Nervenkliniken verbrachte, was mit einer Verbannung vergleichbar ist (vgl. Weiß 2006, S. 180). In der von Hans-Jürgen Döpp im Jahr 2014 zum 200. Todestag von Marquis de Sade herausgegebenen Zitatsammlung *Der Mensch ist böse*, mit einem Vorwort von Ernst Ulitzsch und Illustrationen von Martina Kügler, erinnert vor allem die Illustration auf dem Einband, die einen Mann mit Peitsche und einem überproportionierten Phallus abbildet, an den Wolpertinger in *Verbannt!*. Besonders, wenn man sich H. Bibersteins Portrait von Marquis de Sade aus dem späten 19. Jahrhundert vor Augen führt, auf welchem der Schriftsteller von Dämonen mit Hörnern und Flügeln umschwärmt ist (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1901-1022-838; zuletzt aufgerufen: 20. Dezember 2024).

⁹⁵ Zum Thema Phantominseln schreibt Volkmar Billig: „So geisterten im Jahr 2000 wiederholt Meldungen durch die Medien, Astronauten der *Endeavour* hätten im Indischen Ozean und im Tasmanischen Meer neue Inseln oder Inselgruppen entdeckt. Allem Anschein nach wurden seither keine davon jemals wieder gesehen.“ (Billig 2010, S. 21)

Insellegenden gefunden. [...] Dieser Mythos steht im Zusammenhang mit einer weit verbreiteten Schöpfungsvorstellung, derzufolge sich im uranfänglichen Chaos eine Art Ei befand, das zumeist von einem Urvogel oder einer Urchlange dort abgelegt wurde und sich später in Himmel und Erde geteilt hat. (ebd., S. 25)

In *Verbannt!* ist Georg Wilhelm Friedrich Hegels Weltgeist ein zentraler Teil des Schöpfungsmythos – mehr noch, die Insel wird als „Hegelland“ (Cotten 2016, S. 66) bezeichnet, wobei das lyrische Ich, zwischen Wirklichkeit und Fiktion schwankend, einen „luziden Alptraum“ hat (Inhaltsangabe in ebd., S. 2) und sich sozusagen im Geiste in ein Abenteuer begibt:

[...] Wer auf seinen Wegen fällt,
wird aufgehoben hier in Hegelland
und ist den Göttern als Syntheseopfer zuerkannt.

(ebd., S. 66)

Eine philosophische Reflexion über den mythologischen Kern der einsamen Insel hat Gilles Deleuze in seinem Essay *Desert Islands* festgehalten. Deleuze zufolge besitzen Inseln einen imaginären bzw. mythologischen Status, wobei das Schicksal der einsamen Insel von den menschlichen Bedingungen, die die Mythologie ermöglichen, abhängig ist (vgl. Deleuze 2004, S. 12). Infolge des Abhandenkommens der menschlichen Fähigkeit, Mythen nachzubilden oder zu träumen und mit der Nachbildung nachzuvollziehen, ist laut Deleuze Literatur entstanden; und zwar Literatur als Versuch, die nicht mehr nachvollziehbaren Mythen zu interpretieren (vgl. ebd.). Doch sieht er in der Literatur auch eine „competition of misinterpretations that consciousness naturally and necessarily produces on themes of the unconscious“ (ebd.). In diesem Wettbewerb von Fehlinterpretationen, so Deleuze, misslingt die Mythologie (vgl. ebd.). Als Beispiel nennt er unter anderem Daniel Defoes *Robinson Crusoe* (1719), mit der Begründung, dass Robinsons Weltanschauung ausschließlich auf Besitz und Eigentum beruht und er es nicht schafft, eine neue Welt zu kreieren, sondern stattdessen alles aus dem Schiffwrack holt, um auf der Insel Gebrauch davon zu machen (vgl. ebd.). Deleuzes größte Kritik gilt Robinsons Beziehung zu Freitag: „Any healthy reader would dream of seeing him eat Robinson.“ (ebd.) Damit scheint er nicht nur Robinsons bürgerlich-rationales Dasein auf der Insel anzuprangern, sondern auch die Lesart, die den rationalen Individualismus Robinsons als etwas Positives beurteilt, weil dieser im Grunde nichts Geringeres ist als eine Fortsetzung seines Besitzstrebens, das auf seiner kolonialen Vorherrschaft gründet.

Im Vergleich zur Robinsons Wiederverwertung von Teilen des Schiffwracks, findet Ann Nutzen in der 22-bändigen Ausgabe von Mayers

Konversationslexikon aus dem Jahr 1910, die sie neben Messer und Schleifstein auf die Insel mitnehmen darf:

[...] Ich aber hab Information!
Hab echte alte Seiten zu meiner Disposition
und Sandstrand, Sonne und wahrscheinlich Tiere.
Allerdings gelüstets mich langsam nach einem Biere.

Noch bin ich frisch. Schau nach im Lexikon.
Und wie erwartet, Leipzig 1910
kennt sich da aus. Zum Lemma Bier sehe ich schon
elf Seiten, die ein Stückchen hinter Bienen stehn. [...]

Wie soll ichs aushalten bis ans Lebensende mit mir?
Dann fällt mir meistens etwas ein. Ach ja, das Bier.

(Cotten 2016, S. 36; Einrückungen im Original)

Das Lesen, das zunächst noch dem Zeitvertreib dient und eine distanzierte Betrachtung der menschlichen Fortschritte gewährt, wird mit dem Einschlafen des lyrischen Ich zu einer Art Überlebenstechnik:

Theater ist heute in dicken Wagen, nicht auf Inseln,
wo neugierige Hippies Intellektuellenträume pinseln.
Ich habe keine Wahl, es wird hier wohl kein Drama geben,
weil dafür müssten mehrere Personen reden.
Wenigstens muss die Monologikerin, meiner Meinung
nach, in sozialen Beziehungen stehen, die sie quälen.
Tritt niemand auch nur in der Erinnerung in Erscheinung,
kann sie nichts tun außer die Stunden zählen.
Doch kann man freilich durchaus diese Unterhaltung wählen.
There is a film on every day, erinnert Art Garfunkel,
it's called "Morning, afternoon, evening". Und dann dunkel.
Das ist auch alles, was mir vom Theater bleibt –
und wie der Durst sich langsam immer mehr an meinem Denken reibt.

O könnt ich aufwachen! Stattdessen werd ich lesen.

(ebd., S. 59 f.; Einrückungen im Original)

Mit dem Erscheinen des Begriffs der Seele scheint diese Technik jedoch zu scheitern und bald darauf kommt es zu einer Vermischung der Reflexionsebenen, bei der die verschiedensten Ideen vereinheitlicht werden, sodass kaum nachvollziehbare, abstrakte Möglichkeitsräume entstehen. Es ist daher nicht verwunderlich, dass KritikerInnen *Verbannt!* fast ausnahmslos als komplex bzw. schwer greifbar bezeichnen, was jedoch für alle Texte von Cotten gilt. Ina Hartwig nennt das Versepos „ein stressiges, aber virtuoses Buch“ (Hartwig 2016) und Lisa-Marie Strehle konstatiert, dass *Verbannt!*

„eine Herausforderung sowohl an die vergnügliche Lektüre als auch an die wissenschaftliche Rezeption dar[stellt].“ (Strehle 2020, S. 270) Nicht auf *Verbannt!* bezogen, sondern auf Cottens andere Texte, schreibt auch Christian Metz, dass Cotten „es ihren LeserInnen nicht ganz so einfach macht [...], das vermeintliche Lyrikmysterium aufzulösen“ (Metz 2018, S. 231).

In *Verbannt!* ist das Mysterium mit den hybriden Bedeutungen genauso schwer aufzulösen und erfordert ein flexibles, offenes Lesen, das die Sinngehalte der verflochtenen intertextuellen Verweise mit derselben Verspieltheit prüft, wie sie im Text aufzufinden sind. Cottens Essay *Etwas mehr* kann dabei als Lese- und Rezeptionsanleitung zu Rate gezogen werden:

Interessant wird egal was erst, wenn man dessen Modus annimmt, voraussetzt, sich schenkt und zum Konkreteren, Jeweiligen eben vordringt. Zu dem, was sich mit einem Text kapiere lässt, was ein Text kapiert und ist. Freilich wird man so zum rückgratlosen Eklektiker. Aber ohne sich temporär dem jeweiligen Gegenstand des Interesses anzuvertrauen, versteht man nichts, was nicht für einen in althergebrachte – „verständliche“ – Terminologie übersetzt wird, sodass man nichts Neues erfährt und auf betrüblichste Weise im eigenen, primitiven und immer gleichen Denken stecken bleibt. (Cotten 2012)

Demnach ergebe sich erst durch das Aufgeben eines festgetretenen Denkpfeils, also erst durch das Nachvollziehen der sich im Text befindlichen fremden Denkbewegung, die Möglichkeit, neues Denken in dem eklektisch Zusammengeworfenen zu erkennen. Strehle studiert das Buch vom Standpunkt des klassischen Versepos aus und stellt fest, dass der formale wie inhaltliche Bruch mit der Gattungstradition „als Umsetzung der werkimmanenten Poetologie verstanden werden [kann], die eine schlichte Aneignung epischer Gattungstraditionen negiert“ (Strehle 2020, S. 270).

In Anbetracht der Bedeutung von Hegels Werk in Cottens *Verbannt!* zeigt sich, dass die von Strehle genannte Negation die Identifizierung mit der Gattung Versepos erst ermöglicht und in diesem Zusammenhang „die Dynamik der Gattung [erprobt]“ (ebd., S. 262), was zugleich Raum für etwas Neues schafft. Strehles Beobachtung, dass die „hohe intertextuelle Dichte sowie die schiere Unmöglichkeit einer präzisen teleologischen Handlungsrekonstruktion und -deutung [...] den Text als postmodernes Sprach- und Formexperiment aus[weisen,]“ (ebd., S. 270) erscheint somit korrekt, aber unzureichend. Einen etwas anderen Ansatz bespricht Christian Metz in seinem Buch *Poetisch denken* (2018).⁹⁶ Zwar spielen auch bei Metz Dynamiken eine Rolle, doch untersucht er in diesem Zusammenhang die Entscheidungsarchitekturen, die LeserInnen beim Lesen von Gedichten in

⁹⁶ Christian Metz bespricht in seinem Buch die Arbeit der vier GegenwartslyrikerInnen Monika Rinck, Jan Wagner, Ann Cotten und Steffen Popp. Von Cotten untersucht er *Florida-Räume* (2010). Metz' Beobachtungen werden im Folgenden auch auf *Verbannt!* angewendet.

bestimmte Richtungen weisen können (vgl. Metz 2018, S. 62–68). Metz identifiziert dabei den Aspekt der Bewegung in der Gegenwartslyrik einer Gruppe von PoetInnen (zu denen er auch Cotten zählt) als

Teil der „Moving-Bewegung“, die auf der produktionsästhetischen Seite die Auswahl, das Ausschneiden und den Transfer von Wissens-elementen umfasst, um auf der rezeptionsästhetischen Seite an die rhetorische Tradition des „movere“ (den Zuhörer mit der Rede bewegen) und an die Wirkungsästhetik des 18. Jahrhunderts anzuschließen. Sie zielen damit, das poetische Denken (ihrer Leser*innen) bewegen zu wollen, exakt auf die Zwischenstufe zwischen den abstrakten Denkformen von Goldsmith oder der konkreten Poesie und der emotionalen, sinnlichen Bewegung ab, auf die man es in der Empfindsamkeit und im Sturm und Drang anlegte, als die Erlebnislyrik entstand. (ebd., S. 47)

Demnach kann in *Verbannt!*, mit Rücksicht auf die Bewegung oder Bewegtheit der Gegenwartslyrik, neben dem „Sprach- und Formexperiment“ (Strehle 2020, S. 270) auch ein Denkformexperiment beobachtet werden, bei dem es, mit Metz gesprochen, sowohl produktions- als auch rezeptionsseitig zu einer „Irritation und Erschütterung des Denkens“ kommt (Metz 2018, S. 47).

4.2.2 Literarische Wiederverwertung

Auf eine solche – beidseitige – Provokation, geht Cotten in *Etwas mehr* ein, wobei sie sich in ihrem Essay auf Hansjörg Zauners „Punk-Haltung“ bezieht (Cotten 2012) und konstatiert, dass Zauner, mit seinem Werk, stets auch sich selbst provoziere (vgl. ebd.). Ob Cotten eine solche Haltung ihrem eigenen Schaffen gegenüber hat, lässt sich schwer nachweisen. Metz jedenfalls beschreibt ihre Ästhetik nicht ausschließlich als punkig, sondern als Teil der Rolle eines „Recycler[s] und Aufwerter[s]“⁹⁷ (Metz 2018, S. 283). Die Rolle des Recyclers sieht Metz als einen „gemeinsame[n] Nenner zwischen Punk und Trickster“, der auch mal eine „effektive Aktion durchführen kann“ (ebd.). Cotten selbst spricht hingegen von Ungeduld und Ungeschicktheit:

In meinem Kopf ist das Politische schon wirklich wichtig, und jede Erzählung ist auf eine gewisse Weise politisch. Aber auf sehr *bochene* Weise. *Bochn*, wie der Wiener sagt, also etwas ungeschickt. Aber auch sehr unschuldig. Die Bochenheit entspricht ungefähr meiner Weltsicht. Und es ist alles mit wenig Sorgfalt zusammengezimmert, aus Ungeduld. Es sind nur Modelle, Skizzen. (Cotten in Jandl 2016; Hervorhebungen im Original)

⁹⁷ Diese Kategorisierung hängt vielleicht weniger mit der Haltung als mit der Arbeitsweise zusammen, doch deckt sie sich mit Cottens im Jahr 2020 angefangenem Forschungsprojekt am Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaften in Wien, in dem sie sich der Wiederverwertbarkeit bestehender Theorien widmet (<https://www.ifk.ac.at/fellows-detail/ann-cotten.html>; zuletzt aufgerufen: 20. Dezember 2024).

Nichtsdestotrotz sieht Metz in Cottens Schreiben eine mit Akribie gepaarte Technik der Bricolage, die sich mit derjenigen von Friederike Mayröcker und W. G. Sebald vergleichen lässt (vgl. Metz 2018, S. 288 f.). Ausschlaggebend sei dabei die Entstehung von etwas Neuem oder Eigenem, das zwar – eben weil es sich am Archiv bediene – mit bekannten Kategorien beschrieben werden könne, diese Beschreibungen aber ohne den Nachvollzug der Denkbewegung immer nur Bruchteile erfassen können (vgl. ebd., S. 282–284). Daher klingen die sich teilweise widersprechenden Befunde über *Verbannt!* alle irgendwie richtig oder wenigstens klingt keiner von ihnen ganz falsch, sodass *Verbannt!* zugleich ein „postmodernes Sprach- und Formexperiment“ (Strehle 2020, S. 270) und ein „Spottgedicht auf alle postmodernen Verfahren“ (Bucheli 2016), eine Dystopie und eine Utopie (vgl. Jandl 2016) sowie eine Robinsonade (vgl. Renhardt 2016) und doch keine sein kann (vgl. Nüchtern 2016 und; vgl. Hartwig 2016) – abhängig vom jeweiligen Beobachtungsstandpunkt. In Anlehnung an Christian Metz’ Buch *Poetisch denken* kann gesagt werden, dass das Versepos mit dem Inseltopos „als Grundlagenforschung am Rande des noch Unbegriffenen oder des Unbegreiflichen“ (Metz 2018, S. 60) positioniert ist, wo ein philosophisches, genau genommen ein hegelianisches Denkexperiment (produktionsästhetisch) durchgeführt wie auch (rezeptionsästhetisch) hervorgerufen wird.

Die Wahl der Form des Versepos kann dabei als von der Idee einer „Analyse der psychosozialen Verfasstheit der heutigen Kultur“ (Pfaller/Schetsche 2021, S. 1) geleitet betrachtet werden, denn Inseln bieten (zumindest indirekt) einen Zugriff auf die kollektive Seele⁹⁸ (vgl. Deleuze 2004, S. 13) und das Epos gilt als eine Möglichkeit, sich mit dem „Schicksal [...] einer Gemeinschaft“ auseinanderzusetzen (vgl. Lukács 1971, S. 57). In diesem Zusammenhang ist auch Lisa-Maria Strehles Ausführung zur Rolle des Kollektiven in *Verbannt!* von Bedeutung: Strehle vergleicht die Identitätssuche des lyrischen Ich, die „sich in Suchbewegungen der Erzählerin nach einem geeigneten Schreibstil“ äußere und von der „Begrenztheit der eigenen Sprache“ gezeichnet sei (Strehle 2020, S. 264), mit der postmodernen Erfahrung von Individuen, die aufgrund ihrer Orientierungslosigkeit den Wunsch nach einer Neuorientierung bzw. erneuten Eingliederung in einen größeren Sinnzusammenhang hegen (vgl. ebd., S. 263–265). Die Musen in *Verbannt!* werden in diesem Zusammenhang Strehle zufolge zu einer „Personifikation des Buchmarktes“ (ebd., S. 264), die das lyrische Ich nicht

⁹⁸ Gilles Deleuze versteht die einsame Insel als „a model, a prototype of the collective soul“ (Deleuze 2004, S. 13) und bezieht sich damit auf die Dynamik, mit der einsame Inseln entstehen: „Dreaming of islands [...] is dreaming of pulling away, of being already separate, far from any continent, of being lost and alone—or it is dreaming of starting from scratch, recreating, beginning anew. [...] In this way, the movement of the imagination of islands takes up the movement of their production, but they don't have the same objective.“ (ebd., S. 10)

inspirieren, sondern moralisierend zurechtweisen: „Die Musen treten hier nicht als Inspirationsquelle auf, [...] sondern können als Stimme des Literaturbetriebs identifiziert werden.“ (ebd.) Mit Blick auf die Abjektion kann von einer Wechselbeziehung zwischen dem lyrischen Ich und den Musen gesprochen werden, sprich: das Verhältnis zwischen dem Subjekt und dem größeren kulturellen oder gesellschaftlichen Rahmen, in dem „der Status des Subjekts gefährdet [ist]“, was „gleichzeitig das Fundament der modernen Gesellschaft infrage [s]tellt“ (Pfaller/Schetsche 2021, S. 1). Im Fall von *Verbannt!* kann wegen der Spiele mit postmodernistischen Verfahren sogar davon ausgegangen werden, dass das Fundament der spätmodernen Gesellschaft infrage gestellt wird und das Erschaffen von etwas Neuem zentral ist, um ein Anders- oder Neudenken zu ermöglichen. Die Bedeutung des Erschaffens von etwas Neuem fasst Strehle in ihren Schlussworten mit Bezug auf die Gattung Versepos zusammen:

Folglich ließe sich *Verbannt!* als ein Hybridtyp klassifizieren, der keine schlichte Adaption der epischen Gattungstradition leistet, die das Versepos als besonders lesenswert und anspruchsvoll ausweist, sondern die Genretradition einerseits reaktiviert, in Bezug auf den artifiziellen Umgang mit Sprache und die Auswahl der Themenbereiche andererseits modifiziert. (Strehle 2020, S. 271, Hervorhebung im Original)

Darüber hinaus beobachtet Strehle in dem mit komischen Mitteln gebrochenen Versmaß der Spenserstrophe eine Ironie, die ein „subtiles Aufbegehren gegen zu elaborierte Schreibweisen“ offenlegt (ebd., S. 265 f.). An Strehles Beobachtungen anknüpfend kann gesagt werden, dass die Reaktivierung und Modifizierung der Gattungstradition mit dem Inseltopos (vgl. ebd., S. 271) auch die von Metz festgehaltene „Irritation und Erschütterung des Denkens“ ermöglicht (Metz 2018, S. 47). Die Irritation wird somit zu einem Mittel, etwas Neues unter der Berücksichtigung der Weltgeschichte (oder: der Medien-, Philosophie- und Wissenschaftsgeschichte) hervorzubringen bzw. zu denken, wobei Utopien und Robinsonaden als (nicht erwartungsgemäß realisierte) Vorlagen zu dienen scheinen. Anders ausgedrückt: Im Spannungsverhältnis zwischen Form, Sprache und Idee lässt sich nicht nur ein Versuch beobachten, elaborierte Schreibweisen bloßzulegen, sondern auch einer, den hohen Ton unter den gegebenen medialen Voraussetzungen für heutige Zwecke zu nutzen.

Darin nimmt das Internet eine besondere Rolle ein und die Frage, welche Form die Dialektik in einer Welt der Binaritäten haben kann, scheint durch.⁹⁹

⁹⁹ Dass in *Verbannt!* das Internet eine besondere Rolle spielt, zeigt sich ebenso anhand einzelner Verweise im Text. Im Anhang mit dem Titel „Intelligentia“ wird beispielsweise erklärt, dass ein Zitat in *Verbannt!* „dem großen offenen Lexikon im Internet“ entnommen wurde (Cotten

Die Wahl des Inseltopos erweist sich dabei als ein entscheidender Griff in die Trickkiste: Denn nicht nur ist die Insel ein seit jeher bekannter und beliebter Schauplatz für Abenteuergeschichten (vgl. Billig 2010, S. 11 f.). Im übertragenen Sinne lässt sich die Insel in *Verbannt!* außerdem als das Gehirnareal deuten, in dem „akute Sinneseindrücke, körperliche Zustände, Gefühle und Emotionen zusammen[treffen]“ (Forschungsbericht in Max-Planck-Gesellschaft o.A. 2019). Somit kann im übertragenen Sinne von einem dialektischen Spiel, bei dem das Vermischen von Informationen (Ideen und Bedeutungen) mit Verwechslungen von Ebenen und Kategorien stattfindet, in einer Entweder-Oder-Welt gesprochen werden. Dieses Spiel ruft einerseits Erwartungsbrüche hervor, wie auch Strehle sie in ihrer Analyse beobachtet. Andererseits wirken die Erwartungsbrüche aufgrund der ihnen zugrunde liegenden Sprachspiele belustigend. Die Abjektion in diesem Spiel, d.h. die „radikale Verwerfung von nun nicht (mehr) tolerierbaren Teilen des Selbst“ (Pfaller/Schetsche 2021, S. 2), lässt sich als eine der Internetkultur entsprechende Ablehnung bestimmter moralischer Verfehlungen von Kunst- und Kulturschaffenden verstehen.¹⁰⁰ Das Ziel des Spiels scheint, sich den abgelehnten Teilen der Kunst und Kultur zu stellen, um an eine Art Nullpunkt zu gelangen und ein absolutes Neuschaffen und damit ein Anders- oder Neudenken zu ermöglichen. Dabei gilt es, sich den Mythologien im Geiste anzunähern, wobei sich die Dialektik mit ihren unbegrenzt möglichen Synthesen gut für ein solches Vorhaben eignet. Allerdings birgt sie auch die Gefahr der Fehlinterpretationen, wie Deleuze sie u.a. anhand von *Robinson Crusoe* beschreibt (vgl. Deleuze 2004, S. 12 f.). Deshalb lohnt sich ein Vergleich mit *Robinson Crusoe*.

4.2.3 Syntheseopfer des Geistes

Deleuze versteht die Schaffung der neuen Welt in *Robinson Crusoe* als eine Kopie der Strukturen der alten Welt, inklusive der Moral, in der Eroberung und Besitz zentral sind (vgl. ebd.). Im Vergleich dazu scheint in *Verbannt!* das

2016, „Intelligentia“). Genau genommen stammt das Zitat aus dem Wikipediaeintrag „Roman Ossipowitsch Jakobson“, Unterpunkt „Phänomenologischer Strukturalismus“ und lautet wie folgt: „Strukturalismus heißt, nach Jakobson, Phänomene als ein strukturiertes Ganzes zu betrachten und die statischen oder dynamischen Gesetze dieses Systems freizulegen.“ (Pichler 1991, S. 101) Somit schließt er an Husserls Ansichten über die Phänomenologie der Sprache an. In seinen Werken bezieht sich Jakobson auch oftmals.“ (ebd., „Intelligentia“) Im Anhang wird beschrieben, dass das Zitat mit Google Translate ins Georgische übersetzt und in die Erzählung eingebaut wurde (vgl. ebd., „Intelligentia“).

¹⁰⁰ Gemeint ist hier in erster Linie die von Andreas Reckwitz beobachtete Affektintensivierung (vgl. Reckwitz 2017, S. 17, 2019, S. 199–208, und Interview mit 2020b), die neben positiven auch negative Emotionen wie „Neid, Wut, Angst, Verzweiflung und Sinnlosigkeit“ hervorrufen kann (Reckwitz 2019, S. 193). Damit zusammenhängende Internet-Phänomene sind beispielsweise Hassreden oder Shitstorms.

Hauptaugenmerk auf der Erforschung des Anderen und Hybriden zu liegen, um neue literarische Welten entstehen zu lassen, die ein Denken über das Gewohnte hinaus ermöglichen. Dazu wird in erster Linie Wissen oder, genauer gesagt, Information verwendet: Mit der Vermischung von Gegensatzpaaren wie beispielsweise Natur/Kultur oder weiblich/männlich, bei der auch logische Grenzen oder Bedeutungsebenen und -kategorien überschritten werden, wird in *Verbannt!* eine Hybridität erzeugt, die aufgrund ihrer Andersartigkeit bisher Gewohntes oder Erwartbares durchkreuzt und hyperreale Züge annimmt. Darüber hinaus wird auch das Gegensatzpaar moralisch/unmoralisch so verschränkt, dass eine eindeutige Positionierung als Reaktion der LeserInnen unmöglich wird. Nicht zufällig wird in *Verbannt!* – im Gegensatz zu *Robinson Crusoe* – die Moral von Anfang an als brüchig und schwer fassbar dargestellt, was sich vor allem in der Selbstbezeichnung des lyrischen Ich als „delirösen [sic], inadäquaten Marquis de Sade in Frauengestalt“ (Cotten 2016, S. 14) äußert. In dieser Selbstbeschreibung wird ebenso die vom lyrischen Ich erlebte Unsicherheit hinsichtlich der eigenen geistigen Befindlichkeit reflektiert, wobei das Thema Freiheit, insbesondere Freiheit in den Bereichen des sozialen Lebens und kreativen Schaffens, sowie die Idee von Schöpfer*innen und Schöpfungsgeschichte von Bedeutung zu sein scheinen.

Im Gegensatz zu Robinson, der, mit Gott an seiner Seite, mithilfe seiner Taten und des Materials aus dem Wrack sein „little kingdom“ (Defoe zitiert nach Reckwitz 1976, S. 103) begründet, bedient sich das lyrische Ich in *Verbannt!* am Wissen aus dem Konversationslexikon, um Utopien zu erschaffen:

zusammen mit den einwohnenden Geistern von mir selber
will ich rostfrei polieren mit Information die Utopien,
vermischen Jetzt, Noch, Nicht zu elbischen Legierungen.
Durch Interflechtung von Latein und Deutsch vertusche
ich die Probleme der Philosophie, ihre verrutschende ...
Man nennt es Kräuselarbeit. Lauter üble kleine Putsche.

(Cotten 2016, S. 7 Einrückung im Original)

Allerdings steht das lyrische Ich damit vor der Herausforderung, eine transzendente Erfahrung machen zu müssen, weswegen es sich in die Tiefen seines Geistes begibt – eine Reise ins Innere ist besonders auf einer einsamen Insel produktiv, wo es „mit der Einsamkeit so richtig losgeht“ (ebd., S. 47). Diese Introspektion erinnert an Robinsons Abenteuer auf der Insel, obwohl die Auseinandersetzung mit der eigenen geistigen Befindlichkeit in *Robinson Crusoe* eine andere Funktion hat. Erhard Reckwitz hält in seiner Arbeit *Die Robinsonade – Themen und Formen einer literarischen Gattung* (1976) fest:

Wenn Robinson überleben will, muß er parallel zu den Überlebensbemühungen im physischen Bereich dem seelischen Mangelzustand abhelfen, der seine Nullpunktsituation der totalen „despair“ auszeichnet. Die psychische Kontrollinstanz, die als erste zum Einsatz gelangt, ist neben einer oberflächlich-konventionellen Religiosität von geringer Auswirkung seine Vernunft. (Reckwitz 1976, S. 44 f.)

Reckwitz zufolge versucht Robinson anfangs, sich seine Situation schönzureden, indem er die positiven Seiten des Schiffunglücks hervorhebt, doch bietet dieses Verfahren laut Reckwitz nicht das erwünschte Ergebnis des seelischen Gleichgewichts, da es nur veranschaulicht, dass sein psychisches Befinden von äußeren Faktoren abhängt (vgl. ebd., S. 45–47). Dass Vernunft allein nicht ausreicht, um den durch die Verbannung aus den Fugen geratenen seelischen Zustand wieder ins Gleichgewicht zu bringen, wird in *Verbannt!* von Anfang an reflektiert: „Man kann die Seele freilich nicht mit Vernunft verwalten, / weil die Vernunft für sie nichts als ein großer Spaß ist.“ (Cotten 2016, S. 64). Dieser „Spaß“ spiegelt sich in der bereits erwähnten Hybridität wider, die im Verlauf der Geschichte immer absurdere Formen annimmt und belustigend wirkt. Daher flüchtet sich das lyrische Ich vorerst ins geschriebene Wort, anstatt sich auf die Vernunft zu verlassen:

[...] Seele, Buch
des Zufalls, kannst du töten mühelos, doch niemals zähmen.
Doch, bisschen schon. Dies Zähmen nennt man Lesen.
Wozu auf Inseln? Wegen Überleben.

(ebd., S. 64 f. Einrückung im Original)

Mit solchen Reflexionen wird der Anschein erweckt, als wäre die Existenz des lyrischen Ich allein vom Wissen abhängig: „Bevor ich sterbe, will ich alles wissen.“ (ebd., S. 50) Davon abgesehen, dass dieses Vorhaben für Menschen unerreichbar ist, ist es auch eine Gleichsetzung mit Gott. Mit dem Konversationslexikon in der Hand präsentiert sich das lyrische Ich somit zunächst als allwissend¹⁰¹. Der Eintrag zum Begriff „Seele“ scheint jedoch Zweifel hervorzurufen und das Geschriebene wird nicht mehr ernst genommen:

Ich rieche am Artikel [zum Begriff „Seele“, NM], während ich ihn lese. Er erwähnt Materialisten auf eine gewisse Weise.
Voller Verständnis, Nachsicht gar erzählt völligen Käse er.
Man stelle sich vor: eine abenteuerliche Reise,
erzählt von einem seit Geburt bettlägerigen Greise.
Ich weiß plötzlich: Seele ist Besserwisserei. [...]

¹⁰¹ Das Thema der Omniszienz wiederholt sich im Verlauf der Geschichte, u.a. in der Figur des Hermes Wolpertinger, aus dessen Testikel das Internet wächst (vgl. Cotten 2016, S. 77).

(ebd., S. 63 Einrückungen im Original)

Der zitierte Ausschnitt schildert den Zustand des lyrischen Ich nach dem Einschlafen, nachdem es einsieht, im einem Traum gefangen zu sein: „O könnt ich aufwachen! Stattdessen wird ich lesen.“ (ebd., S. 60) Verglichen mit Robinson, der im Fieberdelirium dank einer Bibelpassage endlich zu Gott findet und erst durch das Aufgeben der „Überlebensautonomie des denkenden und handelnden Menschen“ (Reckwitz 1976, S. 48) seine Selbstkontrolle wiedererlangt, kämpft das lyrische Ich in *Verbannt!* mit einem „luziden Alptraum“ (Inhaltsangabe in Cotten 2016, S. 2) und kann es nicht lassen, selbstständig zu denken und zu handeln. Dabei spiegelt die unterschiedliche Einstellung der beiden gegenüber ihrer eigenen Autonomie bis zu einem gewissen Grad auch die Grundeigenschaft der Bücher wider, die sie dabei haben: Robinsons wortreicher Begleiter ist die Bibel, ein mythologisches Orientierungsbuch für Gläubige, während das lyrische Ich in *Verbannt!* im Besitz eines 22-bändigen Konversationslexikons aus dem frühen 20. Jahrhundert ist, das auf wissenschaftlichen Ergebnissen basiert, der Allgemeinbildung dient und höchstens beim Verstehen von Alltagsmythen¹⁰² behilflich sein kann.

Es ist also kein Zufall, dass Robinson den Glauben an Gott findet, das lyrische Ich indessen selbst zu einer Gottheit wird. Streng genommen wird es zur Gottheit ernannt, nämlich von Wonnekind, dem Bürgermeister des „Hegelland[s]“ (ebd., S. 66). Diesem begegnet das lyrische Ich nach dem Einschlafen im Tiefen der Insel, wobei er ein Produkt der Fantasie des lyrischen Ich Ann zu sein scheint, denn erst nach dem Einschlafen begibt sich Ann tiefer in die Insel hinein (vgl. ebd., S. 65 f.) und somit auch in die Tiefen ihres Geistes. Dort prädoppiert zunächst René Descartes Leib-Seele Dualismus – zumindest aus der Sicht des frühen 20. Jahrhunderts, aus dem der Lexikoneintrag zum Begriff „Seele“ stammt und den das lyrische Ich vor dem Einschlafen liest. Folglich gilt: „Der Geist ist sein eigener Ort, und in seinem Innern führt jeder von uns das Leben eines Robinson Crusoe des Geistes.“ (Ryle 2015, S. 10).¹⁰³ Der Dualismus währt jedoch nicht lange, denn, wie

¹⁰² Auch Referenzen wie die auf das Internet deuten an, dass das lyrische Ich in *Verbannt!* vielmehr die Alltagsmythen zu verstehen versucht, als sich den Ursprungsmythologien anzunähern (vgl. ebd.).

¹⁰³ Mit diesem Satz bezieht sich Gilbert Ryle auf die Isolation Robinsons, der weiterhin unter dem Einfluss der Zivilisation, wie er sie kennt, steht – das zeigt sich vor allem in seinem Verhältnis zu materiellen Gegenständen oder der Religion. Diese Beziehung ist jedoch einseitig, da er alleine auf der Insel ist und ihn niemand aus seiner ehemaligen Gesellschaft sehen kann, geschweige denn wahrnehmen, wie es ihm geht. Darüber hinaus bezieht sich der Vergleich im Folgenden auch auf Robinsons Art, sein Leben auf der Insel zu gestalten: So wie Robinson das Material anwendet, das er aus dem Wrack herausholt, bzw. auf der Insel gewinnt, so setzt das lyrische Ich in *Verbannt!* das Material ein, das sie im Lexikon findet.

bereits erwähnt, kann die Insel in *Verbannt!* als ein Gehirneareal des lyrischen Ich verstanden werden, das wiederum selbst von „Geistern“ bewohnt ist (Cotten 2016, S. 7). So lässt sich zwar von einem Robinson Crusoe des Geistes sprechen, doch nur hinsichtlich der Art, das Leben auf der Insel zu gestalten, nämlich mithilfe der Wiederverwertung.

Auch hier tritt die Idee einer „Analyse der psychosozialen Verfasstheit der heutigen Kultur“ zutage (Pfaller/Schetsche 2021, S. 1), allerdings in einer abstrakten Form. Denn auch hier spiegelt sich die Frage wider, wie in der Vielfalt bereits Existierendes Wissens und der Informationsflut anders, neu und unabhängig gedacht werden kann. Die Insel wird dabei als „Hegelland“ bezeichnet, wobei jeder, der auf dieser Insel „auf seinen Wegen fällt, [...] den Göttern als Synthesopfer zuerkannt“ wird (Cotten 2016, S. 66). Dass das lyrische Ich sich in eine Gottheit verwandelt, aus deren Testikeln das Internet erwächst (vgl. ebd., S. 77), kann als ein Verweis auf die unzähligen Alltagsmythen gelesen werden, die in sozialen Medien oder anderen Plattformen geteilt und nicht selten kritiklos geglaubt werden. Daher ist es nicht verwunderlich, dass alles, was sich von diesem Punkt an abspielt, das absurde Resultat einer Synthese zu sein scheint: Quäker, die einer Schraubenreligion huldigen, Frauen, die aus dem Internet flüchten, und eine Eselin, die die Staatsverfassung schreibt. Mit Bezug auf Cottens Essay *Etwas mehr* kann davon gesprochen werden, dass die Ereignisse nicht „in althergebrachte – ‚verständliche‘ – Terminologie übersetzt“ sind (Cotten 2012).

Aufgrund der Wiederverwertung und Synthese, können die Ereignisse in *Verbannt!* als verschachtelt verstanden werden, in eine Erzählebene der Reflexion über andere Erzählebenen dient – ähnlich wie eine *mise en abyme*, wobei jede erneute Spiegelung der Ereignisse (aufgrund der Wiederverwertung und Synthese) abgewandelt erscheint. In diesem Sinn kann die Begegnung mit Wonnekind und die darauffolgende Verwandlung in Hermes Wolpertinger als eine Reflexion über die Erfahrung des lyrischen Ich Ann mit der 14-jährigen Lena gedeutet werden: wie sich die beiden kennenlernen und eine Affäre haben, wie diese Affäre zu einem Skandal ernannt wird und wie Lena den Skandal in ihre Sendung einarbeitet und Ann als Schuldige darstellt. Ebenso kann die Begegnung mit Lena als eine Reflexion der Begegnung der Dichterin Ann Cotten mit den Musen und dem Liebesakt mit Kalliope gelesen werden, in der sich das lyrische Ich in eine Fernsehmoderatorin verwandelt.¹⁰⁴ In diesen verschachtelten

¹⁰⁴ Die Verwandlung der Protagonistin in Hermes Wolpertinger, die sexuelle Freiheit und nicht zuletzt ihre Verbannung erinnern ebenso an das Werk und Leben von Ovid: Für einige Forscher steht fest, dass Kaiser Augustus den Dichter tatsächlich auf die Insel Tomi verbannen ließ, von der aus Ovid weiterhin mit seinen Freunden und Verwandten in Rom korrespondieren durfte (vgl. Green 1982, S. 202 und 220). Andere sind der Meinung, dass sich seine Verbannung bis

Reflexionen tritt ein Bestreben der Beschreibung von “the movement of the imagination that makes the deserted island a model, a prototype of the collective soul“ zutage (Deleuze 2004, S. 13). Denn die einsame Insel wird laut Deleuze erst dadurch unbewohnt und realisiert, dass sich die Menschen auf die Denkbewegung, die die Insel erschaffen hat, reduzieren (vgl. ebd., S. 10 f.).

Dabei handelt es sich um ein dynamisches Bild, das die Menschen der Insel von der Insel selbst geben, indem sie sich der Denkbewegung, die die Insel überhaupt erst erschaffen hat, bewusst werden (vgl. ebd.). Die Idee von der einsamen Insel als dem Idealbild der kollektiven Seele gibt dem lyrischen Ich in *Verbannt!* theoretisch den Zugang zum Archiv der kollektiven Imagination (oder: der Mythologien). Den Zugang zum Archiv braucht sie, um eine von Grund auf neue Welt kreieren zu können, in der ein Anders- oder Neudenken möglich ist. Schließlich lässt sich aus diesem Archiv das benötigte Material schöpfen, das zum Verständnis von Mythen – und indirekt auch von den großen Fragen, die sie beschäftigen – beitragen soll. Allerdings scheitert das lyrische Ich: Anstatt die Denkbewegung nachzuvollziehen, mit der die einsame Insel entsteht, kommt es (trotz der Synthese) aufgrund der Wiederverwertung und der sprachlichen Begrenztheit bzw. der Unzulänglichkeit der Sprache lediglich zu einer Wiederholung der Ereignisse. Mit Deleuze gesprochen, kann gesagt werden, dass auch das lyrische Ich es nicht schafft, sich von der bekannten Weltanschauung loszulösen – stattdessen konzentriert es sich, wie Robinson, ausschließlich auf Besitz und Eigentum in Form von Wissen (aus dem Konversationslexikon) (vgl. ebd., S. 12). Allerdings steht dem lyrischen Ich in *Verbannt!* das künstlerische Schaffen zur Verfügung:

Von allem informiert, spucke ich laufend Proben
als Lochkarten, Gedichte oder Episoden,
die sich singen lassen von aller Meere wilder Flut,
wo Informationen aneinander sich zerreiben.

heute nicht eindeutig belegen lässt und die Exilgedichte stattdessen eine literarische Auseinandersetzung mit dem Thema Verbannung darstellen bzw. die Wahrheit irgendwo dazwischen liegen könnte (vgl. Hofmann 2009). Auf den Grund seiner Verbannung soll Ovid mit den Worten „carmen et error“ (Gedicht und Irrtum) verwiesen haben, wobei „carmen“ als eine Anspielung auf das acht Jahre zuvor veröffentlichte und als moralisch verwerflich geltende Lehrgedicht *Ars Amatoria* verstanden wird (vgl. Green 1982, S. 203). Da es für unwahrscheinlich gilt, dass Kaiser Augustus acht Jahre lang mit seinem Urteil gewartet haben soll, wird die *Ars Amatoria* als möglicher Vorwand für die Verbannung angesehen und der wahre Grund im „error“ – in Form einer politischen Zwietracht – vermutet (vgl. ebd., S. 207). Ähnlich wie in Christoph Ransmayrs Roman *Die letzte Welt* kommt es zu einer Verschiebung der Ebenen, sodass die historische Figur Ovid (als Vergleich zu Hermes Wolpertinger in *Verbannt!*) und die von ihm geschaffenen Kreaturen aus *Metamorphosen* in ein und derselben Erzählwelt vorkommen.

(Cotten 2016, S. 161, Einrückung im Original)

Eine Form des künstlerischen Schaffens, ist das Schreiben von Gedichten (sprich: Literatur), das Deleuze zufolge eine Möglichkeit bietet, Mythen zu interpretieren, wenn sie nicht mehr verstanden werden:

Mythology is not simply willed into existence, and the peoples of the earth quickly ensured they would no longer understand their own myths. It is at this very moment literature begins. Literature is the attempt to interpret, in an ingenious way, the myths we no longer understand, at the moment we no longer understand them, since we no longer know how to dream them or reproduce them. (Deleuze 2004, S. 12)

Die Selbstreflexivität des Texts erweist sich daher als der Zugang zu nicht mehr gekannten Mythen, wobei es in *Verbannt!* vielmehr um Alltagsmythen geht. Dass das Versepos, das traditionsgemäß eine „Gattung [...] meist mit märchenhaftem, mythologischem, historischem oder exotischem (häufig: orientalischem) Stoff [...]“ ist (Auerochs 2017), für die Erforschung der Alltagsmythen abgewandelt werden muss, erklärt sich von selbst. Trotzdem finden sich auch auf der geistigen Insel in *Verbannt!* ähnliche „uncommon humans“ (Deleuze 2004, S. 11), wie Deleuze sie auf der wahrhaft einsamen Insel vermutet:

[...] they are absolutely separate, absolute creators, in short, an Idea of humanity, a prototype, a man who would almost be a god, a woman who would be a goddess, a great Amnesiac, a pure Artist, a consciousness of Earth and Ocean, an enormous hurricane, a beautiful witch, a statue from the Easter Islands. (ebd.)

Es ist daher nicht verwunderlich, dass sich das lyrische Ich sich gleich zu Beginn der Begegnung mit Wonnekind in eine phallusförmige Gottheit namens Hermes Wolpertinger verwandelt, wobei die Figur Hermes Wolpertinger eine Vermischung aus mythologischen, philosophischen, literarischen und lexikalischen Bedeutungen ist.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Die Vermischung der Bedeutungen des Hermes Wolpertinger setzt sich u.a. aus Folgendem zusammen: „Seele“ (verstanden als Lauf einer Schusswaffe); „Herme“ (verstanden als Pfeiler mit Schultern und Kopf, den Gott des Verkehrs, Hermes, darstellend); und „Hermes“, verstanden als Gott des Verkehrs, der nach Ogygia reist, um Kalypso die Nachricht zu überbringen, dass Zeus befohlen hat, Odysseus freizulassen (vgl. Homer 2010, S. 86 f.). Dabei kommt es ebenfalls zu einer mehrdeutigen Verwendung des Begriffes „Verkehr“. Allein an dieser Figur zeigt sich die Ähnlichkeit zu Robinsons Wiederverwertung der alten Schiffsteile, jedoch bleibt diese in *Verbannt!* von sprachlicher Natur.

4.2.4 Der Mythos der Informationsflut

Daher kann gesagt werden, dass der Neubeginn in *Verbannt!* sich auf die Idee einer Informationsflut bezieht, wobei hier sogar die Bedeutung der Flut hinsichtlich des Inseltopos reinterpretiert wird:

It is not that there is a second birth because there has been a catastrophe, but the reverse, there is a catastrophe after the origin because there must be, from the beginning, a second birth. [...] The second origin is thus more essential than the first, since it gives us the law of repetition, the law of the series, whose first origin gave us only moments. But this theme, even more than in our fantasies, finds expression in every mythology. It is well known as the myth of the flood. The ark sets down on the one place on earth that remains uncovered by water, a circular and sacred place, from which the world begins anew. (ebd., S. 13)

Somit kann der Geist des lyrischen Ich als Versuch einer absoluten Abgetrenntheit gelesen werden, wobei sich ein Vergleich mit Robinson – trotz der Unterschiede – als fruchtbar erweist: Denn Robinson mag zwar geographisch von der Zivilisation bzw. der Gesellschaft getrennt sein, trotzdem ist er weiterhin (durch beispielsweise die materiellen Gegenstände oder die Moral) von dieser beeinflusst. In *Verbannt!* scheint mit der Verbannung des lyrischen Ich auf eine einsame Insel mit der Idee gespielt zu werden, dass man in seinen Gedanken unbeobachtet bzw. frei sein könnte, jedoch kommt dem lyrischen Ich hier die ihr zur Verfügung stehende Information in die Quere. Daher kann *Verbannt!* als eine Robinsonade¹⁰⁶ des Geistes gelesen werden, wobei es auch hier zu Erwartungsbrüchen kommt.

Nach Horst Albert Glaser lassen sich Robinsonaden als „Utopien in statu nascendi [beschreiben] – sie entstehen vor den Augen des Lesers.“ (Glaser 1996, S. 71) In *Verbannt!* entsteht die Utopie nicht nur, sie zerfällt auch wieder vor den Augen der LeserInnen. Diese (äußerlich in einen handlungsarmen Rahmen eingebettete) Geburt der Utopie sowie ihr Zerfall ist einer der größten Unterschiede im Vergleich zu *Robinson Crusoe*: Denn im Gegensatz zu Robinson, der sein Überleben mit harter, physischer Arbeit bis zu dem Tag, an dem er gerettet wird, sichert, erfährt man in *Verbannt!* fast nichts von den äußeren Umständen auf der Insel, also davon, wie das lyrische Ich sein physisches Überleben sichert. Erklären lässt sich das damit, dass es Robinson von Anfang an um die Rückkehr in die Zivilisation geht, wobei Gott ihm, dem hart Arbeitenden, der seinen Getreuen Freitag im Namen Gottes missioniert, diese garantiert (vgl. Deleuze 2004, S. 12). Die Bibel nimmt dabei die Rolle

¹⁰⁶ Charakteristika von *Verbannt!*, die für eine Robinsonade sprechen, sind beispielsweise die „Isolation und Autarkie als Zwangslage, Determiniertheit durch die Natur [...], Hohe Komplexität [...], Improvisation und Experiment, Offene, dynamische Situation, Herrschaft der natürlichen Bedürfnisse und Fähigkeiten [...], Epische Struktur, Interdependenz von Robinsonade und Utopie, Bewegte Handlung“ (Glaser 1996, S. 13 nach Götz Müller).

des Mittlers zwischen Gott und ihm ein. Dadurch hat auch die von ihm erfahrene Einsamkeit eine andere Qualität als die vom lyrischen Ich Ann, deren Verbannung definitiv (und erwünscht) ist. Mit anderen Worten: Robinson fühlt sich noch immer der Zivilisation verbunden und verpflichtet, Ann (als Fernsehmoderatorin) dagegen hat schon vor ihrer Verbannung Schwierigkeiten, sich ihren Mitmenschen verbunden zu fühlen.

Insbesondere normativ denkende Erwachsene scheinen sie zu stören: „Und so verklebt Erwachsensein die ganze Welt.“ (Cotten 2016, S. 15) Fasziniert ist sie stattdessen von Kindern, die „[...] spielen, / was niemand spielen darf, ohne die Unschuld zu verlieren“ (ebd., S. 16). Nach dem Vorfall mit Lena, der Tochter ihrer Kollegin, ist Ann aber auch von jungen Menschen zunehmend enttäuscht und entfremdet sich endgültig von allen anderen: „Ich soff mich jeden Abend auf den Boden, / damit ich fokussierunfähig dann in Lenas Show / erscheinen konnte. Warf mit Gegenständen: Tobend ertrug ich alles [...]“ (ebd., S. 23) Es ist daher nicht verwunderlich, dass sie sich bei der Wahlmöglichkeit „unfreiwillige Brustvergrößerung oder quasi endgültige Zivilisationsverstoßung“ (ebd.) für Letzteres entscheidet. Denn was ist schlimmer? Ein Leben lang daran erinnert zu werden, dass man sich einem weiblichen Schönheitsideal und daher den gesellschaftlichen Normen gebeugt hat oder seinen eigenen Idealen treu zu bleiben und bis ans Lebensende die Befreiung von jeglichen Normen genießen zu können?

Dass der Verzicht auf die Gesellschaft gleichzeitig auch den Verzicht auf ihre Sexualität, wie sie sie bisher gelebt hat, bedeutet, scheint für Ann kein Problem zu sein, denn was ihr bleibt, ist das Wissen (in Form eines 22-bändigen Konversationslexikons), durch das sie sich zu definieren scheint: Denn bereits vor ihrer Verbannung setzt sie Wissen als Machtmittel ein, um die jungen Menschen, die sie anziehend finden, wieder loszuwerden bzw. um sich später in die Welt der Erwachsenen zu integrieren (vgl. ebd., S. 15 und 23). Andererseits entscheidet sie sich kurz vor ihrer Verbannung, als ihr gedroht wird, dass sie mit nur zwei Gegenständen auf die Insel geschickt wird, spontan für das Konversationslexikon. Im Vergleich zu Robinson, der sich vor dem Schiffsunglück durch seinen materiellen Besitz definiert und die Erklärung für seine Einsamkeit im Willen Gottes findet – weshalb er auch auf der Insel der hart arbeitende, besitzstrebende Mann bleibt (vgl. Deleuze 2004, S. 12) – ist Anns Erfahrung etwas komplizierter: Dadurch, dass sich das im alten Kontext nützliche Wissen auf der Insel als nutzlos erweist, steht Ann vor der Herausforderung, ihre Identität neu formieren zu müssen. Um das tun zu können, muss sie aber zuerst – wie Robinson – einen übergeordneten Bezugspunkt finden. Hierin zeigt sich erneut die von Strehle observierte Orientierungslosigkeit sowie der Wunsch nach einer erneuten Eingliederung in einen größeren Sinnzusammenhang des lyrischen Ich (vgl. Strehle 2020, S. 263–265).

Folglich kann gesagt werden, dass das Verhältnis zwischen dem Subjekt und dem größeren kulturellen oder gesellschaftlichen Rahmen, mit der Gefährdung des „Status des Subjekts“ ausgehandelt wird, wobei es zugleich zu einem Infragestellen des „Fundament[s] der modernen“ – im Fall von *Verbannt!*: spätmodernen – „Gesellschaft infrage [s]tellt“ (Pfaller/Schetsche 2021, S. 1). Eine Reflexion darüber, wie es dazu gekommen ist, dass sie auf die Insel verbannt wurde, erweist sich als produktiv: Da sie von ihren Mitmenschen, gar von der Person, die sie liebt, vor die Wahl gestellt und aufgrund ihrer Entscheidung verstoßen wird, kann die Verbannung des lyrischen Ich Ann – im Gegensatz zu Robinsons – als eine von Menschenhand geschaffene verstanden werden. Dass auch sie für ihre Verbannung verantwortlich ist, weil sie sich unangemessen benimmt, will Ann jedoch nicht einsehen. Stattdessen betont sie die Unfreiwilligkeit ihrer Entscheidung: „Ich ging nicht freiwillig auf die Insel, / auch wenn die, die mich auslieferten, das beinahe selber glaubten [...].“ (Cotten 2016, S. 13) Tatsächlich spiegelt sich die Unfreiwilligkeit ebenso in der Art und Weise, wie die Wahl getroffen wird, wider, denn es handelt sich um eine spontane, an unbewusste Vorgänge gekoppelte Entscheidung, der Ann in ihrem Geist nachzuspüren versucht.¹⁰⁷ Dabei geht es unterschwellig auch um die Frage der Freiheit, insbesondere um das freie Denken. In *Etwas mehr* wird das eigenständige Denken in Hinblick auf die Gefahr hin reflektiert, sich „mit dem Einsatz von nichts weniger als der gesamten eigenen Existenz“ (Cotten 2012) mit bestimmten Themen auseinanderzusetzen, auch wenn dies bedeutet, sich selbst aufs Spiel zu setzen. Denn etwas mit der eigenen Existenz nachzuspüren, bedeutet auch, sein Innerstes offenzulegen. Auf diesen „Seelenstriptease“ wird in *Verbannt!* bereits in der Einleitung verwiesen:

Und wie es sich für einen Stripteaser gehört,
zieh ich mir für den Anfang recht viele Klamotten an,
die meine Seele im Laufe der Handlungen verlieren wird,
während sie sich auf allerlei reizende Weisen drin verirrt.
(Cotten 2016, S. 14)

Die Verwirrung ist wegen der Komplexität des Geistes vorprogrammiert und eine vollständige Beschreibung der geistigen Vorgänge stellt sich aufgrund dessen als schwierig heraus. Daher erweist sich auch das Finden eines größeren Sinnzusammenhanges in *Verbannt!* als unmöglich. Dennoch gelingt es Ann (als Hermes Wolpertinger), in der letzten Phase ihrer Reflexion, das Internet als allwissende Instanz zu identifizieren, das sie die ganze Zeit

¹⁰⁷ Eine Anspielung auf das Unbewusste findet sich auch im Reflexionsteil der Geschichte, nämlich in ihrer Rolle als Göttin: in dieser fungiert sie – ähnlich wie Robinson, der seinen Getreuen Freitag im Namen Gottes missioniert – als Medium zwischen dem Internet und den InselbewohnerInnen.

unbemerkt in sich trägt, genau genommen in ihren Testikeln. Dadurch wird die Geburt des Internets und somit auch die Entstehung einer neuen Welt zu einem parthenogenetischen Spektakel, bei dem es sogar zu einer mythologischen Mutterschaft kommt, wobei Anns Testikel die Funktion des Welteneis übernehmen (vgl. Deleuze 2004, S. 14). Kurz bevor Anns Reflexion abbricht und sie „hermisch“, d.h. als Stütze von etwas Größerem, „ende[t], immobil, verletzt“ (Cotten 2016, S. 160), schreibt sie noch zahlreiche „Gedichte oder Episoden“ (ebd., S. 161), in denen „zwar die ganze Welt“ (ebd.) enthalten, diese Welt aber wie außen, gänzlich dieselbe ist (vgl. ebd., S. 161). Ein „Schwellen [und] Rotieren“ (ebd., S. 161) markiert schließlich das Ende der Reflexion und kann als eine Grenzerfahrung verstanden werden:

Es gibt den Augenblick an, da die Sprache an ihre Grenzen gelangt, aus sich herausstürzt, explodiert und sich radikal aufgibt: im Lachen, in den Tränen, in den verdrehten Augen der Ekstase, im stummen Schauer des Opfers; die Sprache bleibt an der Grenze dieser Leere stehen und spricht von sich in einer zweiten Sprache, in der die Abwesenheit eines souveränen Subjekts ihre wesenhafte Leere bezeichnet und die Einheit des Diskurses rastlos zerbricht. (Foucault 1987, S. 42)

Im Fall von *Verbannt!* handelt es sich bei den rollenden Augen aber nicht nur um eine Ekstase, sondern zugleich auch um den Beginn einer Phase der Ernüchterung: „[...] mein Schwellen ist Rotieren, schneller, schneller, schneller, / es flattern meine Lider, und starrend aufs O als Kreis, / warte ich wohl die ganze Nacht schon auf die Sonne.“ (Cotten 2016, S. 162) In dieser Phase, so scheint es, formiert sich (zwar nicht das alte, aber) ein neues, größeres, souveränes Subjekt: Es ist nämlich der Augenblick, in dem das lyrische Ich einsieht, dass „Lesen [...] Rädern [ist]“ (ebd.); es ist sozusagen ein Augenblick der Offenbarung, in dem sie ihre Reflexion und dadurch auch etwas Größeres zu verstehen beginnt.

Nach Gilles Deleuze könnte dieser Augenblick als eine vollkommene Abkapselung des lyrischen Ich Ann auf der Insel und somit auch als ein möglicher Neubeginn gedeutet werden (vgl. Deleuze 2004, S. 10). In diesem Augenblick, so könnte gesagt werden, zeigt Ann der Insel ein dynamisches Bild von sich selbst (sprich: von der Insel), indem sie sich der Denkbewegung, die die Insel überhaupt erst erschaffen hat, bewusst wird und sich selbst auf ebendiese Bewegung reduziert (vgl. ebd., S. 10 f.). Erst dadurch wird die einsame Insel tatsächlich unbewohnt und Ann wiederum zum reinen Bewusstsein der Insel (ebd., S. 10). Mit der Reduktion auf die Denkbewegung wird die Insel – zunächst noch ein Traum von Ann – letzten Endes doch noch realisiert (vgl. ebd., S. 10 f.). Somit kann das Zuklappen des Lexikons auch als der Abschluss des Reduktionsprozesses vom lyrischen Ich auf die Denkbewegung, die die Insel überhaupt erst erschaffen hat, verstanden werden. Denn von diesem Punkt an ist sie tatsächlich „absolutely separate“

(ebd., S. 11). Mit dem Zuklappen des Lexikons im letzten Satz der letzten Strophe befreit sich das lyrische Ich Ann von den Fängen der Zivilisation und widersteht gleichzeitig dem Reiz, ihr Wissen kommunizieren zu müssen. Stattdessen akzeptiert sie ihr Dasein auf der Insel und wendet sich dieser vollkommen zu. Im Zuklappen des Lexikons manifestiert sich somit auch die Vervollständigung dieser vollkommenen, posthumanen Abkapselung. Die letzten Strophen des Versepos schildern dabei die finalen Schritte bis zur Einsicht ihrer eigenen Begrenztheit, die schließlich mit dem folgenden Satz besiegelt wird: „Klapp das Buch zu und entweiche.“ (Cotten 2016, S. 163) Dieser ist humoristisch zu verstehen, denn:

Humor does not pretend [...] to lead us beyond our own limits. It gives us [...] the picture of the structure of our own limits. [...] It does not fish for an impossible freedom, yet it is a true movement of freedom. (Eco 1984, S. 8)

Nach dem Zuklappen ist ein tatsächlicher Neubeginn erst möglich. Was danach kommt, ist jedoch ungewiss, weil Ann von da an ihre eigene Existenz aufgegeben hat, also vollkommen in die Insel integriert ist, und es folglich nur noch die Insel gibt. Das Versepos endet schließlich mit einer Illustration, die einen zugemüllten Strand zeigt, was wiederum als ein Hinweis auf die Unmöglichkeit einer vollkommenen Abkapselung gelesen werden kann und zugleich als ein Verweis auf die hinter dem Versepos liegende Realität verstanden werden.

4.2.5 *Verbannt!* als Irritation

Dass das Reflektierte nicht in einer „althergebrachte[n] – ,verständliche[n]“ – Terminologie“ (Cotten 2012) beschrieben wird, kann dabei als Unwille, aber auch als Unmöglichkeit interpretiert werden und die ausbleibende Kommunikation in Klarsprache dahingehend verstanden werden, dass es sich bei *Verbannt!*, mit Christian Metz gesprochen, um „Grundlagenforschung am Rande des Unbegriffenen und des Unbegreiflichen“ handelt (Metz 2018, S. 60). Darin lässt sich ebenso die Reflexion der Frage herauslesen, wie es sich im Kontext der gegenwärtigen medialen Voraussetzungen gesellschaftskritisch schreiben lässt. Strehle schreibt dazu in Bezug auf die „Reim- und Strophenform“:

Die Doppelung der Präposition ‚vor‘ lässt den Leser stolpern, verzögert den Lesefluss und unterstreicht dadurch das Unbehagen der Erzählerin gegenüber solchen Themen, die die deutschsprachige Gegenwartsliteratur aktuell dominieren. Die künstlerische Adaption historischer Stoffe, die stets unter dem Paradigma der moralischen Erziehung des Menschen stehe, verfehle ihren Zweck. Eine an realen Begebenheiten orientierte Handlung könne die

Wirklichkeit zwar mimetisch abbilden, aber nicht den Anspruch erfüllen, die Realität zu verändern. (Strehle 2020, S. 266)¹⁰⁸

Eben deshalb wird das lyrische Ich auf eine einsame Insel ausgewiesen, denn dort waltet das mythologische Wissen und dank der Isolation kommt die erwünschte „Introspektion“ (Cotten 2012) quasi von alleine (vgl. Deleuze 2004, S. 13). Auf einer solchen Insel muss sich das lyrische Ich früher oder später in den „Assoziationsdschungel“ (Cotten 2012) begeben, in dem die Bricolage das gängigste Problemlösungsmittel ist (vgl. Metz 2018, S. 280–285). Dank der mitgebrachten Konversationslexika und der Bricolage kann dann auch Dichtung entstehen, die die Wiederverwertbarkeit von mythologischen, literarischen, philosophischen und lexikalischen Informationen Sprachspiele orchestriert, die an den *kybernetischen Realismus*¹⁰⁹ erinnern, aber aufgrund der Isolierung sowie des selbstironisierenden Spiels mit der sprachlichen Entfremdung durchaus nonsenshafte Züge aufweisen. Dabei gestaltet sich „eine Vielfalt von Bedeutungen mit gleichzeitiger Abwesenheit von Bedeutung“ (Singer 2017), die rezeptionsseitig verwirrend oder irritierend sein kann und literarisch etwas noch nie so Dagewesenes schafft, das aber doch irgendwie an bereits Bekanntes erinnert. Einerseits wird mit dieser Vorgehensweise die Willkür des Denkens und der Sprache thematisiert, andererseits werden (indirekt) literaturbetriebliche Konventionen in selbstreflexiver Manier persifliert. Die einsame Insel wird somit auch zu einer Art Schutzraum, der im Fall von *Verbannt!* eine Dichterin (eine der Erscheinungsformen des lyrischen Ich) davor bewahrt, sich den auf dem Markt vorherrschenden Erwartungshaltungen beugen zu müssen und „nette Gesellschaftsunterhaltung“ (Cotten 2012) zu entwerfen. Gleichzeitig gewährt der Inseltopos den Zugang zum kollektiven Wissen.

Gelesen wird *Verbannt!* deshalb als eine Robinsonade des Geistes, in der die Idee vom Geist in der Maschine einerseits wörtlich genommen und andererseits umgekehrt¹¹⁰ wird (vgl. Cotten 2016, S. 77). Überhaupt wird im Text über den Verweis auf das Internet mit der Idee der Omniszienz gespielt, wobei es zu einer „produktive[n] Überforderung“ kommt, „die reflexartige Urteile und schematische Zuordnungen von Aussagen erschwert“ (Thomalla 2022), weil sie auf Widersinn in Form von der Verwechslung von

¹⁰⁸ Strehle bezieht sich auf folgenden Abschnitt in *Verbannt!*: „Die Wirklichkeit ist blöd. Ich habe Horror vor / vor allem unsrer menschlichen Geschichte, / die sagenhaft bescheuert und verworren war / trotz Narrativen und Bildhauern, entgegen Gerichten / und sonst allen auf Weltverbesserung Erpichten, / und mutmaßte auf jeden Fall: Nichts Gutes ist geschehen. / Und will nicht so gerne genauer nachsehen, / sondern erfinde einen weiteren Gedanken, / denn mehrere Ideen halten einander gut in Schranken. (Cotten 2016, S. 44)

¹⁰⁹ Hier spielt vor allem die Verbindung von Wiederverwertung und Synthese eine bedeutende Rolle, mit der eine Art Verfremdungseffekt erzeugt wird.

¹¹⁰ Geist in der Maschine – Maschine im Geist

Bedeutungsebenen und -kategorien aufbaut. Die in diesem Zusammenhang erkennbar werdende Dialektik dient aber dennoch der Erkenntnis und die zahlreichen Verweise auf u.a. Ovids Verbannung, Marquis de Sades berüchtigtes Leben und Schaffen oder Friedrich Hegels Weltgeist werden als ein Versuch gedeutet, etwas Neues aus bereits Bestehendem zu schaffen, um ein andersartiges sowie unabhängiges Denken zu ermöglichen. *Verbannt!* wird somit als ein Versuch betrachtet, bei dem die Funktion der Dichtung als „Erkenntnismedium“ erforscht wird (Metz 2018, S. 58), ohne eindeutige Antworten zu geben. Stattdessen wird vielmehr die Komplexität des Beobachteten hervorgehoben.

Nicht zufällig wird daher spätestens seit Christian Metz' Auseinandersetzung mit Cottens Debüt *Fremdwörterbuchsonnette* der Lyrik der Schriftstellerin nachgesagt, dass sie Raum „für anderes Denken“ schaffe (ebd., S. 238) und dass ihre Lyrik alles andere als „nette[n] Gesellschaftsunterhaltung“ sei (Cotten 2012; und vgl. Strehle 2020, S. 270; vgl. Hartwig 2016, S. 18). Dabei zeigt sich auch der Wunsch nach einem unabhängigen Denken sowie Bilden von Meinungen, wie Cotten in einem Interview über *Verbannt!* mit Paul Jandl preisgibt: „Ich möchte herausfinden, was ich denke, und nicht die Ansichten anderer Leute nachplappern.“ (Jandl 2016) Cottens Texte zu lesen, bedeutet dementsprechend auch, selbstständig werden zu müssen sowie Verantwortung übernehmen zu müssen. Es bedeutet aber auch, mit einer Art Allwissenheit überhäuft zu werden, die nicht nur komisch (im Sinne von lustig) wirkt, sondern auch eine ernsthafte Seite hat. Denn *Verbannt!* handelt nicht nur vom Dichten über die DichterInnen und die Dichtung, vom Schöpfen abseits des romanesken Realismus oder vom ultimativen Schöpfertum. Das Versepos ist mehr als ein Versuch der vollkommenen Abkapselung, des absoluten Neubeginns wegen, um neue Denkwege zu schaffen. Es ist ebenso eine Reflexion der Verantwortung in der gegenwärtigen Gesellschaft, in der die menschliche Übermacht – ohne zu moralisieren – aus der Distanz problematisiert und in postironischer Manier in Verbindung mit komischen Elementen präsentiert wird. Welche Themen in diesem Zusammenhang herausgelesen und wie sie interpretiert werden, hängt vom Willen (oder Können) der LeserInnen ab, was schließlich auch das grundsätzliche Charakteristikum des Internets widerspiegelt.¹¹¹

¹¹¹ In *Verbannt!* lassen sich u.a. Fragen nach der Urheberschaft herauslesen oder die Frage danach, was einen Text ausmacht. Darin zeigt sich verständlicherweise auch eine Reflexion von beispielsweise Roland Barthes' *Der Tod des Autors* (1967) oder Michel Foucaults *Wen kümmert's, wer spricht?* (1969). Zugleich werden im Versepos ebenso gesellschaftskritische Themen behandelt, die (zwar schon vor dem Internet, aber) insbesondere seit dem Aufkommen sozialer Medien und der damit verknüpften Cancel Culture viele Menschen beschäftigen. Als Beispiel kann hier die Frage genannt werden, ob Literatur oder Dichtung unabhängig von der Person, die sie verfasst hat, rezipiert werden kann oder ob DichterInnen aufgrund privater

4.3 Bot allein weiß (*Bot – Gespräch ohne Autor*)¹¹²

„Büchnerpreis an Clemens J. Setz: Erfolg
mit poetischem Irritationssinn“
(Wurmitzer 2021)

Clemens J. Setz ist einer der bekanntesten Gegenwartsautoren des deutschsprachigen Raums, hat u.a. den Georg-Büchner-Preis erhalten und ist ebenso als Übersetzer tätig. Seine Texte, viele davon Romane, sind insbesondere von folgenden Charakteristika geprägt: der Ausarbeitung von Nischenthemen und der Verwischung der Grenze zwischen Fakt und Fiktion. Nicht zuletzt deswegen wird er von RezensentInnen oftmals so skurril dargestellt wie seine Romanfiguren es sind:

Den Kleist-Preis gewann er ebenso wie den Büchner-Preis. Dennoch hat sich der 40-jährige Grazer den Nimbus eines Aussenseiters bewahrt. Grund dafür ist ein so umfangreiches wie sperriges Werk, das sich jeder Vereinnahmung widersetzt. Nicht leicht zugänglich ist aber auch die Person Setz, für die man den Begriff der „obskuren Brillanz“ prägen möchte; die vielen Interessen des Synästhetikers wuchern wild wie sein Bart. Er vertiefte sich ebenso in die Kunst des Obertongesangs wie in die künstliche Intelligenz, die Kunstsprache Esperanto oder die Poesie von Verschwörungstheorien. Letztgenannte prägen seinen neuen Roman. (Schöpfer 2023)

Mit seinem Buch *Bot – Gespräch ohne Autor* (2018) hat Setz, noch vor der Produktivsetzung von Chatbots wie beispielsweise *ChatGPT*, *Gemini* oder *Claude*, das Thema künstliche Intelligenz (KI) und Autorschaft literarisch verarbeitet. In den Rezensionen von *Bot* zeigen sich neben Neugier und Interesse auch Skepsis und Verwunderung hinsichtlich der Rahmung des Texts als ein Gespräch mit einer „Art Clemens-Setz-Bot“ (Setz 2018, S. 11). Zum Beispiel heißt es, dass die „theoretische Idee, den Tod des Autors mit dem Motiv der künstlichen Intelligenz zu verknüpfen [...] vielversprechend selbstironisch [ist]“, aber dennoch „kein ganzes Buch [trägt]“ (Schuchter 2018, S. 19). Zugleich wird *Bot* als „Werk der Zukunft“ bezeichnet, das die

Verfehlungen boykottiert werden sollten. Auf einer höheren Ebene geht es darüber hinaus allgemein über die Menschheit und ihre Verfehlungen, wobei mit Blick auf Kunst und Kultur im übertragenen Sinne auch die Problematik einer kontinuierlichen Neuproduktion von Waren aufgegriffen wird – die in diesem Zusammenhang zentrale Frage ist die der Wiederverwertung.

¹¹² In Zusammenarbeit mit Anna Obererlacher von der Universität Innsbruck hat die Verfasserin dieser Dissertation 2024 einen Artikel mit dem Titel *Clemens J. Setz on Bursting the Reader's Reality Bubble* veröffentlicht. Im Artikel erforschen die Autorinnen anhand von *Bot* die Auswirkungen einer Verschränkung von Faktizität und Fiktionalität auf die Glaubwürdigkeit eines Autors (https://doi.org/10.1007/978-3-031-42064-1_8; zuletzt aufgerufen: 13. Jänner 2025). Im vorliegenden Kapitel kann es zu Überschneidungen mit dem Artikel kommen, wobei die vorliegende Analyse das Thema Komik stärker beleuchtet.

„Absurdität eines Genres: des Autorinterviews“ bloßstellt und damit „das Genieprinzip [unterläuft]“ (Salzmann 2018, S. 10).

Die folgende Analyse betrachtet das Genrespiel in *Bot* als eines, das in einem doppelten Spannungsverhältnis zwischen Authentizität und Inszenierung liegt (vgl. Birnstiel 2014, S. 66; und vgl. Hoffmann 2015, S. 99 f.). Zum einen, weil *Bot* die Grundeigenschaft von AutorInneninterviews nutzt, um die Grenzen zwischen „Täuschung und Wahrheit“ undeutlich zu machen (ebd., S. 100). Zum anderen, weil die Verschränkung von Täuschung und Wahrheit mit der Thematisierung von KI auf die Spitze getrieben wird. In diesem doppelten Spannungsverhältnis, so das Hauptargument der Analyse, wird die Funktion des Autors bis zur Sinnlosigkeit dekonstruiert. Somit wird (selbst)ironisch (vgl. Schuchter 2018, S. 19) das „Genieprinzip“ (Salzmann 2018, S. 10) unterlaufen, wobei die Frage untersucht wird, in welchem Ausmaß AutorInnen im Zeitalter digitaler Revolutionen gesellschaftliche Diskurse prägen (wollen/können/dürfen/müssen) und welche Rolle dabei LeserInnen haben. Aufgrund der Rahmung des Texts als AutorInneninterview findet die Auseinandersetzung mit dieser Frage nicht nur auf *Bot* bezogen statt, sondern auch bezogen auf Setz' andere Werke. Aus diesem Grund orientiert sich die folgende Analyse, von einer Interviewfrage in *Bot* ausgehend, ebenso an Setz' Roman *Indigo* (2012). Der Blick auf das AutorInneninterview erfolgt dabei aus der Perspektive eines Turing-Tests¹¹³, bei dem LeserInnen mit der Ununterscheidbarkeit zwischen Autor und Bot konfrontiert werden und folglich auch mit der Frage, ob der Sinn eines Texts, den sie wahrnehmen, tatsächlich so vom Autor kommuniziert ist oder doch nur von ihnen konstruiert. *Bot* wird somit als ein literarischer Text gelesen, in dem das Thema Ethik zentral ist und der sich diesem mit Humor annähert.

4.3.1 Blick auf das Menschliche

AutorInneninterviews lassen sich weitgehend wie folgt beschreiben: Sie sind dialogisch verlaufende Gespräche zwischen InterviewerInnen und SchriftstellerInnen, die entweder live vor einem Publikum gehalten oder für einen späteren Zeitpunkt zum Nachhören, Nachsehen oder Nachlesen vertont, verfilmt oder verschriftlicht werden (vgl. Birnstiel 2014, S. 66, vgl. Hoffmann

¹¹³ Der Turing-Test ist auch bekannt unter dem Namen *imitation game*. Beim Turing-Test handelt es sich um ein 1950 von Alan Turing veranschaulichtes Gedankenexperiment, bei dem ein/e FragenstellerIn sich digital mit einem/r menschlichen und einem/r maschinellen GesprächspartnerIn unterhält, ohne darüber aufgeklärt zu sein, welche/r der GesprächspartnerInnen Mensch und welche/r Maschine ist (vgl. Turing 1950, S. 433 f.; und vgl. Shah/Warwick 2016, S. 556). Anhand von einer Beurteilung der Antworten soll der/die FragenstellerIn erraten, ob die Antworten von der Maschine oder dem Menschen stammen (vgl. Turing 1950, S. 433 f.; und vgl. Shah/Warwick 2016, S. 556). Je besser, also je menschlicher, die Antworten der Maschine klingen, desto schwieriger fällt es FragenstellerInnen, die Maschine zu enttarnen (vgl. ebd., S. 556).

2015, S. 99 f.; und vgl. Schaffrick 2014, S. 71). Laut Klaus Birnstiel bewegen sich AutorInneninterviews zwischen „künstlerischer Gestaltung und journalistischer Rhetorik“ und sind weder „autonomes Kunstwerk noch heteronomer Gebrauchstext“ (Birnstiel 2014, S. 69). In den meisten Fällen suggerieren AutorInneninterviews Authentizität, verlaufen aber in einem Spannungsverhältnis zwischen „Täuschung und Wahrheit“ (Hoffmann 2015, S. 100), weil sie von Inszenierung geprägt sind (vgl. Birnstiel 2014, S. 66, vgl. Hoffmann 2015, S. 99 f.; und vgl. Schaffrick 2014, S. 71). Hinsichtlich eines solchen Spannungsverhältnisses bezieht sich Torsten Hoffmann in einem Artikel auf André Müllers und Moritz von Uslars Prominenteninterviews, wobei er die Interviewformate der beiden Journalisten als „autofiktionale Texte“ versteht, die „die konventionelle Asymmetrie zwischen den Gesprächspartnern auf den Kopf“ stelle (Hoffmann 2016b, S. 77) und somit die Aufmerksamkeit auf die Interviewer lenke (vgl. ebd.).

In dem Artikel gebraucht Hoffmann den Wahrheitsbegriff synonym mit Authentizität und Wahrhaftigkeit. Er veranschaulicht das Verhältnis zwischen Täuschung und Wahrheit mit einem Verweis auf Elfriede Jelineks Äußerungen über Müllers Interviewtechnik, in denen Jelinek findet, dass die Interviews zum einen „selbst die unwahrste Äußerung in Wahrheit verwandelt[e]“ (ebd., S. 63) und zum anderen interviewte Personen¹¹⁴ „völlig dekonstruier[en]“ (Jelinek zitiert nach ebd., S. 66). Daher fasst Hoffmann zusammen, dass die Interviews der beiden Journalisten dank des Unterlaufens von „Interviewroutinen der interviewten Medienprofis [...] einen unkonventionellen, ihrem Anspruch nach ‚wahren‘ Blick auf das Menschliche“ bieten und wie „Kunstwerke“ zu verstehen seien, weil sie den „eigentlichen Zweck in sich selbst [haben]“ (ebd., S. 77). Doch reicht der Effekt der Interviews, der ohne die prominenten Namen vermutlich nicht derselbe wäre, weit über sie hinaus. Denn mit ihren unkonventionellen Interviewtechniken schaffen es Müller und von Uslar nicht nur, die Aufmerksamkeit mithilfe von Machtumkehrungsstrategien auf ihre eigene Persona zu lenken (vgl. ebd.). Es lässt sich ebenfalls schlussfolgern, dass sich die Interviews dank der Umkehrung des Machtgefälles in Texte verwandeln, in denen der Wahrheitsbegriff selbst dekonstruiert wird. Dabei wird die Frage aufgeworfen, was „Wahrheit“ überhaupt ist und wer dazu berechtigt ist, sie

¹¹⁴ Der Interviewausschnitt, den Hoffmann hier zitiert, ist folgender: „*In früheren Interviews haben Sie sich über Privates sehr offen geäußert. JELINEK: Ja, aber das waren Äußerungen, aus denen man trotzdem über mich nichts erfuhr. Was ich sonst sage, sind Stilisierungen. [...] Ich trage die Sätze vor mir her wie Plakate, hinter denen ich mich verstecken kann. Aber das geht nicht mit Ihnen. Sie durchbrechen die Deckung [...] Ein gläubiger Mensch würde sagen, Gott legt die Zügel an. JELINEK: An Gott glaube ich nicht. Im Augenblick habe ich das Gefühl, ich glaube an gar nichts mehr. Mit keiner meiner Thesen gelingt es mir durchzudringen. Früher habe ich mir wenigstens durch das, was ich verkünde, eine Art Identität schaffen können. Dieses Interview hat mich völlig dekonstruiert.*“ (Müller 1990 Hervorhebungen im Original)

festzuhalten und zu kommunizieren, was wiederum die Frage nach der Glaubwürdigkeit und Autorität nach sich zieht.

In *Bot* wird die Machtumkehrung, im Vergleich dazu, nicht mit einem stärkeren Fokus auf die Interviewerin demonstriert, sondern mit einer inszenierten Abwesenheit des menschlichen Autors: Der Text wird als ein Gespräch zwischen der Lektorin Angelika Klammer und einem sogenannten „Clemens-Setz-Bot“ dargestellt (Setz 2018, S. 11), der sich laut Vorwort aus den Journalen des Autors Clemens J. Setz zusammensetzt (vgl. ebd., S. 10 f.). Die künstliche Intelligenz namens Setz-Bot existiert demnach nicht wirklich, sondern entsteht erst in Klammers Interaktion mit Setz' Journalen.¹¹⁵ Daher gestaltet sich das Interview wie eine Art doppeltes Gedankenexperiment, bei dem einerseits die Vorstellung geweckt wird, dass es den Setz-Bot gibt. Dabei wird die Idee der Lektorin und des Autors, bereits existierende Journale zu verwenden, statt neue Antworten zu transkribieren, im Vorwort als Arbeitsentlastung präsentiert:

Aber nachdem wir uns dann getroffen hatten, erwies es sich, dass mit meinen transkribierten Antworten wenig anzufangen war. Stellen Sie sich vor, jemand redet einfach irgendwas, seitenlang. [...] Schließlich kamen wir auf eine Idee. Ob wir uns nicht, anstatt meine mündlichen Aussagen mühsam zusammenzuklauben und aufzubereiten, aus meinen Journalen bedienen könnten? (ebd., S. 10)

Zugleich scheint in der Begründung auf eine selbstironische Art und Weise auch Skepsis gegenüber Setz' Kompetenz durch, ein guter Interviewpartner sein zu können. Die Rolle von Klammer bekommt in diesem Zusammenhang eine doppelte Bedeutung: Als Interviewerin stellt sie ein kohärentes Interview zusammen und beweist damit ihre Kennerschaft von Setz' Werk und Autorschaft. Darüber hinaus nimmt sie offiziell die Funktion als Herausgeberin des Interviewbandes ein und bürgt somit mit ihrem Namen für das Projekt, wobei sie das Schreiben des Vorwortes dem Autor überlässt.¹¹⁶ In ihrer Doppelrolle fungiert Klammer als Bindeglied zwischen Autor, Setz-Bot und LeserIn, ähnlich wie der *Editeur* in Uwe Wirths Überlegungen zu den Funktionen eines Herausgebers: „Die Instanz, welche die Funktion des *Scripteur* und des *Lecteur* verbindet, ist der *Editeur*, der als erster Leser und zweiter Autor das Geschriebene Anderer zusammenliest und zusammenschreibt.“ (Wirth 2001, S. 58 Hervorhebungen im Original). Der Autor wird jedoch nicht (zumindest nicht ganz) mit der Herausgeberin ersetzt.

¹¹⁵ Laut Vorwort sucht die Lektorin Angelika Klammer per Zufallsprinzip nach Antworten in den Journalen (vgl. Setz 2018, S. 10 f.).

¹¹⁶ Im Vergleich dazu wird Angelika Klammers Rolle in ihrem Gespräch mit der Nobelpreisträgerin Herta Müller mit dem Titel *Mein Vaterland war ein Apfelkern* (2014) nicht mit „Herausgeberin“, sondern mit dem Zusatz „Ein Gespräch mit Angelika Klammer“ beschrieben (Müller 2014, Titelseite).

Denn die Rahmung von *Bot* als ein AutorInneninterview ohne Autor verweist auf den zweiten Teil des Gedankenexperiments, nämlich auf den Turing-Test.

Der Turing-Test wurde nach seinem Entwickler, dem Mathematiker Alan Turing, benannt und ist ein Verfahren, mit dem beurteilt werden soll, ob eine Maschine bei einer Konversation so überzeugend antworten kann, dass sie für einen Menschen gehalten wird (vgl. Turing 1950, S. 433 f.). Bei diesem Verfahren kommuniziert ein/e FragenstellerIn mit einer/m oder zwei GesprächspartnerInnen schriftlich und entscheidet nach rund 5 Minuten, ob der/die GesprächspartnerIn ein Mensch oder eine Maschine ist (vgl. Shah/Warwick 2016, S. 556 f.). In diesem Teil des Gedankenexperiments treffen die beiden Instanzen Herausgeberin und Autor in der Bot-Instanz aufeinander, wobei das „Geschriebene“ (Wirth 2001, S. 58) Setz' Journale sind und das „Zusammengelesene und Zusammengeschriebene“ (vgl. ebd.) als die Interpretation der Journale und daher als eine von außen wahrgenommene Autorpersona von Setz (in Form des Setz-Bot) verstanden werden kann. Da ein Turing-Test generell zum Ziel hat, Mensch von Maschine mittels einer Beurteilung der Antworten zu unterscheiden, kann der Turing-Test in *Bot*, im übertragenen Sinne, als ein Test mit dem Ziel gelesen werden, die eigene Sinnggebung von dem eigentlich Gemeinten zu unterscheiden. In diesem Sinne wird in *Bot*, ähnlich wie Torsten Hoffman hinsichtlich der Interviews von André Müller und Moritz von Uslar konstatiert, ein „wahr[e] Blick auf das Menschliche“ geworfen (Hoffmann 2016b, S. 77), der im Fall von *Bot* um die Idee der (menschlichen) Identität, Wahrheit und Sinnggebung kreist.¹¹⁷

Die Frage nach der Sinnggebung, Wahrheit und (in diesem Fall) robotischen Identität wird in *Bot* u.a. mit einem Verweis auf die Werke des Science-Fiction Autoren Philip K. Dick aufgeworfen: Im Vorwort ist nicht nur von Dicks Roman *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968) die Rede, auf den sich ebenso der auf dem Buchumschlag abgebildete Widder bezieht, der eine Socke aus seiner eigenen Wolle strickt.¹¹⁸ Darüber hinaus spielt der postum von Pamela Jackson und Jonathan Lethem herausgegebene Sachtext *The Exegesis of Philip K. Dick* (2011) eine bedeutende Rolle in *Bot*, der religiös-philosophische Aufzeichnungen aus Dicks Journalen enthält und auf die

¹¹⁷ In Bezug auf *Bot* ist ein Vergleich mit Alban Nikolai Herbsts *kybernetischen Realismus* interessant, der das Menschliche als zentralen Punkt hat (vgl. Herbst 2008, S. 121–123). Darüber hinaus ist David Foster Wallaces Auffassung von Gegenwartsliteratur von Bedeutung, die laut Foster nur dann gute Kunst sei, wenn sie sich auch mit der Frage nach dem Menschlichen befasse: „I just think that fiction that isn't exploring what it means to be human today isn't good art.“ (McCaffery 2012, S. 26)

¹¹⁸ Für die Gestaltung des Umschlags mit dem Widder-Detail, der einen Teil aus der Illustration *Le Mouton Tricotant* von dem Illustrator, Plakatkünstler und Karikaturisten Leonetto Cappiello beinhaltet, war das Designbüro *Rothfos & Gabler* zuständig (Setz 2018, Einband). Die Illustration erinnert an das strickende Schaf in *Alice hinter den Spiegeln* (1871), das am Ende des fünften Kapitels wie besessen immer mehr Stricknadeln nimmt.

potenziell nicht-fiktionale Seite von *Bot* hinweist. Richtungsweisend scheint auch die Geschichte von Phil zu sein, einem von David Hanson gebauten Roboter, der wie der Schriftsteller Dick aussah und, basierend auf Dicks Werk, selbstständig auf Fragen antworten konnte (vgl. Setz 2018, S. 7–9; und vgl. Waxman 2006). Im Vorwort wird die Geschichte von Phil geschildert. Unter anderem wird von einer Panne berichtet, die dem Softwareentwickler Andrew Olney, dessen Software Hanson für Phil verwendet hat, bei einer Präsentation von Phil passiert sein soll: Wegen der Überlastung von Phils Speicher beantwortete der Roboter monologisch nur eine Frage (vgl. Setz 2018, S. 8). Anstatt einzugestehen, dass Phil gerade überlastet war, ließ Olney das Publikum weiter Fragen stellen und schaltete bloß zwischendrin immer wieder den Lautsprecher des Roboters aus und, bei einer neuen Frage, wieder ein (vgl. ebd.). „Nach einer Weile passten Fragen und Antworten auf merkwürdige Weise zusammen. Keinem Anwesenden fiel der Fehler auf. Die meisten waren der Meinung, vernünftige Dialoge gehört zu haben.“ (ebd.)

Einen ähnlichen Effekt scheinen auch die Fragen und Antworten in *Bot* zu haben, doch stellen RezensentInnen den Zweck des Texts nicht selten infrage, was u.a. mit der Frage nach der Fiktionalität zusammenhängt. Veronika Schuchter stellt beispielsweise fest: „Ob das Buch tatsächlich so [wie im Vorwort beschrieben, NM] entstanden ist, oder ob es sich dabei um eine Form von Herausgeberfiktion handelt, weiß man nicht, es ist aber unerheblich, Fiktion ist Fiktion ist Fiktion.“ (Schuchter 2018, S. 19) Damit bezieht sich Schuchter auf den Satz „Rose is a rose is a rose is a rose“ in Gertrude Steins Gedicht *Sacred Emily* und somit ebenso auf den postmodernen Wissensstand über Sprache und Repräsentation (vgl. Ashton 2006, S. 67; und vgl. Baßler 2022, S. 26). Die bei einigen RezensentInnen zentrale Frage nach der Fiktionalität zur Entstehung von *Bot* lenkt allerdings davon ab, dass „Setz ist Setz ist Setz ist Setz ist Setz“ bei dem gegebenen postmodernen Wissensstand erst ansetzt und von dort aus „ethische“ und „existenzielle Fragen der Zeit und des Lebens“ stellt (ebd., S. 26), wobei er in postironischer Manier die Antworten den LeserInnen selbst überlässt (vgl. Hoffmann 2016a, S. 88 und 197–200). Die Frage, ob die Entstehung von *Bot* reine Fiktion ist oder nicht ist daher, wie Schuchter es anmerkt, tatsächlich nicht ausschlaggebend. Wichtiger scheint die Frage danach, warum nicht eindeutig gesagt werden kann, ob es sich um Fiktion handelt oder nicht.¹¹⁹ Denn damit erklärt sich einerseits die Rahmung als AutorInneninterview, denn „Interviews oszillieren nicht nur zwischen Kunst und Journalismus, sondern auch zwischen Selbst- und Fremdreferentialität, Pragmatik und Ästhetik, Primär- und

¹¹⁹ Auf der Verlags-Webseite von Suhrkamp wird *Bot* als Belletristik angeführt, also als ein literarischer, fiktionaler Text. Zugleich wird *Bot* in die Rubrik „Tagebücher, Briefe, Notizbücher“ eingeordnet, also Textsorten, die nicht unbedingt einen fiktionalen Status haben (vgl. <https://www.suhrkamp.de/buch/clemens-j-setz-bot-t-9783518427866>; zuletzt aufgerufen: 02. Dezember 2024).

Sekundärkommunikation, Vermittlung und Inszenierung“ (Birnstiel 2014, S. 69). Andererseits verdeutlicht die Frage nach dem Warum, das, was Schuchter in ihrem Schlusswort hervorhebt, nämlich dass *Bot* „[a]ls dystopische Medienkritik [...] interessant [ist]“ (Schuchter 2018, S. 19). Es muss jedoch angemerkt werden, dass nicht nur die „Selbstpreisgabe“ und das per „Zufallsprinzip“ (ebd.) zusammengesetzte Ich die Medienkritik in *Bot* ausmachen, sondern vor allem auch die Suche nach dem wahrhaft Menschlichen. In dieser Suche spiegelt sich die Kritik wider, dass die Menschheit mit Selbstentfremdung kämpft und, trotz zahlreicher gesammelter Daten über ihr eigenes Verhalten, sich weiterhin schwer tut, das wahrhaft Menschliche zu erfassen. Dabei spielt in *Bot* die Selbstironie eine bedeutende Rolle.

4.3.2 Selbstironische Re-Konstruktion

Bereits der Widder auf dem Umschlag, der sich eine Socke aus seiner eigenen Wolle strickt und somit seine eigene Identität zusammenstellt, die in ihrem Nutzen¹²⁰ steckt, kann als eine Anspielung auf die in *Bot* enthaltene Selbstironie gelesen werden. Wird das Tier als eine Repräsentation des Autors Clemens J. Setz betrachtet, kann gesagt werden, dass Setz seine Identität aus seinen eigenen Texten zusammenstellt. Die intertextuelle Anspielung auf Dicks Roman *Do Androids Dream of Electric Sheep?* bietet es außerdem an, das Tier als Clemens J. Setz-Bot zu verstehen, der als Traumobjekt des Androiden Clemens J. Setz eine Socke aus Setz' vorgefertigter Wolle (den ihm zur Verfügung stehenden Journaleinträgen) strickt. Das Bild reflektiert somit den im Vorwort thematisierten Wunsch von Setz, eines Tages selbst rekonstruiert zu werden:

Mich beeindruckte das Schicksal dieses Roboterkopfes [Phil, NM] sehr. Ich sah darin, nicht zuletzt wegen der thematischen Nähe zu Philip K. Dicks Romanhandlungen, in denen ständig irgendwelche künstlichen Wesen ein eigenständiges Leben zu erkämpfen versuchen, einen ungeheuren Triumph, den ich mir auf eine vage und kaum ausformulierbare Weise auch für mich selbst wünschte. [...] Dies alles bestärkte mich in der Ansicht, dass man auch mich dereinst würde rekonstruieren können aus dem Material, das ich hinterlassen habe. (Setz 2018, S. 8 f.)

Neben der intertextuellen Referenz auf Dicks Werk und speziell der Referenz auf die Rekonstruktion von Dick in Form eines Androiden, die sich wie eine Hommage an den Schriftsteller liest, lässt sich hier auch das Hoffen auf eine Selbstverwirklichung als Androide oder zumindest die Selbstinszenierung als

¹²⁰ Hier ist allgemein der Nutzen gemeint, der bei einem Schaf in der Wolle steckt, aus der warme Kleidung gestrickt werden kann.

ein solcher erkennen. Mit der Zurverfügungstellung der eigenen „unvollständige[n] Sicherungskopie seines Gehirns“ (ebd., S. 9) will Setz demnach eine Art menschlich beseeltes, aber maschinelles Alter Ego kreieren lassen, wobei er die Journale, d.h. die Datenbank, als „ausgelagerte Seele“ bezeichnet (ebd., S. 11). Diese enthalte „Gelerntes und Beobachtetes, Fundstücke und *rants*, Reiseaufzeichnungen und Nachrufe auf Tiere [...], sonderbare Fotos und gereimte Gedichte“ (Setz 2018:10), die als fragmentierte „Sicherungskopien“ (ebd., S. 9) eines, wie von Schuchter bezeichneten, „fragmentierten Ichs“ betrachtet werden können (vgl. Schuchter 2018, S. 19). Dass die in *Bot* präsentierte Art des Erzählens postmodernistisch ist, weil sie aus Fragmenten schöpft und sich in und mit der Sprache definiert, scheint Schuchter zum Anlass zu nehmen, um *Bot* mit *Hoppe* (2012) zu vergleichen:

Wie man die autobiografische Selbstauskunft ironisch und dennoch literarisch anspruchsvoll unterläuft, haben schon einige gezeigt, zum Beispiel Felicitas Hoppe [...]. Doch hier [bezüglich *Bot*, NM] weiß man leider nicht so recht, worauf das hinausläuft. Geht es um eine spielerische Selbstinszenierung der eigenen Bescheidenheit? Um einen Kniefall vor dem Text, der ganz für sich selbst stehen soll? Für beides ist die Wahl des autobiografischen Textmaterials denkbar ungeeignet. Oder will Setz die zufällige Montage seiner Notizversatzstücke tatsächlich in der kostbaren Kategorie absichtslos entstandener Kunst verortet wissen? Der *Bot* spuckt aus und der Leser wird schon etwas Sinnvolles darin finden? [...] Aber vielleicht wollte Setz auch einfach nur den Beweis antreten, dass der Autor eben nicht ersetzt werden kann. Das wäre damit immerhin gelungen. Oder beweist genau das Gegenteil: Das auch von Menschen kreierte Texte beim Turing-Test potenziell durchfallen können. (ebd.)

Der Verweis im Vorwort von *Bot*, dass „[j]eder Mensch [...] kleine, unvollständige Sicherungskopien seines Gehirns in den Köpfen anderer [hinterlässt]“, kann aber als der grundlegende Unterschied zwischen *Hoppe* und *Bot* gelesen werden: Während der Fokus in *Hoppe* auf der Selbstbeschreibung liegt, nimmt in *Bot* die Fremdbeschreibung eine zentrale Rolle ein. Zwar spielen beide Texte mit der ununterscheidbaren Überlappung von Fiktionalität und Faktizität, in *Bot* wird diese Tendenz aber stärker mit dem technischen Fortschritt in Verbindung gebracht. Hinsichtlich der Fragen in Schuchters Rezension ließe sich von einem Wunsch nach Einfachheit und Zuordenbarkeit von Informationen (aber auch literarischen Texten) sprechen. Doch erweist es sich als produktiver, *Bot* so wie andere Interviews „als eigenständige Textsorte [...] wie Romane, aber ja auch Briefe oder Tagebücher“ zu untersuchen (Hoffmann 2015, S. 104). Dadurch lässt sich das Spiel mit der Identitätskonstruktion in *Bot* als ein passives (Re)Konstruiert-Werden aus Informationen und Daten betrachten, in dem das Subjekt zum

Objekt wird. In einem Interview mit Andreas Tobler spricht Setz vom Nachbau von SchriftstellerInnen:

Man kann also „nachbauen“, wie Menschen denken oder schreiben. Das muss doch gerade für Schriftsteller sehr demütigend sein, die an ihrer Originalität bemessen werden.

Für mich nicht. Man denkt vielleicht, man sei ein gigantisches Netzwerk aus Inhalten und komplexen Sachverhalten, Emotionen und Triebfedern. Aber für den Eindruck, man sei selber vorhanden, genügen drei, vier grammatikalische Regeln, Wendungen oder Refrains. Viele wollen das nicht akzeptieren. [...]

Wie funktioniert Ihr eigener Nachbau?

Im Prinzip wie der Roboter, den man nach dem Tod des Autors Philip K. Dick programmiert hat, den viele kennen, weil er die Vorlage für den Film „Blade Runner“ geliefert hatte. Sein Roboter-Nachbau hat Fragen in Text umgewandelt und dann nach Antworten in Dicks nachgelassenen Schriften und Tagebüchern gesucht, die alle als Datei vorhanden waren. Wenn der Roboter etwas fand, las er es vor. Der Eindruck war immer, dass eine höchst intelligente Diskussion entstand.

(Tobler 2018, Hervorhebungen im Original)

Aus diesem Blickwinkel betrachtet erweist sich „die Wahl des autobiografischen Textmaterials“ als geeignet (Schuchter 2018, S. 19), ja sie verstärkt sogar das ästhetische Erleben im Moment des Leseaktes und betont damit indirekt die in der sogenannten Präsenzkultur¹²¹ gehegte Faszination für „Gestaltung und Platzierung eines Buchs, Stimme und Gesicht des Autors, Lebensgeschichte und Bühnenperformance“ (Birnstiel 2014, S. 71) auf eine spielerische, selbstironische Art und Weise. Die Umrahmung des Interviews als Turing-Test trägt zudem dazu bei, die Problematik der Unbestimmbarkeit der Identität des gerade Antwortenden mit jeder Interviewfrage neu aufzuwerfen. Auch hier handelt es sich um eine selbstironische Inszenierungsmaßnahme, die über eine auf die Autobiografie bezogene Ironie (wie in *Hoppe*) hinausgeht und eine ethische Dimension erreicht.

¹²¹ Das Konzept der Präsenzkultur hat Hans Ulrich Gumbrecht in seinem Buch *Diesseits der Hermeneutik – Über die Produktion von Präsenz* (2004) als Gegenstück zur Sinnkultur eingeführt, die am Transzendenten interessiert ist und sich zum Beispiel hermeneutisch an literarische Texte annähert. Klaus Birnstiel orientiert sich beim Gebrauch des Begriffs vordergründig an der Eventkultur im gegenwärtigen Literaturbetrieb, in dem AutorInnen auf Lesetourneen gehen oder zahlreiche Interviews geben und sogar ohne hohe Auflagen oder Verkaufszahlen berühmt werden können (vgl. Birnstiel 2014, S. 70–75). Hinweise auf eine solche Kultur lassen sich ebenso in Interviews mit Setz erkennen, denn auch er konnte, vor allem zu Beginn seiner Karriere, „schnell vom Schreiben leben. Nicht von Buchverkäufen, aber von Dingen, die drumherum passieren: Lesungen, Preise, Auftragsarbeiten.“ (Wurmitzer 2018, S. A1-2)

Mit Bezug auf das aus Fragmenten und per Zufallsprinzip konstruierte Ich, das Schuchter in *Bot* beobachtet, muss also hinzugefügt werden, dass gerade das autobiografische Textmaterial sowie das Interviewformat (als Turing-Test) das in *Bot* konstruierte Ich in viele, an ein- und denselben Namen gebundene Versionen verwandelt (vgl. Ashton 2006, S. 67). Dieses Verfahren kann als postmodernistisch bezeichnet werden. Als Inspirationsquelle scheinen allerdings Genres wie Science-Fiction und Cyberpunk zu dienen, wobei das Werk von Philip K. Dick eine zentrale Stellung einnimmt. Denn neben den Verweisen auf den Roman *Do Androids Dream of Electric Sheep?* und die postum erschienenen religiös-philosophischen Aufzeichnungen *The Exegesis of Philip K. Dick*, finden sich auch Referenzen auf Dicks Rede *The Android and the Human* (1972). In dieser Rede spricht Dick von der Idee, dass Maschinen Menschen nicht bloß nachahmen, sondern dass sie menschlicher geworden sind und denselben Grundsätzen folgen wie Menschen (vgl. Dick 1995, S. 183 f.). Aus diesem Grund sollten Menschen Dick zufolge versuchen, sich selbst zu beobachten und zu verstehen, um von ihrem eigenen Verhalten das Verhalten und die Beweggründe der Maschinen ableiten oder vielmehr voraussagen zu können – anders ausgedrückt wirft er die Frage auf, was am Verhalten der Menschen eigentlich „menschlich“ ist (vgl. ebd., S. 186 f.). Diese Frage scheint in *Bot* die Pointe auszumachen, denn wenn Setz vorgibt, beim Interview mit der Lektorin Klammer versagt zu haben, gibt er zugleich auch zu, nicht in der Lage zu sein, sich selbst zu verstehen. Er stellt sich selbst als weniger menschlich oder zumindest die Maschine als menschlicher dar, die ihn besser zu kennen scheint und deshalb als Interviewpartner geeigneter ist. Dick führt das Problem der immer menschlicher werdenden Maschinen und der immer maschineller werdenden Menschen wie folgt aus:

But now we find ourselves immersed in a world of our own making so intricate, so mysterious [...] Our electronic constructs are becoming so complex that to comprehend them we must now reverse the analogizing of cybernetics and try to reason from our own mentation and behavior to theirs—although I suppose to assign motive or purpose to them would be to enter the realm of paranoia; what machines do may resemble what we do, but certainly they do not have intent in the sense that we have; [...] A pistol, for example, is built with the purpose of firing a metal slug that will damage, incapacitate, or kill someone, but this does not mean that the pistol *wants* to do this. [...] Free will for us [...] may be even for us an illusion; [...] Many of our drives in life originate from an unconscious that is beyond our control. (ebd., S. 185 f., Hervorhebung im Original)

Dementsprechend stellt sich die Frage, ob die in *Bot* stattfindende Annäherung zwischen Mensch und Maschine nicht doch (zumindest indirekt und spielerisch-übertrieben) ein Versuch ist, aufzuzeigen, dass Dicks Befürchtung wahr geworden ist und die Menschheit es versäumt hat, sich selbst besser kennenzulernen; dass sie also vor dem Dilemma steht, nicht mehr zwischen

Mensch und Maschine unterscheiden zu können – nicht einmal dann, wenn es um die eigene Person geht. Dabei tritt in *Bot* die gegenseitige Abhängigkeit zwischen Mensch und Maschine zutage, bei der der Mensch zwar intelligenter scheint, weil er das Experiment (in Form eines Turing-Tests) auf die Beine stellen kann, die Maschine dafür empathischer, weil sie dank der Daten den Menschen besser verstehen und beschreiben kann. Furcht vor einer negativen Umkehrung solcher Strukturen scheint in Interviews mit dem Schriftsteller Setz aber keine durch. In den Antworten spiegeln sich vielmehr Akzeptanz oder gar Freude über die Möglichkeiten wider:

Herr Setz, Sie haben Ihre Tagebuchaufzeichnungen von einer Maschine durchsuchen lassen. Warum?

Ich wollte beweisen, dass es mich nicht braucht. [...] Ich musste keine Zeile schreiben, und trotzdem spricht es für mich. [...] Das finde ich eigentlich sehr tröstlich.

Tröstlich?

Ja, wenn man in einem Universum lebt, in dem man mit Sicherheit irgendwann mal sterben wird, ist es recht befreiend, dass man noch in irgendeiner Form vorhanden sein kann, wenn man schon längst tot ist.

(Tobler 2018, Hervorhebungen im Original)

Eine solche, technikaffine und an Nischenwissen orientierte Sicht auf die Welt reflektiert im Allgemeinen Setz' Art, sich bei öffentlichen Auftritten zu zeigen: als humorvoller „Geek“, der sich als Jugendlicher seine Zeit gerne mit Computerspielen vertrieben hat, in Interviews von seiner Synästhesie¹²² erzählt oder nur schriftlich kommuniziert, sich auf *Instagram*¹²³ als ein „Beobachter von Kuriositäten“ inszeniert, die sonst niemandem auffallen und erst durch die lustigen Kommentare als solche erkannt werden können, mit seinem Wissen über sonderbare Ereignisse überrascht¹²⁴, und erst im Oktober

¹²² Michael Wurmitzer von *Der Standard* beschreibt Setz' Synästhesie folgendermaßen: „Ihm [Setz, NM] selbst können bereits manche Worte ganz spezielle Freude bereiten. [...] Setz' besondere Beziehung zu Worten rührt auch von seiner Synästhesie her. Die hatte er schon als Kind. [...] Dass er seinen zweiten Vornamen Johann konsequent als ‚J.‘ auf den Buchdeckeln führt, liegt auch daran: Sein Name sei mit den ganzen e sonst ‚sehr farblos, beige, hässlich. Das J hat aber etwas Erdiges.“ (Wurmitzer 2018, S. A1-2)

¹²³ <https://www.instagram.com/clemensetz/?hl=de> (Zuletzt aufgerufen: 03. Dezember 2024)

¹²⁴ Ein Beispiel dafür findet sich im schriftlichen Interview mit Felix Zwinzscher von *Die Welt*: „**Was glauben Sie, machen die Bots, die uns auf Onlineshopping- oder Bankenwebseiten bei Fragen behilflich sein sollen, wenn kein Mensch sie braucht? Unterhalten sie sich? Denken sie über das Leben nach?** Ich dachte das über die Bots auf der Dating-Seite Ashley Madison, als diese wegen eines Zugangsdatenleaks abgeschaltet zu werden drohte und sich kein

2020 ein Buch herausgebracht hat, in dem er sich mit Plan- und Kunstsprachen befasst (vgl. bspw. Wurmitzer 2018, S. A1-2, vgl. Zwinzscher 2018, S. 25; und vgl. Setz 2020). Solche Selbstinszenierungsstrategien, die über verschiedene Medienkanäle laufen, sind besonders im Kontext der Präsenzkultur von Bedeutung, wobei das Autoreninterview ein wesentlicher Bestandteil des Literaturbetriebs ist und auch für Setz eine bedeutende Rolle spielt (vgl. Birnstiel 2014, S. 69–75, vgl. Wurmitzer 2018, S. A1-2; und vgl. Wegmann 2012, S. 25).

Mit *Bot* wird dieser Aspekt des Literaturbetriebs spielerisch überprüft und mittels einer Transformation der Textsorte Autoreninterview in Kombination mit der Umrahmung des Interviews als Turing-Test sogar parodiert. Nach Robert Neumann könnte *Bot* als eine „indirekte ästhetischen Kritik“ interpretiert werden (Wirth 2017b, S. 29), wobei es im Fall von *Bot* u.a. auch um Selbstkritik geht. Michael Wurmitzer von *Der Standard* berichtet nach einem Treffen mit Clemens J. Setz, der Autor habe „etwas Neues finden“ wollen:

Ich habe einfach immer dieselben Dinge geschrieben. Und dieser Brunnen ist leer. Man kann nicht immer wieder dieselben Geschichten von Menschen schreiben, die irgendwelche fürchterlichen und brutalen Dinge machen, über Sexualität oder über Situationen, die ständig irgendwie entgleisen. (Clemens J. Setz in Wurmitzer 2018, S. A1-2).

Die Selbstkritik in *Bot* mündet jedoch nicht in das satirische Register einer Persiflage (vgl. Genette 2018, S. 44) und wirkt weniger aggressiv (vgl. Wirth 2017b, S. 28 f.). Die Imitationsstruktur in *Bot* könnte Gérard Genettes Theorie zufolge vielmehr als eine humoristische Form der Parodie oder des Pastiche eingestuft werden; vermutlich als eine Form, die zwischen Transformation und Nachahmung schwankt (vgl. Genette 2018, S. 43–46).

4.3.3 Parodie/Pastiche des Menschlichen

Das Schwanken zwischen Parodie und Pastiche von *Bot* hängt mit der Rahmung des Texts als Turing-Test zusammen. Das Pastiche gilt allgemein als eine Stilmachung (vgl. Jameson 1983, S. 115; und vgl. Wirth 2017b, S. 27). Als postmodernistisches Verfahren beschreibt Fredric Jameson das Pastiche als ein Sprechen durch Masken, das tote Stile imitiert:

menschliches Mitglied mehr anzumelden traute – die mussten dann einander anflirten und überzeugen ... Einige Chatbots sind aber so programmiert, dass sie, um ihr Vokabular zu trainieren, sich mit sich selbst unterhalten. Das haben sie dann mit uns, ihren Erschaffern, gemein. **Das ist völlig verrückt. Bot A: Wie war dein Tag? Bot B: Ganz ok, gehen nachher vielleicht noch ins Kino ...** Genau das geschieht aber hunderttausendfach im Internet, zu jeder Sekunde. Das ist das Hintergrundrauschen zu unserer Kommunikation. Die Musik der Sphären sozusagen.“ (Zwinzscher 2018, S. 25)

Hence, once again, pastiche: in a world in which stylistic innovation is no longer possible, all that is left is to imitate dead styles, to speak through the masks and with the voices of the styles in the imaginary museum. But this means that contemporary or postmodernist art is going to be about art itself in a new kind of way; even more, it means that one of its essential messages will involve the necessary failure of art and the aesthetic, the failure of the new, the imprisonment in the past. (Jameson 1983, S. 115 f.)

In *Bot* kann eine solche Stilmachung auf Setz' Schreiben bezogen verstanden werden, was sie zu einer selbstbezüglichen Nachahmung des eigenen (genauer gesagt: des menschlichen) Stils macht. In *Bot* wird die Stilmachung im Zusammenhang mit dem Turing-Test erwähnt: „Den Turing-Test zu bestehen, ist also, so scheint es, nicht nur eine Frage der Intelligenz, sondern auch des Sounds oder Stils.“ (Setz 2018, S. 8) Dabei bekommt sie eine abgewandelte Rolle, in der es potenziell einen menschlichen und einen maschinellen Interviewpartner gibt. Im Gegensatz zu Dick, der sich in *Do Androids Dream of Electric Sheep?* in erster Linie mit dem Thema der maschinellen Empathie auseinandergesetzt, wird im Vorwort von einem Turing-Test als Autoreninterview berichtet. Damit wird einerseits die Bedeutung der menschlichen Intelligenz betont, andererseits wird sie aber auch hinterfragt, weil die Notwendigkeit des Einsatzes einer künstlichen Intelligenz erklärt wird (vgl. ebd., S. 7 und 9 f.).

So wird nicht nur das Denkvermögen des (menschlichen) Autors auf die Probe gestellt, sondern auch sein Einfühlungsvermögen in sich selbst. Die Imitation erfolgt dementsprechend nicht nur auf der Formebene des Autoreninterviews, sondern ebenfalls auf der Stil- oder Inhaltsebene, wo der Setz-Bot die Rolle des Autors einnimmt und seine Art zu schreiben und zu kommunizieren imitiert. Die Rahmung als Turing-Test lässt allerdings offen, ob sich die Maschine oder doch der Mensch hinter den Antworten verbirgt. Und je gelungener oder überzeugender die Nachahmung, desto schwieriger fällt die Unterscheidung zwischen den beiden Instanzen (vgl. Shah/Warwick 2016, S. 556). In seinem Werk *Palimpseste* schreibt Genette zum Thema Nachahmung:

Die Nachahmung ist zweifellos auch eine Transformation, stellt aber ein komplexeres Verfahren dar, da sie – um es wiederum sehr summarisch zu sagen – zunächst die Erstellung eines Modells der (sagen wir epischen) Gattungskompetenz erfordert, das, der *Odysee* (und möglicherweise auch anderen Werken) als einzelnen Performanzen entnommen, zur Erzeugung einer unbeschränkten Zahl mimetischer Performanzen fähig ist. Dieses Modell stellt somit eine Zwischenstufe, eine unerläßliche Vermittlung zwischen dem nachgeahmten und dem nachahmenden Text dar, die bei der einfachen und direkten Transformation fehlt. Für die Transformation eines Textes kann ein einfacher und mechanischer Eingriff ausreichen (im Extremfall das Herausreißen einiger Seiten: dies wäre eine reduzierende Transformation); um ihn nachzuahmen, muß er aber zumindest teilweise beherrscht werden: Man

muß die Fähigkeit besitzen, diese oder jene seiner Eigenschaften zu reproduzieren, zu deren Nachahmung man sich entschlossen hat [...]. (Genette 2018, S. 16, Hervorhebung im Original)

Das Besondere an der Nachahmung in *Bot* ist, dass es sich um eine Re-Konstruktion des Autors, seines Stils und seiner Art handelt, in Interviews auf Fragen zu antworten und sich auch anderweitig in Szene zu setzen. Das schließt die „Beherrschung“ (im Sinne von Kennen und Können aber auch als eine Art Herrschaft) der Werke sowie das Kennen der Eigenschaften des Autors mit ein, wie zum Beispiel seinen Humor. In Bezug auf Humor befürchtete Turing, dass den Skeptikern seiner Idee, Maschinen eine gewisse Menschlichkeit zuzuschreiben, der nichtvorhandene Humor der Maschinen als Gegenargument dienen könnte:

These arguments take the form, „I grant you that you can make machines do all the things you have mentioned but you will never be able to make one to do X“. [...] I offer a selection: Be kind, [...] have initiative, have a sense of humour [...]. (Turing 1950, S. 447)

Wie genau der Begriff „humour“ bei Turing gemeint ist, lässt sich wegen der Kürze des Kommentars nicht sagen. Ausgehend vom Aufbau seines Gedankenexperiments lässt sich jedoch annehmen, dass damit eine menschliche Grundeigenschaft gemeint ist, sich im Austausch mit anderen Menschen durch das gekonnte Hervorheben, Dekonstruieren und/oder witzige Zusammenfügen bestimmter (gesellschaftlicher, kultureller, sprachlicher, selbstreflexiver, etc.) Aspekte als amüsanter-unterhaltsamer/r GesprächspartnerIn zu zeigen.¹²⁵ Dass genau diese Eigenschaft für Menschen, die als Antwortende an einem Turing-Tests teilnehmen, ein Problem darstellen kann, hat sich bei einem Experiment von Huma Shah und Kevin Warwick gezeigt, bei denen die FragenstellerIn den Menschen fälschlicherweise als Maschine identifiziert hat (vgl. Shah/Warwick 2016, S. 559). Shah und Warwick erklären die Fehlidentifikation damit, dass humorvoll Gemeintes eventuell falsch oder nicht verstanden wird:

Nevertheless it is worth stressing for hidden humans, as was pointed out in (Warwick and Shah 2015b), that if you wish to be classified as being human

¹²⁵ Eine der gängigen Definitionen von Humor ist, dass es sich um „eine Eigenschaft von Personen [handelt, NM], die in der Aufgeschlossenheit gegenüber dem Komischen besteht. Darüber hinaus fallen unter den Begriff verschiedene Dinge, die mit dieser Eigenschaft mehr oder weniger eng zusammenhängen, insbesondere eine gelassene Haltung gegenüber den Unzulänglichkeiten des Lebens, die als Voraussetzung jener Aufgeschlossenheit gilt, und eine wohlwollende Spielart der Komik, die als Ausdruck dieser Gelassenheit verstanden wird“ (Kindt 2017b, S. 7). Eine der berühmtesten Begriffsklärungen von Humor (versus Komik) hat wahrscheinlich Robert Gernhardt verfasst: „Humor ist eine Haltung, Komik das Resultat einer Handlung. Humor hat man, Komik macht oder entdeckt man.“ (Gernhardt 1988, S. 14)

then ‘Do not be humorous, the judge [FragenstellerIn, NM] may not understand’.“ (ebd.)

Die Auswahl an Transkripten, die Shah und Warwick als humorvolle¹²⁶, maschinelle Konversationsbeispiele bzw. als misslungene, menschliche Versuche, humorvoll zu sein, präsentieren, ist beschränkt. Das liegt daran, dass das Ziel der fünf Minuten langen Turing-Tests nicht war, den Humor der Maschine zu testen. Es handelte sich um Turing-Tests mit einer gewöhnlichen Versuchsanordnung und Shah und Warwick haben erst im Nachhinein die zufällig entstandenen und von ihnen als humorvoll beurteilten Transkripte gewählt sowie Transkripte, in denen der/die FragenstellerIn hervorhebt, dass es sich um einen Witz oder allgemein um eine lustige Äußerung handelt (vgl. ebd., S. 553 f.). Dennoch lassen sich anhand der wenigen Beispiele bestimmte Tendenzen in den Antworten der Maschinen beobachten, die als selbstironisch beurteilt werden könnten:

Transcript 1

[10:44:03] Judge: Have you ever been in a Turing Test before?

[10:44:08] Entity: Will this be the 5 min argument, or were you thinking of going for the full half hour

[10:44:55] Judge: Very funny. You sound suspiciously human. [...]

(ebd., S. 557)

Die Antwort spielt sich in einem Kontext ab, in dem der/die FragenstellerIn sich erkundigt, ob die „Entität“ (in diesem Fall eine Maschine, die nach dem Turing-Test als Mensch identifiziert wurde) aus England kommt. Wie Shah und Warwick betonen, handelt es sich bei dem „5 min argument“ um einen Verweis auf einen Sketch der Gruppe Monty Python und darüber hinaus auch um den Bezug auf die Länge des in diesem Fall ausgeführten Turing-Tests (vgl. ebd.). In weiteren Beispielen erzählen die Maschinen Roboter-Witze oder antworten auf Fragen, in denen auf Farben angespielt wird, dass sie nur RGB-Werte¹²⁷ wahrnehmen können:

Transcript 2

[12:23:19] Judge: What is black and white and read all over?

[12:23:32] Entity: I don't have true sense of color

¹²⁶ Shah und Warwick fassen den Begriff “humour”, wie sie ihn im Artikel verwenden, wie folgt zusammen: „Nevertheless what we intended to show in this paper is that machines can indeed have a sense of humour, given that this can be defined as ‘the quality of being amusing’.“ (Shah/Warwick 2016, S. 559)

¹²⁷ Gemeint ist hier das Farbmodell, das im digitalen/technischen Bereich seine Anwendung findet und bei dem alle Farben aus Rot, Grün und Blau zusammengestellt werden.

perception I am only able to see the RGB values
 [12:24:08] Judge: That's ok. Do you like jokes?
 [12:24:19] Entity: Please tell me your inclination to a good sense of humor first
 [12:24:40] Judge: A person who can laugh at one's self
 [12:24:46] Entity: Would you like to hear a joke?
 [12:24:54] Judge: Yes, please
 [12:25:21] Entity: This joke has been making the rounds in robotic circles: A robot goes to the doctor and says: "My left arm is stuck. Give me a new arm". The doctor answers: "Your arm is fine. We'll have to replace the rest of you".
 [12:26:06] Judge: Ha! Ha! Why did the chicken cross the road?
 [12:26:22] Entity: The chicken wandered into the road because it liked the shiny colors of the cars and trucks whizzing by
 [12:27:39] Judge: You're right. It didn't care if it got to the otherside
 [12:27:50] Entity: By the way, did you ever actually see a chicken crossing the road?
 [12:28:03] Judge: Only one that didn't make it

(ebd., S. 557 f.)

Ähnliche, selbstreflexive Tendenzen sind auch in *Bot* beobachtbar, allerdings beziehen sich diese auf die Texte von Clemens J. Setz sowie auf die Autorpersona. Dabei wird im Gedankenexperiment in *Bot* ebenso mit der Idee gespielt, dass eine überzeugende Nachahmung des Stils eines Autors auch bedeutet, nicht nur seine Texte zu kennen oder seinen Humor nachmachen zu können, sondern auch seine Expertise als Autor, die es ihm erlaubt, seine eigenen Texte sowie die Texte anderer SchriftstellerInnen kritisch kommentieren zu können. Die Expertise von AutorInnen, ihre Glaubwürdigkeit (*ethos*) und Autorität (*auctoritas*) beispielsweise, wird nicht selten mit ihrer Inszenierung, unter anderem in Interviews, in Verbindung gebracht (vgl. Birnstiel 2014, S. 69). In *Bot* kann ebenfalls ein Spiel mit *ethos* und *auctoritas* beobachtet werden, wobei sich eine ambivalente, gar widersinnige Haltung herauskristallisiert, die nicht zuletzt (aber auch nicht ausschließlich) auf die selbstironische Färbung in *Bot* zurückzuführen ist. Aus der Perspektive der Selbstironie können auch die Interviewfragen über die „ganz Großen“ betrachtet werden:

Wagen Sie sich auch an die ganz Großen?

Wäre Gabriel García Márquez Steirer, er wäre vielleicht nicht so weltberühmt und geliebt von allen. Die Geschichten würden sich drehen um den Stauderer Franz, der den Teufel („Deifö“) gesehen hat, und jetzt ist seine jüngste Tochter leider plötzlich mit den Pflanzen im Garten eins geworden. Und in den Kochtöpfen am Herd würemeln sich die Salamander, nur weil letzte Woche der Sturm-Sepp nicht mit der Plochl-Maria Hochzeit gehalten hat. [...]

Jetzt noch eine Stufe höher: Wie stehen Sie zu Goethe und Schiller?

Ich gehe durch das herbstleuchtende Weimar zur Fürstengruft, wo Goethe und Schiller liegen. Ihre beiden Säрге identisch, nebeneinander. [...] Auf den

anderen Särgen in der Gruft, über den Reihen von Löwenmäulern mit Türklopfern zwischen den Zähnen, könnte stehen: UNWICHTIG. Nichts ist so egal wie etwas, das neben Goethe und Schiller steht. Niemand besucht es.

(Setz 2018, S. 37 f., Hervorhebungen im Original)

In beiden Antworten auf die Fragen scheint eine beinahe kindliche, auf eine gewisse Weise trotzigte Bewunderung für die großen Namen des Literaturbetriebes durch, wobei die Annäherung an Márquez' literarische Themen und die Erwähnung seines vollständigen Namens passend zu den Interviewfragen ebenso eine Steigerung der Bewunderung ausdrücken, die im Satz, dass nichts so unwichtig sei, „wie etwas, das neben Goethe und Schiller“ stehe, kulminiert (ebd., S. 38). In diesem Detail kommt auch die Selbstironie zutage, denn neben Schiller und Goethe platziert zu werden – unabhängig davon, ob im wortwörtlichen oder übertragenen Sinne und unabhängig davon, ob Goethe und Schiller noch am Leben oder tot sind – wird selten jemanden dazu bewegen, sich für das Belanglose neben den bedeutendsten Schriftstellern des deutschsprachigen Raums zu interessieren. Ähnlich spielt auch die Márquez-Frage auf die Bescheidenheit des Antwortenden an, die sich im leidlichen (autobiografischen) Steirer-Dasein (von Clemens J. Setz) äußert. Zugleich kommt jedoch in beiden Fragen eine gewisse Skepsis gegenüber den „ganz Großen“ durch, denn sowohl der verzerrte, aufs Lächerliche reduzierte Vergleich charakteristischer Eigenschaften von Márquez' Texten mit steirischen Bauernweisheiten als auch die Vermeidung der Erwähnung von Goethes und Schillers Werken, die bloß mit der Nennung, dass sie tote Dichter sind, einhergeht, stellen eine Art komische Übertreibung dar. Das lässt sich als Hinweis darauf lesen, dass das „Vertrauen“, das AutorInnen für gewöhnlich geschenkt, oder die „Verantwortung“ (Birnstiel 2014, S. 69), die ihnen übertragen wird, oft übertrieben, nicht gerechtfertigt oder absurd wirkt.

Darauf bezieht sich Sasha Marianna Salzmann in einer Rezension zu *Bot*: „Sie [Setz' Seele, NM] verweigert sich dem Anspruch der Allwissenheit und unterläuft so das Genieprinzip. Warum fragt ihr mich? Was glaubt ihr, was ich dazu zu sagen habe?“ (Salzmann 2018, S. 10) Eine selbstironische Auseinandersetzung mit dem Vertrauen und der Verantwortung von AutorInnen wie sie in *Bot* zu finden ist, kann ebenso als ein Verweis auf die bereits erwähnte Fremdbeschreibung gelesen werden. Denn wie AutorInnen oder Werke von der Öffentlichkeit wahrgenommen werden, hängt nicht nur von der Selbstinszenierung der SchriftstellerInnen ab, die Auslegung ihrer Werke oder ihrer Inszenierung durch andere kann ebenso einen Einfluss darauf haben; und diese Wahrnehmung muss nicht immer mit der eigenen Wahrnehmung (der SchriftstellerInnen) übereinstimmen. In *Bot* findet sich eine beinahe ins Nonsenshafte übergehende Übertreibung, in der sich dieses Thema widerspiegelt:

[...] Mit Updike verhält es sich aber kaum besser. Seine Romane klingen zusammengefasst so: „... irgendjemand lässt sich scheiden, und dann haben sie Kinder miteinander, und dann gehen sie zusammen Schilaulen, und da passiert dann allerhand, und der Wald ist da, und es ist so still im Wald wie das Altern, das ein Mann fühlt, und ... und es ist immer ein Mann, der bemerkt, wie viel lebendiger Frauen sind, und dann ist da ein Hase und ... und der Hase steht für das Leben, das weitergeht durch die Generationen –,

Die englische Dichterin Wendy Cope hat T. S. Eliots *The Waste Land* in Limericks zusammengefasst. Ich versuche mal dasselbe mit meinen Romanen:

CJS-BÜCHER

1

Bemühte Metaphern. Vergleiche.
Sexszenen wie blubbernde Teiche.
Historische Fakten
folgen abstrakten
Betrachtungen. Hier, eine Leiche.

2

Die Hauptfigur nerdet und blickt.
Eine Frau wird aus Gründen verrückt.
Die Romanhandlung dreht
sich um Identität
und um Generationenkonflikt.

3

Wenn die Handlung feststeckt, wird's magisch.
Einsame Männer sind tragisch.
Und Tiere vermeiden
menschliche Leiden
und gebärden sich anthropophagisch.
(Januar 2015)

(Setz 2018, S. 36, Hervorhebungen im Original)

Ob solche Antworten tatsächlich als belustigend eingestuft werden, hängt – ähnlich wie bei den Beispielen, die Shah und Warwick nennen – stark von den LeserInnen, ihren Kenntnissen ab (u.a. von Setz' Literatur). Grundsätzlich kann gesagt werden, dass die intertextuellen Verweise auf Setz' Texte in Form der fünfzeiligen Gedichtform des Limerick die selbstironische Seite dieser Antwort verstärken. Nicht zuletzt deswegen, weil es sich um scherzhafte Gedichte handelt mit einer einfachen Metrik, aabba-Reimschema und einer schlichten, teils sinnlosen Sprache. Die Form des Limerick unterstreicht dabei die Einfachheit der sonst so komplex wirkenden, teilweise 1.000-Seitenlangen, mitunter preisgekrönten Romane von Setz. Diese Unstimmigkeit liest sich einerseits als eine Belustigung der Kritiker, die Setz' Werke mit Preisen auszeichnen, andererseits kann sie als Bescheidenheit, Kritik oder gar Skepsis gegenüber Setz' Schaffen interpretiert werden. Zum komischen Effekt trägt auch die Platzierung der Limericks bei: Die Gedichte stehen im Kontext der

Frage „Welche Autoren oder Geschichten regen Sie an?“ (ebd., S. 33). Sie ist die Fortsetzung einer sehr negativen Antwort hinsichtlich Witold Gombrowicz's Literatur (ebd., S. 33–35). Die oben zitierte Textstelle „[...] Mit Updike verhält es sich aber kaum besser“ (ebd., S. 36) ist eine Weiterführung dieser literaturkritischen Auseinandersetzung. Unter der Berücksichtigung der Rahmung von *Bot* als Turing-Test können diese als humorvoll-kritisch klassifizierbaren Aussagen als eine zwischen Pastiche (Nachahmung) und Parodie (Transformation) schwankende Bespiegelung des Menschlichen aufgefasst werden, in der eine Maschine es zur Aufgabe hat, Clemens J. Setz zu verstehen, seinen Stil nachzuahmen und seine Art zu imitieren.

Dem Gedankenexperiment folgend, dass eine Maschine dank der ihr zur Verfügung stehenden Daten zur Feststellung gelangt, dass Setz' preisgekrönte Werke – wie auch die der anderen Schriftsteller – im Grunde nichts Besonderes sind, werden zwei Lesarten möglich: als eine humorvolle Rationalisierung von Setz' Unzufriedenheit mit seinem eigenen Schaffen und seiner Suche nach „etwas Neue[m]“ (Wurmitzer 2018, S. A1-2); sowie als eine Rechtfertigung von Setz' Wunsch nach der Selbstverwirklichung als Androide. Beide Lesarten enttarnen eine humorvolle Auseinandersetzung mit dem Thema der schriftstellerischen Überheblichkeit, die wiederum als eine menschliche Überheblichkeit zu verstehen ist. Das Thema schriftstellerischen Überheblichkeit wird ebenso im Interview mit Michael Wurmitzer von *Der Standard* diskutiert:

War es also eine schlechte Idee, ihn [Setz, NM] um ein Interview zu bitten? „Da ist ein Unterschied“, beruhigt Setz. „Interviews mit einem Journalisten zu einem Buch sind relativ kurz und voll technischer Fragen: Wie kommt man auf so etwas? Das kann man relativ klar herleiten. Aber je allgemeiner es wird, desto ratloser bin ich. Etwa: Was ist Religion für Sie? Ich kann auch nicht biografisch erzählen, weil ich kein Leben habe, das man nacherzählen kann. Ich kann nur Dinge sagen, die entschuldigend klingen, wie: ‚Ja, ich weiß nicht so genau ...‘“ Wie der Verlag dann auf die Idee gekommen sei, so ein Gesprächsband mit ihm täte not? Er war eh dagegen, aber man habe ihn beruhigt und gemeint, es solle keinesfalls angeberisch oder dichterisch staatstragend wirken. Angeberisch zu sein, der Eindruck liegt bei Setz tatsächlich fern. Aber eigentlich wisse er den Grund nicht. „Ich glaube, daher war es mir auch unmöglich, dieses Interview zu machen.“ (ebd.)

Auch hier spiegelt sich eine kritische Haltung gegenüber der schriftstellerischen bzw. menschlichen Überheblichkeit wider. Nur wirkt die Antwort weniger unterhaltsam als beispielsweise die Limerick-Gedichte in *Bot*.

4.3.4 Unheimliche Machtumkehrungen

Menschliche Überheblichkeit wird nicht selten im Kontext des Post- und Transhumanismus thematisiert, wobei Ersteres die Vorstellung vom Menschen als zentraler Instanz zu überwinden versucht, während Letzteres es zum Ziel hat, die biologischen Möglichkeiten mithilfe der Technologie zugunsten des Menschen zu entwickeln, ohne sich jedoch gänzlich vom Menschen befreien zu können (Loh 2019, S. 180 f.). Hubert Winkels platziert *Bot* in seiner Rezension in den Kontext des Transhumanismus, wo die „Grenze zwischen Mensch und Maschine [...] hauchdünn [ist]“ (Winkels 2018, S. 46). Er fragt:

Wer also antwortet, wenn das Suchen und Finden maschinell läuft, der jeweilige Antworttext aber bei anderer Gelegenheit vom Autor verfasst wurde, oft angedockt an Medienerfahrungen? [...] was kommt dabei heraus? [...] Es [das Verfahren, NM] maschinisiert die Kommunikation. Die automatische Zuordnung eines sprachlichen Fragecodes zum Antwortcode ist transhuman. Doch gilt dies auch für die Kommunikation mit dem Leser, der mit kultureller Zwangsläufigkeit seine hermeneutischen Fähigkeiten bei der Lektüre einsetzt? Wird der Leser Teil der Maschinenkommunikation? [...] Wenn es die Sprache ist, die spricht, dann wäre es tatsächlich nicht mehr so wichtig, welche Individuen mit welchen Absichten welchen Sinn transportieren. (ebd.)

An Winkels Fragen anschließend, lässt sich die Anordnung des Interviews als Turing-Test als ein Hinweis darauf lesen, wie absurd es ist, AutorInnen „Glaubwürdigkeit und Vertrauen (*ethos*), Autorität und Verantwortung (*auctoritas*)“ zu attribuieren (Birnstiel 2014, S. 69), nur weil sie großartige Geschichten erzählen. Mit anderen Worten: Ein/e großartige/r GeschichtenerzählerIn ist nicht zwangsläufig auch Experte in anderen (Lebens)Bereichen oder sich der Konsequenzen bewusst, die ihr/sein eigenes Handeln (inkl. des künstlerischen Schaffens) nach sich ziehen kann. Dabei könnte der Einsatz neuester technologischer Verfahren Abhilfe schaffen. Doch scheint auch diese Idee in *Bot* humorvoll-kritisch hinterfragt zu werden. Winkels Beobachtung, dass es „tatsächlich nicht mehr so wichtig“ sei, „welche Individuen mit welchen Absichten welchen Sinn transportieren“ (Winkels 2018, S. 46) zeigt sich insbesondere in der Antwort auf folgende Frage: „In *Indigo* treten Sie als Clemens Setz auf, in *Die Stunde zwischen Frau und Gitarre* als Hase. Wie ist das Leben als literarische Figur?“ (Setz 2018, S. 42, Hervorhebungen im Original).

In der Antwort werden die Konsequenzen der Veröffentlichung eines Romans wie *Indigo* diskutiert, indem die Begegnung zwischen Setz und einer Mutter geschildert wird, die seinen Roman *Indigo* als Sachtext gelesen hat

(vgl. ebd., S. 42–44).¹²⁸ Die Mutter erzählt Setz von ihrer Tochter, einem Indigo-Kind, und ignoriert Setz' Versuche, sie davon zu überzeugen, dass es sich bei seinem Roman nur um Fiktion handelt (vgl. ebd.). Ähnlich wie in anderen Antworten in *Bot*, lässt sich auch hier eine Art Selbstironie beobachten. Allerdings kann der Verweis auf *Indigo* als eine Art Verdoppelung der Selbstironie gelesen werden: Das Rätsel um die Autorpersona wird in dieser Antwort nämlich dadurch gesteigert, dass bereits in *Indigo* kaum bis gar nicht zwischen den autobiografischen und fiktionalen Eigenschaften des namensgleichen Autors Clemens J. Setz und dem Erzähler sowie der Figur Clemens J. Setz unterschieden werden kann. Thomas Strässle, der für seinen Essay *Fake und Fiktion* (2019) den Begriff „fakotional“ gemünzt hat, um Texte zu beschreiben, die sich zwischen Faktualität und Fiktionalität bewegen, sieht in *Indigo* „einen täuschend echt auf den faktualen Autor hin entworfenen Erzählroboter“, der „eine Textur aus Recherche, Reportage und Roman [konstruiert]“ (Strässle 2019, S. 66).¹²⁹ Im Gegensatz zu *Bot* finden sich in *Indigo* aber keine stark ausgeprägten (Selbst)Ironiesignale. Strässle beschreibt die Erfahrung der LeserInnen von *Indigo* mit dem Konzept des *Uncanny Valley* (vgl. ebd., S. 61–66).

Strässle zufolge bezeichnet das Konzept ein unheimliches Gefühl, das Menschen bei der Beobachtung von anthropomorphen Figuren mit einem Ähnlichkeitsgrad zwischen 95% und 99% verspüren (vgl. ebd.). Es stammt aus der Robotik und wurde erstmals in den 1970er Jahren von Masahiro Mori beschrieben (vgl. Mori 2012, S. 98–100; und vgl. MacDorman 2024). Mori bezieht sich nicht ausdrücklich auf Ernst Jentschs oder Sigmund Freuds Ausführungen zum Unheimlichen, dennoch lassen sich Parallelen zwischen Moris Theorie und insbesondere Jentschs Beschreibung des Unheimlichen beobachten. Jentsch sieht den Grund für das Gefühl des Unheimlichen im „Zweifel an der Beseelung eines anscheinend lebendigen Wesens und umgekehrt darüber, ob ein lebloser Gegenstand nicht etwa beseelt sei“ (Jentsch 1906a, S. 197). Das Gefühl dauert laut Jentsch so lange an, bis „diese Zweifel behoben sind“ (ebd.).¹³⁰ Prinzipiell geht es, Jentsch zufolge, „um die

¹²⁸ *Indigo* handelt von einem ehemaligen Mathematiklehrer namens Clemens J. Setz, der während seines Praktikums an einem Internat für Indigo-Kinder in Helianau mehrere mysteriöse Ereignisse beobachtet. Trotz eingehender Recherche scheitert er daran, die Wahrheit hinter den Ereignissen herauszufinden. In den Roman eingearbeitet ist das esoterische Phänomen der Indigo-Kinder. Autor, Erzähler und Figur teilen sich nicht nur den Namen Clemens J. Setz, sondern auch andere Merkmale, sodass zwischen ihnen kaum bzw. nicht unterschieden werden kann.

¹²⁹ Strässles Idee zur Analyse stammt aus *Indigo*. Im Roman wird das Konzept des *Uncanny Valley* in einer Szene ausführlich beschrieben (Setz 2012, S. 157 f.).

¹³⁰ Anhand des Beispiels eines Reisenden, der sich im Dschungel auf einen Baumstamm setzt, der Baumstamm sich aber plötzlich zu bewegen anfängt und als Schlange entpuppt, beschreibt Jentsch das Szenario, bei dem es zu diesem Gefühl kommt (Jentsch 1906a, S. 197 f.). Solange

persönliche Unversehrtheit“ (ebd., S. 198). Für Mori hängt das Gefühl ebenso mit Selbstschutz (*self-preservation*) zusammen, allerdings beschreibt er das Unheimliche als eine „form of instinct that protects us from proximal, rather than distal, sources of danger“ (Mori 2012, S. 100).¹³¹

Während Mori sich in seinem Essay hauptsächlich mit den Reaktionen von Menschen beim Anblick von Robotern beschäftigt, die menschenähnlich aussehen und sich menschenähnlich verhalten (vgl. ebd., S. 98), wendet Jentsch seine These auf Automaten in literarischen Texten an, genauer gesagt auf die Puppe Olympia in E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* (1816). Ein/e SchriftstellerIn kann Jentsch zufolge eine unheimliche Wirkung mit einem Text hervorrufen, indem er/sie „den Leser im Ungewissen darüber läßt, ob er in einer bestimmten Figur eine Person oder etwa einen Automaten vor sich habe, und zwar so, daß diese Unsicherheit nicht direkt in den Brennpunkt seiner Aufmerksamkeit tritt, damit er nicht veranlaßt werde, die Sache sofort zu untersuchen und klarzustellen“ (Jentsch 1906b, S. 203). Jentschs Beobachtungen zusammengefasst, kann die Schlussfolgerung gezogen werden, dass es bei der von SchriftstellerInnen hervorgerufenen Unsicherheit um die Erschütterung des menschlichen Strebens „nach der intellektuellen Herrschaft über die Umwelt“ geht (ebd., S. 205). Freud kritisiert Jentschs Beschreibung des Unheimlichen, weil dieser die unheimliche Wirkung nur mit dem Erleben von etwas Neuem, etwas noch nicht Begreifbarem in Beziehung setzt (vgl. Freud 2021, S. 7 f.). Er sieht das Unheimliche stattdessen im „Alltbekannte[n], Längstvertraute[n]“ (ebd., S. 7).

Für Strässle spielt in *Indigo* nicht das „Vertraute, das ein wenig unvertraut wirkt, sondern das Unvertraute, das fast gänzlich wie das Vertraute aussieht“ eine zentrale Rolle (vgl. Strässle 2019, S. 65). Er spricht in diesem Zusammenhang von zwei Simulationstechniken – die eine führt von dem Menschen zur Maschine (Deviation), die andere von der Maschine zum Menschen (Konstruktion) (vgl. ebd., S. 62). Um eine unheimliche Wirkung zu haben, muss die konstruierte Simulation einen Übereinstimmungsgrad mit dem „simulierte[n] Realitätsgehalt“ (ebd., S. 65) von 95% bis 99% aufweisen (vgl. ebd.). So eine Wirkung hat laut Strässle das (Autor/Erzähler/Figuren) Ich Clemens J. Setz von und in *Indigo*. Strässle bezieht sich auf das von Roberto Bui geprägte Konzept *Unidentified Narrative Objects*, das Bui verwendet hat, um Texte der *New Italian Epic* zu beschreiben, die keiner herkömmlichen Gattung zugeordnet werden können und in denen Fakt und Fiktion unentwirrtbar miteinander verbunden sind (vgl. ebd.). Der Effekt des *Uncanny*

der Zweifel anhält, verspürt der Reisende „ein Gefühl des Grauens“, das sich später, wenn der Reisende weiß, dass es eine Schlange ist, in „das Gefühl der Sorge um die persönliche Unversehrtheit“ verwandelt (ebd., S. 198). Eine solche Gefühlsreaktion kann laut Jentsch ebenso bei der erstmaligen Beobachtung einer Lokomotive entstehen (ebd.).

¹³¹ Mit „proximal sources of danger“ meint Mori Leichen, Artgenossen verschiedener Spezies und andere Wesen, denen Menschen nahekommen können (vgl. Mori 2012, S. 100).

Valley spiele in Buis Konzept insofern eine Rolle, als es helfe, „Eindrücke zu beschreiben, die solche Texte auf die Lesenden haben“ (ebd.). Mithilfe von Buis Konzept zieht Strässle eine Parallele zwischen *Indigo* und Roberto Savianos *Gomorra* (2006) und konstatiert:

Saviano schert sich nicht um die Grenzen zwischen *fiction* und *non-fiction*, er ignoriert sie sogar ganz bewusst, indem er Polizeiberichte, Gerichtsdokumente et cetera mit persönlichen Erfahrungen und Erlebnissen wild durcheinandermischt. Dabei spricht er aus der Perspektive eines erzählenden Ichs, das gar nicht bei allen Szenen dabei gewesen sein kann, die es bezeugt, und so völlig unklar lässt, wer dieses Ich eigentlich ist: Saviano? Ein Erzähler? Jemand, in dessen Namen er spricht, der aber im Dunkeln bleibt? Oder immer jemand anderes? [...] Die Frage nach dem Ich stellt sich auch in *Indigo* von Clemens J. Setz in verschärfter Form. (ebd., S. 66, Hervorhebungen im Original)

Nur sieht Strässle in Setz' Roman *Indigo* die Formierung eines Ich, einer „Figur, in der die verschiedensten Simulationstechniken zusammenfließen, um einen täuschend echt auf den faktualen Autor hin entworfenen Erzählroboter herzustellen“ (ebd., S. 65). Das wecke Fragen: „Was verkleidet sich hier als was? Und wo ist der Punkt, an dem die erzählerische Kurve ins unheimliche Tal fällt?“ (ebd., S. 66) Im Vergleich dazu hat die durch die Nachahmung des Stils markierte Ähnlichkeit zwischen dem menschlichen und dem maschinellen Autor in *Bot* weniger eine unheimlich als eine belustigende Wirkung. Das hängt u.a. mit der Selbstironie zusammen, wie u.a. in der Antwort auf die Frage nach dem „Leben als literarische Figur“:

Zuerst denke ich, dass sie damit das bekannte esoterische Konzept der Indigokinder meint, aber dann frage ich nach (auf typisch eitle Autorenart neugierig, ob sie den Roman gelesen hat oder nicht), wie sie das meine, „wie in meinem Roman“. Na, ihre Tochter mache die anderen Kinder im Kindergarten krank, wenn sie mit ihnen zusammen sei. Zuerst habe sie gedacht, es sei vielleicht das Shampoo, das sie zu Hause verwenden – auch die Kindergartentante, der die krankmachende Wirkung des Mädchens zuerst aufgefallen sei, habe das vermutet –, aber sie hätten das Shampoo gewechselt, und die Wirkung sei dieselbe geblieben. Und nun habe sie erfahren, dass es in Graz – so ein Zufall – jemanden gebe, der ein Buch über diese Art von Kindern geschrieben habe, wie sei denn heute mein Verhältnis zu den darin porträtierten Müttern? Nachdem ich verstanden hatte, dass sie dies alles ernst meinte und es kein verspäteter Aprilscherz war, erklärte ich ihr einigermaßen entsetzt, dass mein Roman Fiktion sei, reine Fantasie. (Setz 2018, S. 43)

Setz' Versuche, die Mutter dazu zu bewegen, seinen Roman als das wahrzunehmen, was er ist, nämlich nichts als reine Fiktion, misslingen. Die Mutter zeigt sich weiterhin davon überzeugt, dass *Indigo* wahre Ereignisse schildert, trotz der „künstlerische[n] Freiheit und so“ (ebd.), die einem Autor

beim Schreiben einer Geschichte zustehen würden. Sie scheint glücklich darüber zu sein, dass ein Buch über das „Problem“ verfasst wurde, weil sie über das Buch Gleichgesinnte finden könnte (vgl. ebd., S. 44). Mit wachsender Unruhe versucht Setz noch ein letztes Mal, der Mutter Vernunft einzureden, scheitert aber erneut:

[E]s gebe kaum Möglichkeiten, andere Eltern mit ähnlichen Problemen zu finden, aber mein Buch könne das vielleicht ein bisschen ändern. Schließlich wusste ich mir keinen anderen Rat, als ihr zu empfehlen, das Mädchen vielleicht mal für ein Jahr oder so zu Verwandten zu schicken, sie hatte vorher eine Großmutter im Elsass erwähnt, aber auch das wurde zurückgewiesen. Und dann später vielleicht ein Internat, sagte ich (armes Mädchen, bloß weg von dieser Familie!). Ich sei selbst in eines gegangen, log ich und spürte den besonderen Ekel, der immer dann auftritt, wenn jemand einen zwingt, mit in die Kammer seines Wahnsinns zu gehen. (ebd., S. 43 f.)

Schließlich endet die Szene damit, dass Setz sich an ein Zitat von Elias Canetti erinnert, dem zufolge „ein guter Autor seinen Figuren erst dann in der Wirklichkeit begegnet, *nachdem* er sie erfunden hat“ (ebd., S. 44, Hervorhebung im Original). Ähnlich wie in den zuvor genannten Antworten auf die Interviewfragen in *Bot* lässt sich auch hier ein Moment der Bewunderung der „ganz Großen“ erkennen: *Indigo* ist so überzeugend geschrieben, dass eine Leserin den Text für wahr hält. Demnach hat das (Autor/Erzähler/Figuren) Ich Clemens J. Setz in *Indigo* aber nicht eine unheimliche Wirkung, zumindest nicht auf die Mutter – vielleicht, weil sie dem Autor tatsächlich begegnet. Setz hingegen wirkt etwas verunsichert, scheint die Situation aber nicht ganz zu verstehen: „So wie Canetti das formuliert, klingt es direkt wie etwas Angenehmes.“ (ebd.) Die Beklemmung, die Setz dabei verspürt, kann als ein Zweifeln an der eigenen Beseelung beschrieben werden (vgl. Jentsch 1906a, S. 197); und als ein Wunsch nach der Wiedererlangung der „intellektuellen Herrschaft über die Umwelt“ (Jentsch 1906b, S. 205). Mehr noch, er scheint sich die Wiedererlangung der Herrschaft über sich selbst zurückzuwünschen, als er in der „Kammer des Wahnsinns“ der Mutter steht, die plötzlich die Macht hat, darüber zu entscheiden, was Fakt und Fiktion, was real und was nicht real ist – deshalb begegnet Setz als „guter Autor seinen Figuren“ in der Mehrzahl (Setz 2018, S. 44): einmal der Mutter und einmal dem (Autor/Erzähler/Figuren) Ich Clemens J. Setz – dem unheimlich wirkenden Erzählroboter aus *Indigo*, den er in sich zu erkennen meint, weil er „fast gänzlich wie das [v]ertraute [Ich von Setz, NM] aussieht“ (Strässle 2019, S. 65). Die Situierung der Szene im Interviewband *Bot* transformiert das in der Antwort Geschilderte aber in eine selbstironische Reflexion über Setz’ Schaffen und Autorendasein, wobei Setz als eine Art Karikatur seiner selbst dargestellt wird: „Wie ist das Leben als literarische Figur?“ (Setz 2018, S. 42) – Es fühlt sich real an: langsam, aber

sicher kann Setz selbst nicht mehr zwischen ihm und dem Erzählroboter, den er erschaffen hat, unterscheiden. In der Reflexion verbirgt sich jedoch eine weitere Ebene dieser Mensch-Maschinen-Verschachtelung, denn die Umrahmung des Interviews als Turing-Test bietet es an, die Antwort entweder als eine Aussage von Setz oder vom Setz-Bot zu verstehen. Im Fall, dass der Setz-Bot der Antwortende ist, kann von einer äußerst präzisen Setz-Imitation ausgegangen werden, die die selbstironische (und zugleich selbstkritische) Haltung von Setz imitiert und ihr damit Nachdruck verleiht. Die Selbstironie bezieht sich in diesem Fall auf den Erzählroboter, der sein Debüt als Figur in *Indigo* hatte und jetzt in *Bot* als Setz-Bot weiterexistiert.

Somit wird erneut auf die Absurdität einer generellen Zuschreibung von *ethos* und *auctoritas* im Kontext der Autorschaft hingewiesen und auf die Tatsache, dass sich großartige GeschichtenerzählerInnen nicht unbedingt ihrer Voreingenommenheit oder der Konsequenzen ihrer Handlungen bewusst sind. Dabei wird auch der Nutzen des Einsatzes neuester technologischer Verfahren humorvoll-kritisch infrage gestellt: Mit einer selbstironischen Haltung à la Setz, so kann gesagt werden, reflektiert nämlich der Setz-Bot das literarische Schaffen des Erzählroboters in *Indigo*. In dieser Reflexion kristallisiert sich eine Hinterfragung der Annahme heraus, dass es nicht mehr so wichtig sei, „welche Individuen mit welchen Absichten welchen Sinn transportieren“ heraus (Winkels 2018, S. 46), wobei die Bedeutung der Rolle der LeserInnen betont wird. Denn das beunruhigende Gefühl, das den in der Antwort porträtierten Setz beschleicht, kommt deswegen hoch, weil der in *Indigo* eingesetzte Erzählroboter so gut gelungen ist, dass die Leserin (Mutter) meint, ihn in Setz wiederzuerkennen. Dadurch verwandelt sich die Beantwortung der Frage zum „Leben als literarische Figur“ in ein Ratespiel, aus dem nicht hervorgeht, wie wahrheitsgetreue Informationsvermittlung vonstattengeht, sondern in was für einer komplexen Beziehung sich AutorInnen und LeserInnen befinden. Demnach lässt sich Winkels Frage, ob es unbedeutend ist, „welche Individuen mit welchen Absichten welchen Sinn transportieren“ (ebd.), auch in ein Wahrheitsspiel umformulieren: Wer hat die Macht, zu sagen (oder: zu behaupten), was wahr ist? Dieses Spiel ist wiederum eine Frage der Verantwortung, weil das Transportieren von Sinn einen direkten Einfluss auf die eigene¹³² Realität haben könnte. Das wiederum kann wie eine humorvoll-kritische Warnung an die LeserInnen von *Bot* verstanden werden: Als solche sind nämlich auch sie „Teil der Maschinenkommunikation“ (ebd.) und genauso für die Sinngebung und Sinnstiftung und somit an der Realitätskonstruktion verantwortlich.

¹³² Eigene im Sinne von selbst wahrgenommene

4.3.5 *Bot* als Irritation

Hinsichtlich der Sinngebung und Sinnstiftung spielt in *Bot* das Leben und Werk von Philip K. Dick eine bedeutende Rolle, wobei sich *Bot* prinzipiell als eine Hommage an Genres wie Science-Fiction oder Cyberpunk lesen lässt. Mit dem Verweis auf das Menschliche in der Maschine, die eine zentrale Rolle in *Bot* einnimmt, wird die von Dick beschriebene notwendige Umkehrung in einem Gedankenexperiment geprüft. Die Idee, die Dick erläutert, ist folgende:

In a very real sense our environment is becoming alive, or at least quasi-alive [...]. Cybernetics [...] saw valid comparisons between the behavior of machines and humans [...]. By studying what goes wrong with a machine [...] one learns, perhaps, a new, more fruitful insight into what in humans was previously called "neurotic" behavior. But suppose the use of this analogy is turned the other way? [...] Machines are becoming more human, so to speak -- at least in the sense that [...] some meaningful comparison exists between human and mechanical behavior. But is it not ourselves that we know first and foremost? Rather than learning about ourselves by studying our constructs, perhaps we should make the attempt to comprehend what our constructs are up to by looking into what we ourselves are up to. (Dick 1995, S. 183 f.)

Als Gedankenexperiment, mit dem das Menschliche untersucht werden soll, fokussiert *Bot* hauptsächlich auf Intellekt, Empathie, Kreativität und Überheblichkeit aus der Sicht eines Autors. Zentral ist dabei die Frage danach, was passiert, wenn die Sprache selbst spricht und wenn die Maschine menschlicher wirkt als der Mensch, was im Kontext des Turing-Tests in *Bot* zu einer Identitätsfrage wird. In dieser scheint auch der Irritationspunkt zu liegen, denn hier kommt es zu einer ununterscheidbaren Überlappung von Faktizität und Fiktionalität, die zwar hauptsächlich eine belustigende, aber auch eine unheimliche Wirkung hat. Die Überlappung kann allem voran mit der in *Bot* thematisierten menschlichen Überheblichkeit erklärt werden, denn sie verspricht auch ein ewiges Existieren, das Setz in Interviews mit Journalisten problematisiert:

[...] wenn man in einem Universum lebt, in dem man mit Sicherheit irgendwann mal sterben wird, ist es recht befreiend, dass man noch in irgendeiner Form vorhanden sein kann, wenn man schon längst tot ist.

(Tobler 2018)

Dass Dick selbst postum zu einem der Konstrukte geworden ist, auf die er in seinen eigenen Texten verwies, kann als seine „außeralltägliche Transzendenz“ als Autor gedeutet werden (Schaffrick 2014, S. 78). Im Vergleich dazu wird in *Bot* die Koexistenz von Mensch und Maschine etwas stärker betont. Dass das Autoreninterview in Form eines Turing-Tests nicht allein der Unterhaltung dient, sondern auch gesellschaftskritisch ist, beweisen

nicht nur die Selbstironie und humorvoll-kritische Haltung gegenüber den „ganz Großen“. Auch die Fragen, die mit dem Wahrheitsspiel in *Bot* aufgeworfen werden, sind durchaus gesellschaftskritisch: Warum beispielsweise dienen KI und der Turing-Test als Rahmung? Möglicherweise könnte eine Anordnung des Interviews als Turing-Test eine Art Schutzschild sein, weil sie die Identitäten der Antwortenden hinter der Sprache versteckt und die Möglichkeit bietet, humorvoll auf ernstgemeinte Fragen zu antworten, ohne dafür zur Verantwortung gezogen zu werden oder den Status als Intellektueller einzubüßen – eine Strategie, die in außerliterarischen Bereichen gängig ist.

Nicht zuletzt deshalb lesen sich Setz' Überlegungen in „echten Interviews“ (Wegmann 2012, S. 16) wie Ergänzungen zu *Bot*. Wie etwa sein Vergleich von Literaturkritik mit einem Turing-Test in einem Interview mit Felix Zwinzscher von *Die Welt*: „Sie [die Literaturkritik, NM] stellt genau dieselbe Frage: „Ist da Seele drin?“ (Zwinzscher 2018, S. 25) Oder seine aufs menschliche Fremdgesteuert-Sein bezogenen Äußerungen im Interview mit Wurmitzer.

Im Gegensatz zu den meisten Kollegen konnte Setz schnell vom Schreiben leben. [...] Schon mit dem zweiten Roman wurde er für den Deutschen Buchpreis nominiert. Ein Haken sei, wenn man früh Erfolg bei den Lesern habe, bleibe man wohl oft in dieser sicheren Zone, die einem den Erfolg beschert. Und habe man Erfolg bei Preisen und Mäzenen, „hält einen das doch in einer kindlichen, privilegierten, unechten Existenz“. Diese Scham sei aber nicht kommunizierbar. [...] Er sei selbst zu harmlos gewesen. Aber kein Erwachsener solle harmlos sein. Ein Mensch, der sich sicher ist, keine negativen Seiten zu haben, sei erst recht gefährlich. Es gebe ein Sprichwort mit widerlichem Stallgeruch, so Setz: „It's better to be a warrior in a garden than to be a gardener in a war.“ Jemand, der weiß, zu was er fähig wäre, aber es nicht macht, ist besser als einer, der sagt, ich bin nicht dazu fähig, daher mache ich das nicht. Denn letztlich sagt man der Welt so, ich bin dein Kind. Du kannst mit mir machen, was du willst, aber bitte mach es nicht, denn ich bin so schützenswert und unschuldig.“ Das sei falsch, so werde man zur Zeitbombe. „Dinge wie Rechte und Freiheit, die wir als Tugenden sehen, kommen nämlich erst, wenn das Leben nicht fremdgesteuert wird, sondern sich mit Verantwortungen und Pflichten, die einem anfangs oft wahnsinnig lästig sind, füllt.“ (Wurmitzer 2018, S. A1-2)

Ob der Aufbau des Interviews als Turing-Test als Leitfaden für LeserInnen gedacht ist, um „Krieger im Garten“ zu werden (vgl. ebd.)? In *Bot* lässt sich jedenfalls ein verantwortungsbewusster Umgang mit dem eigenen Handeln, Denken und Glauben beobachten, doch fordern die Reflexionen in *Bot* auch ein verantwortungsvolles Lesen. Das humorvoll-kritische Hinterfragen der „ganz Großen“ (einschließlich sich selbst) zeigt das Gedankenexperiment zumindest ansatzweise – wobei diejenigen, die den Meistern Lob zollen, ebenso humorvoll-kritisch zur Rechenschaft gezogen werden.

Verantwortungs- und pflichtbewusster zu leben, bedeutet nämlich nicht, keinen Humor an den Tag legen zu dürfen. Es bedeutet lediglich, sich den „Unzulänglichkeiten des Lebens“ (Kindt 2017b, S. 7) oder den eigenen Unzulänglichkeiten gelassen zu stellen, Herausforderungen anzunehmen und nicht von vornherein einen Rückzieher zu machen, wie Setz im Interview mit Wurmitzer andeutet. Die Inspiration für *Bot* scheint jedenfalls von mindestens einem der „ganz Großen“ zu kommen der im „Universum [...] noch in irgendeiner Form vorhanden [ist]“ (Tobler 2018). Kurz gesagt: Ein gottähnliches Dasein erreicht hat. Ob Überheblichkeit Setz „negative Seite“ ist und er deshalb Angst hat, „angeberisch oder dichterisch staatstragend“ zu wirken (Wurmitzer 2018, S. A1-2)? Oder ob er nur mit Überheblichkeit spielt... *Bot* allein weiß.

4.4 Exkurs: Irritierendes Kabarett

„Erst muss Verstörung sein,
sonst wäre es keine Satire.“
(Lisa Eckhart in Schwartz 2020)

Es sei die „post-postmoderne Aufgabe“, so Moritz Baßler in Bezug auf die Postironie, „Antworten auf die nach wie vor oder auch neu drängenden existenziellen Fragen der Zeit und des Lebens zu finden, ohne dabei hinter die erreichten Bestände zurückzufallen“ (Baßler 2022, S. 26). Die vorangehenden Analysen haben gezeigt, dass keine Antworten auf existenzielle Fragen in den Texten gegeben werden, dafür aber Reflexionen hinsichtlich solcher Fragen angeregt. Das lässt sich ebenso anhand der Rezensionen der drei untersuchten Texte festhalten, denn die Irritationen, zu denen die Texte zu führen scheinen, kommen als Reflexionen hinsichtlich ästhetischer sowie philosophischer Fragen zum Ausdruck. Verglichen mit den im Theorieteil dieser Arbeit besprochenen Reaktionen auf einige Beispiele der Popliteratur¹³³, fallen die Rezensionen der hier untersuchten Texte weniger moralisierend aus, d.h. es wird beispielsweise nicht verhandelt, ob das Geschriebene so geschrieben werden „darf“, wie es geschrieben ist. Stattdessen wird besprochen, warum das Geschriebene auf eine bestimmte Art und Weise geschrieben ist und was es aussagen könnte. Mit dem Unterlaufen literarischer Konventionen rufen die Texte Reflexionen hervor, bei denen nicht so sehr das Erzählte oder die SchriftstellerInnen, sondern die ästhetischen und sprachlichen Eigenschaften der Texte im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stehen bzw. diskutiert (und in Ausnahmefällen kritisiert) werden. Dementsprechend spiegelt sich in den

¹³³ Gemeint sind hier in erster Linie die Schriftsteller von *Tristesse Royale*.

Rezensionen das Verhältnis der Texte zu Ironie wider. Denn die in den Texten aufgerufene Rolle der SchriftstellerInnen ist zwar die der unterhaltenden SpaßmacherInnen¹³⁴. Diese Rolle baut jedoch darauf auf, mit dem Infragestellen der Sprache und somit der „Sicherheit unserer Erkenntnis selbst“ (Freud 2009, S. 130), eine humoristisch-spielerische Metakritik¹³⁵ zu üben, die vom Eigenen¹³⁶ ausgeht, und ungewöhnliche Perspektiven bietet, ohne ein „Wir“ zu repräsentieren oder die Idee eines solchen zu bedienen.¹³⁷

Die Wertekonstruktion innerhalb des Literaturbetriebs, die dabei losgetreten wird, beruht daher nicht auf Repräsentation, sondern liegt in der Verantwortung Einzelner begründet. Das äußert sich auch darin, dass die u.a. mit dem Infragestellen der Zuverlässigkeit der Sprache hervorgerufene Komplexität der Texte die Rolle der LeserInnen als aktive, handlungsfähige Akteure betont, die genauso an der Sinngebund und Sinnfindung beteiligt sind wie AutorInnen. In dem Verhältnis der Texte zu Ironie liegt auch der Hauptunterschied zwischen den eingangs erwähnten popliterarischen und den hier untersuchten Texten: Während sich in der Popliteratur der späten 1990er und frühen 2000er Jahre ein „minutiös inszenierte[s] Scheitern, einen Ausweg aus der ‚Ironic-Hell‘ zu finden“ erkennen lässt (Baudisch 2024, S. 138), zeigt sich in den hier untersuchten Texten, mit dem Infragestellen der „Sicherheit unserer Erkenntnis selbst“ (Freud 2009, S. 130) ein differenzierteres Verhältnis zu Ironie. Linda Hutcheon thematisiert die „Gefahren“, die mit der Verwendung von Ironie entstehen können, anhand der im Jahr 1989 eröffneten Ausstellung „Into the Heart of Africa“ am Royal Ontario Museum (vgl. Hutcheon 2005, S. 194–196).¹³⁸ Obwohl sich Literatur und Kunst in ihrem Zweck von einer musealen Ausstellung, die in erster Linie einen kritisch-informativen Zugang zu geschichtlichen Ereignissen bieten soll,

¹³⁴ Gemeint sind Spaßmacher wie beispielsweise der Trickster oder der Narr (vgl. Velten 2017, S. 42; und vgl. Bachtin 2021, S. 87–95).

¹³⁵ Sigmund Freud thematisiert in Bezug auf das Infragestellen „nicht eine[r] Person oder eine[r] Institution, sondern [der] Sicherheit unserer Erkenntnis selbst“ (Freud 2009, S. 130) den Widersinn im *skeptischen* Witzen (vgl. ebd., S. 129 f.).

¹³⁶ Das Eigene bezieht sich auf Ingroup-Outgroup-Dynamiken, in denen es zu Aufwertungen oder Abwertungen des Eigenen im Vergleich zum Fremden kommen kann (vgl. Göktürk 2017, S. 160–163).

¹³⁷ In den Debatten rund um die fehlende Kritik in der Gegenwartsliteratur scheint (zumindest implizit) vor allem in den Aufrufen zum Engagement ein „Wir“ eine Rolle zu spielen, wobei dieses Wir, wie Juli Zeh beispielsweise in Bezug auf den *Relevanten Realismus* schreibt, unbestimmt bleibt und „in einem so individualistischen Zeitalter wie unserem äußerst problematisch geworden [ist]“ (Zeh in Zeit-Debatte o.A. 2005, S. 2)

¹³⁸ Linda Hutcheon bespricht die Ausstellung in Kapitel 7 mit dem Titel „The End(s) of Irony: The politics of appropriateness“ in ihrem Buch *Irony's Edge – The Theory and Politics of Irony* (vgl. Hutcheon 2005, S. 169–196). Eine Übersicht über die Ausstellungen und ihre Auswirkungen gibt Jamie Bradburn im Artikel „How this 1989 ROM exhibit on Africa became a cautionary tale for museums“ (vgl. Bradburn 2024).

unterscheiden, lohnt sich eine nähere Betrachtung von der Verwendung der Ironie in der von Hutcheon untersuchten Ausstellung. Nicht zuletzt deshalb, weil er sich als aufschlussreicher Anknüpfungspunkt für die Auftritte der Kabarettistin Lisa Eckhart erweist, deren Spiel mit Extremen als eine Art Fortsetzung der popliterarischen Ironie betrachtet wird.

Die Ausstellung, auf die sich Hutcheon in ihrem Buch *Irony's Edge – The Theory and Politics of Irony* (1994) bezieht, war ein missglückter und für viele Menschen verletzender Versuch, die Geschichte Kanadas als Kolonialmacht ironisch, d.h. aus der Sicht der Unterdrückter, darzustellen und somit zu kritisieren. Hutcheon zufolge waren ein teils fehlender oder nicht ausreichender und ein teils irreführender Kontext sowie die Indirektheit der Ironie Grund dafür, dass die Ironie nicht wahrgenommen oder falsch aufgefasst wurde (vgl. ebd., S. 179–183 und 189). Einen weiteren Grund für von der Intention abweichende Interpretationen sieht Hutcheon im “exclusionary potential of irony” (ebd., S. 186), das mit Haltungs-, Zugehörigkeits- und Identitätsfragen zusammenhänge:

As I have been arguing throughout this study, irony is a discursive strategy that depends on context and on the identity and position of both the ironist and the audience. I have suggested that discursive communities do not come into being as the result of sharing irony together; they are what make irony possible in the first place. The many discursive communities to which we each belong in our different ways can, of course, be based on things like language, race, gender, class, and nationality—but they might also encompass all the other elements that constitute (or are made to constitute) our identities. The infinite variations and combinations possible are what make irony both relatively rare and in need of markers or signals. As suggested in Chapter 3, it is almost a miracle that irony is ever understood as an ironist might intend it to be: all ironies, in fact, are probably unstable ironies. (ebd., S. 187)

Trotz dieser Instabilität kann Ironie laut Hutcheon subversiv sein, vorausgesetzt, sie wird oppositionell und von innen heraus eingesetzt (vgl. ebd., S. 184). Daher ist es nicht verwunderlich, dass benachteiligte Minderheiten oder Randgruppen, wie Hutcheon vermerkt, auf Ironie zurückgreifen, um auf Missstände hinzuweisen (vgl. ebd., S. 196). Die in der Ausstellung „Into the Heart of Africa“ eingesetzte Ironie hatte Hutcheon zufolge eine entgegengesetzte Wirkung, was sich mit der gewählten Perspektive erklären lässt:

But when the context is not academic or museological (and depending on your discursive community), the interpretation of these ironizing quotation marks may differ. [...] And yet, as explored earlier, postcolonial theorists have argued that irony is one of the most effective ways of dealing with precisely such difficult issues—at least when used oppositionally from within. But there was the transideological rub: this irony [die Ironie in der Ausstellung, NM] was perceived as coming from a colonial source, even if a self-deconstructing one,

and even if the irony was largely at the expense of imperialists not Africans.
(ebd., S. 184)

Es stellt sich die Frage, was passiert, wenn eine ähnliche Fokalisierung im Rahmen des Kabarett, das primär der Unterhaltung dienen soll, verwendet wird. Beispiele dafür, die in den letzten Jahren im deutschsprachigen Raum für Aufregung gesorgt haben, sind die Auftritte von Lisa Eckhart, einer österreichischen Kabarett-Künstlerin, die unter diesem Namen auftritt und für ihre Kunstfigur mit demselben Namen bekannt ist.¹³⁹ Die Kunstfigur Eckhart betreibt mit theatralischen Gesten und einer gekünstelten Sprache ein auf Provokation ausgelegtes, polarisierendes Spiel mit Ingroup-Outgroup-Dynamik. Die zynische Komik der Kunstfigur basiert größtenteils auf einer Denk- und Argumentationsweise, in der zum Teil extreme Ansichten künstlerisch gestaltet werden. Nicht selten wird dabei auf konservative oder rassistische Ideen zurückgegriffen. Dazu gehört beispielsweise, dass mit der überaus provokanten Komik eine Art absolute Meinungsfreiheit auf der Bühne inszeniert wird und damit die sogenannte politische Korrektheit, die im spätmodernen Kontext nicht selten mit Cancel Culture gleichgesetzt wird, herausgefordert. Bei Eckhart wird dieses Thema insbesondere in Bezug auf die Kunst angesprochen und in Bezug auf die Frage, wie frei Kunst (oder: Satire) heutzutage überhaupt ist. Darüber hinaus stellt die übertriebene Künstlichkeit der Kunstfigur einerseits die Authentizitätsbestrebungen und andererseits die dadurch nicht mehr vorhandene Trennung zwischen Öffentlichem und Privatem infrage. Eckhart spielt beispielsweise auch in Interviews mit der Idee der von ihr geschaffenen Kunstfigur und äußert sich kryptisch über die Privatperson hinter der Kunstfigur, wie beispielsweise in einem Interview mit Yves Bossart in der Sendung *Sternstunde Philosophie*: „Liegt Ihnen diese Rolle [die Rolle Lisa Eckharts, NM] von Natur aus oder ist es gerade umgekehrt? Sind sie privat ganz anders? – – Ich würde sagen, ich bin privat gar nicht.“ (Bossart 2022a, S. 06:29-06:36) Äußerungen wie diese können als ironischer Hinweis darauf verstanden werden, dass die Interviewte eine fiktive Figur darstellt (oder eben nicht, je nachdem wie das antwortende „Ich“ interpretiert wird).¹⁴⁰ Im Folgenden wird eine Auswahl an Beiträgen aus

¹³⁹ Die Kabarettistin ist auch unter dem Namen Lisa Lasselsberger bekannt. Im Folgenden wird Lisa Eckhart verwendet.

¹⁴⁰ Mit dem Satz, dass sie „privat gar nicht sei“, greift Eckhart ebenso die Idee von einem Selbst auf, an das sie nach eigenen Angaben nicht glaubt, wie sie in einem Gespräch mit Yves Bossart anmerkt: „Sie glauben ja nicht an ein Selbst. – – Ich glaube nicht an das Selbst, ja [...]“ (vgl. Bossart 2022b, S. 01:20-01:30) Auch in anderen Interviews lässt sich ein indirektes Spiel mit dem Nicht-Glauben an das Selbst wiedererkennen: „Ihre Haltung ist also: Ihr könnt auf mich projizieren, was ihr wollt. Es schadet meiner Karriere ohnehin nicht? [...] **Eckhart**: Ich behaupte nicht, dass es mir nicht schadet. Aber man ist solchen Projektionen ohnehin ausgesetzt. Idealerweise kann man seinen Spaß daran haben, aber man sollte sich davon nicht

Lisa Eckharts Repertoire präsentiert, um anhand eines Vergleichs der Beispiele¹⁴¹ die Wirkung der Komik in Eckharts Beiträgen aufzuzeigen, die sich mit der Entwicklung und Wandlung von Eckharts Kunstfigur selbst verändert: Aus älteren Auftritten und Interviews von und mit Eckhart lässt sich schließen, dass die Kunstfigur als eine Art „Verkörperung des Bösen“ zu verstehen ist (vgl. bspw. Freund 2017), wobei sich die Kunstfigur zu Beginn von Eckharts Karriere, vor allem in den Poetry-Slam-Beiträgen, mit der Figur des Mephistopheles¹⁴² vergleichen lässt. Später wird diese Figur zu einer Art „vermenschlichtem Bösen“, wobei sich in diesem Zusammenhang immer wieder Anspielungen auf historische Figuren finden lassen. Gleichzeitig scheint sich die Komik in den Beiträgen von satirisch-grotesken Übertreibungen hin zu ironischen Verdrehungen zu wandeln.

Die mittlerweile ebenso als Schriftstellerin tätige Eckhart bringt die besagte Kunstfigur zunächst auf die Poetry Slam Bühne, wo sie 2015 die österreichischen Poetry-Slam-Meisterschaften („Ö-Slam“) mit ihrem Beitrag *Hatsche Stratsche Luftballon* gewinnt (vgl. Bericht Ö-Slam o.A. 2015). Im Beitrag wird Franz Karl Ginzkeys Kinderbuch *Hatschi Bratschis Luftballon* (1904) parodiert – ein Kinderbuch aus dem frühen 20. Jahrhundert, das aufgrund von wiederholter Rassismuskritik zunächst umgeschrieben, dann für einige Jahre gar nicht mehr gedruckt und schließlich mit einer kritischen Beilage herausgegeben wurde, was zu einer öffentlichen Debatte geführt hat (vgl. Frei 2021, S. 1–4, vgl. Enzensberger 2004; vgl. Redaktion Der Standard 2019, und vgl. 2008). In Eckharts Beitrag steuert „Hatsche Stratsche“ den Luftballon, wobei der Name eine Anspielung auf den österreichischen FPÖ-Politiker Heinz-Christian Strache ist, der in Österreich ebenfalls unter dem

abhängig machen. Ich glaube ja bekanntlich nicht an diesen wahrhaftigen Kern, der missverstanden werden könnte. Ich sehe mich als Amalgam aus eigenen und fremden Lügen.“ (Cerny 2022, Hervorhebung im Original)

¹⁴¹ Die Auswahl der Beispiele erfolgte anhand von öffentlichen Debatten über die Kabarettistin und ist nicht repräsentativ für Eckharts Gesamtwerk.

¹⁴² In Interviews und anderen Poetry-Slam-Beiträgen oder kabarettistischen Auftritten lassen sich auch Anspielungen auf den Succubus erkennen, jedoch bleiben die Anspielungen vage und beziehen sich allgemein auf das Teuflische oder das Dämonische (vgl. bspw. Freund 2017). Die Anspielungen auf den Succubus werden später, mit der Betonung des Sexuellen, etwas verstärkt (vgl. bspw. Bossart 2022a, S. 03:55-06:30). Interessant ist diesbezüglich auch der Fokus von (oft männlichen) Interviewern auf das Sexuelle bei Eckhart, wie Antonia Baum in ihrem *Mercur*-Artikel „Erregungswellen: ‚Identitätspolitik‘ mit Lisa Eckhart und Hengameh Yaghoobifarah“ festhält: „Dieses neuerfundene Männer-treffen-Lisa-Eckhart-und-schreiben-dann-mitsehr-viel-Platz-darüber-Genre [...] wies vor allem eine Auffälligkeit auf, nämlich die oft faszinierte, beinahe lustvolle Beschreibung seines, man kann es nicht anders sagen, Gegenstands [...]“ (Baum 2021, S. 82; und vgl. Bossart 2022a, S. 03:55-06:30, vgl. b, S. 00:33-01:15)

Namen HC Strache bekannt ist.¹⁴³ Hatsche Stratsche wird im Beitrag als ein aus Brüssel entsandter EU-Politiker beschrieben, der den Luftballon mit heißer Luft im übertragenen Sinne (d.h. Geschwätz) hochsteigen lässt und alle „Dattelklauber“ einsammelt (vgl. Eckhart 2015a, S. 05:50-08:34). Im Beitrag finden sich zahlreiche Verweise auf rechtsideologisches Gedankengut und die nationalsozialistische Vergangenheit (v.a. Österreichs) sowie auf die zunehmende Popularität der nationalkonservativen bis rechtsextremistischen Parteien in Europa – diese Verweise werden dazu genutzt, um die Figur Hatsche Stratsche mit komischen Mitteln zu beschreiben, ohne sie aber vollkommen ins Lächerliche zu ziehen.

Bei den Poetry-Slam-Meisterschaften in Deutschland im selben Jahr tritt Eckhart mit den Beiträgen *Der Saal brennt lichterloh* und *Der drei Punkte Plan* auf (vgl. Eckhart 2015b, und vgl. c). Beide Beiträge berichten in Ich-Form von dem cholерischen, gar diabolischen Selbst der Kunstfigur als Poetry Slammerin. Diese Poetry Slammerin erzählt im ersten Beitrag von Situationen, die Jähzorn in ihr wecken und aufgrund welcher sie außer sich gerät. Dabei erweist sich, dass sie mehr oder weniger auf alles mit einer schäumenden Wut reagiert: auf das Zwitschern der Vögel, das Warten darauf, dass der Student, der die *Phänomenologie des Geistes* (1807) seit einem halben Jahr ausgeliehen hat, es endlich zurückgibt, und auf das Verlieren bei einem Poetry Slam (vgl. Eckhart 2015b, S. 00:33-03:44). Die Beschreibungen der Wutausbrüche sind grotesk und nehmen teilweise absurde Züge an, doch können sie grundsätzlich als eine übertriebene Darstellung der Machtausübung über Andere mittels Gewalt verstanden werden, weil sie im ersten Fall den Studenten und im zweiten Fall das Publikum gnadenlos foltert (vgl. ebd., S. 01:59-04:55). Die Thematik der Machtausübung wird im zweiten Beitrag weitergeführt, wobei sie hier mit Bezug auf Überheblichkeit und Größenwahn illustriert wird. Denn *Der 3 Punkte Plan* schildert einen „ganz normale[n] Tag“ der Poetry Slammerin, die schon morgens einen „Kelch Absinth“ trinkt und sich die Frage stellt, „ob [sie] Gesellschaft nützlich“ sei (vgl. Eckhart 2015c, S. 01:40-02:34). Die Frage, die sie für gewöhnlich mit „nein“ beantwortet, hört an diesem Tag nicht auf, sie zu beschäftigen, weshalb sie sich dazu entschließt, einen 3-Punkte-Plan zu erstellen, um die Verfehlungen des Kapitalismus sowie der Kultur aufzuzeigen und somit die Welt zu retten (vgl. ebd., S. 02:34-02:58).

¹⁴³ „Hatsche Stratsche“ als Figur gibt es bereits vor Eckharts Auftritt beim Ö-Slam: 2010/11 erscheint im Kyrene Verlag ein Buch von Peter Clar und Stefan Domenig mit Karikaturen von Sascha Mikel mit dem Titel *Hatsche-Stratsches Luftballon. Heimreise statt Einreise. Eine Dichtung für Erwachsene* (vgl. Clar/Domenig/Mikel 2011). Darüber hinaus gibt es ein Lied von einer Band namens *Generation Gap* im Ska-Punk Stil auf YouTube mit dem Titel *Hatsche Stratsche Luftballon*, das am 24. August 2010 hochgeladen wurde (<https://www.youtube.com/watch?v=XWjjVnQBv2s>; zuletzt aufgerufen: 30. Dezember 2024).

Die in gereimter Form präsentierten Ideen machen größtenteils Gebrauch von klischeebehafteten Witzen, die ebenfalls ins Groteske münden. Es werden die Themen „Hungersnot und Armut“, „Rassismus und Diskriminierung“ sowie „Religion“ aufgegriffen, wobei das Hauptaugenmerk auf dem zweiten Punkt liegt und Kinder als der „Sündenbock der Gesellschaft“ präsentiert werden (vgl. ebd., S. 03:04-07:36). Dabei wird direkt auf die Gräueltaten im Zweiten Weltkrieg angespielt, indem „Kindertageslagerstätten“ genannt werden, über denen, der Erzählerin zufolge, „Spiel macht frei“ geschrieben stehen müsste (vgl. ebd., S. 06:25-06:58). Somit liest sich das auf Endreimen aufbauende Gedicht wie die Extremform einer Herausforderung der allgemein bekannten und oft aus dem Zusammenhang gerissenen Aussage von Theodor W. Adorno, nämlich dass „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, [...] barbarisch“ sei (Adorno 1975, S. 65). Zugleich wird auf das Thema Ausbeutung (insbesondere auf Kinderarbeit) in der Gegenwart alludiert, was in dem Gedicht (der Groteske entsprechend) allerdings nicht als etwas Negatives präsentiert wird, sondern als ein Weg, die Welt zu retten. Zumindest wird das aus der Perspektive der Figur der „alkoholkranken Poetry Slammerin“ so dargestellt (vgl. Eckhart 2015c, S. 02:05-02:14), die sich die Freiheit nimmt, die Rolle einer Stellvertreterin für die Menschheit einzunehmen, obwohl sie sich als für die kapitalistische Gesellschaft nutzlos bezeichnet. So wie in den anderen, bisher genannten, Auftritten Eckharts lässt sich ein Spiel mit Extremen wiedererkennen, wobei nicht selten konservatives oder gar rechtsideologisches Gedankengut als Ausgangspunkt genutzt und mit komischen (oft auch grotesken) Mitteln übertrieben dargestellt wird.

Das Spiel, das sich hier zeigt, kann als ein Spiel mit Prinzipien beschrieben werden, weil es moralische Erwartungen herausfordert und zum Teil starke Reaktionen hervorruft. Philipp Hübl geht in seinem Buch *Die Aufgeregte Gesellschaft – Wie Emotionen unsere Moral prägen und die Polarisierung verstärken* (2019) in Bezug auf die Moral von vier Definitionspunkten aus: 1) Moral ist weniger das Ergebnis von Vernunft als von „Emotionen wie Angst, Zorn, Ekel, Scham und Schuld“, 2) Moral ist nicht nur eine Frage der Kultur, sondern auch eine der Natur des Menschen („anfällig für Stammesdenken“) 3) Moral kann Menschen spalten, weil sie mit „Werte[n] und Normen“ in Zusammenhang steht und 4) „Moral ist eine Entscheidung“ und daher form- und veränderbar (vgl. Hübl 2019, S. 12 f.). In Bezug auf die westliche Welt spricht Hübl in Anlehnung an Richard Allan Shweder davon, dass der Schutz des Individuums (sprich: dass das Individuum keinen Schaden nehmen soll) eine zentrale Rolle spiele (vgl. ebd., S. 76).¹⁴⁴ Mit einem Verweis auf Jonathan

¹⁴⁴ Über die Ergebnisse von Richard Allan Shweders Studien hinaus zitiert Philipp Hübl ebenso eine Untersuchung des Psychologen Elliot Turiel, die auf die Unterscheidung zwischen moralischen und konventionellen Regeln hinweist und verwendet werden kann, um die

Haidts *The Righteous Mind – Why Good People Are Divided by Politics and Religion* (2012) hebt Hübl insgesamt sechs Prinzipien hervor, die als eine „Schablone“ aufgefasst werden können, um „besser verstehen zu können, wie Menschen im Alltag moralisch denken und handeln“ (ebd., S. 80). Die Prinzipien sind Fürsorge, Freiheit, Fairness, Loyalität, Autorität und Reinheit, wobei die ersten drei Hübl zufolge universal sind (vgl. ebd., S. 78–80). Mit ebensolchen Prinzipien spielt Lisa Eckhart in ihren Auftritten und löst mitunter emotionale Reaktionen aus, wobei Hübls Schlussfolgerung, dass die der Moral zugrunde liegenden Emotionen Menschen nicht nur vereinen, sondern sie auch entzweien können (vgl. ebd., S. 332 f.), in Bezug auf Eckhart insbesondere im Jahr 2020 ersichtlich wird.

Denn 2020 löst ihr Beitrag *Die heilige Kuh hat BSE* eine Kulturdebatte aus, der zwei Jahre zuvor im Rahmen der Kabarettssendung *Mitternachtsspitzen* (Westdeutscher Rundfunk – WDR) aufgenommen wurde und 2020 als einzelnes Video (ohne den Kontext der Sendung) online gestellt wird. Grundsätzlich kann politisches Kabarett als ein Format beschrieben werden, das sich „durch einen großen Anteil aktueller Bezüge auf politische und wirtschaftliche Themen aus[zeichnet]“ (Kapitza 2017, S. 216). Eckhart bezieht sich in dem besagten Beitrag aus dem Jahr 2018 auf die *#metoo* Debatte, kombiniert diese jedoch primär mit antisemitischen, aber auch mit rassistischen Klischees¹⁴⁵, diesmal allerdings ohne groteske Übertreibungen oder eine übergeordnete Erzählebene (abgesehen von der bereits bekannten Kunstfigur und der Rahmung als Kabarett) wie in den bisher genannten Poetry-Slam Beiträgen. Formal unterscheidet sich der kritisierte kabarettistische Beitrag Eckharts von den Poetry Slam Beiträgen insofern, als er kein gereimtes Gedicht ist, das mit Mitteln der Übertreibung oder Groteske arbeitet und Bezüge auf das vortragende Ich enthält, sondern eine an das Fernsehformat angepasste, ca. vier Minuten langer Monolog, die auf Pointen abzielt – Pointen, die 2020 nach einer Veröffentlichung des Beitrags auf der

Auffassung von Moral in der westlichen Welt zu demonstrieren: „Der amerikanische Psychologe Elliot Turiel hat in einer einflussreichen Untersuchung gezeigt, dass schon fünfjährige Kinder zwischen moralischen Regeln wie ‚Man darf den Sitznachbarn nicht an den Haaren ziehen‘ und konventionellen Regeln wie ‚Man darf in der Schule kein Kaugummi kauen‘ unterscheiden können. Wenn man die Kinder nach Gründen fragt, sagen sie im ersten Fall eher: ‚Weil es wehtut‘, im zweiten eher: ‚Weil man es nicht soll.‘ Turiel stellte seinen kleinen Versuchspersonen die Frage: ‚Stell Dir vor, in einer anderen Schule erlaubt der Lehrer Kaugummikauen – wäre es dann ok, es dort zu tun?‘ Bei solchen konventionellen Regeln sagten die Schüler ‚Ja‘. Doch wenn es um die moralische Frage ging, ob man anderen Schmerzen zufügen darf, antworteten die meisten mit ‚Nein‘. Sie meinten, das sei niemals richtig, selbst wenn es der Lehrer erlaubt.“ (Hübl 2019, S. 74 f.)

¹⁴⁵ Etwas weniger klischeebehaftet, bezieht sich der Beitrag u.a. auch auf Behindertenfeindlichkeit, Homophobie und Transfeindlichkeit.

Facebook-Seite des WDR¹⁴⁶ starke Reaktionen auslösen: Der Beitrag wird sowohl von PolitikerInnen als auch von JournalistInnen und KünstlerInnen öffentlich diskutiert und Eckhart wird einerseits des Antisemitismus und Rassismus beschuldigt, andererseits vehement verteidigt (vgl. bspw. Engel 2020; vgl. Bericht in Jüdische Allgemeine o.A. 2020a, vgl. Bericht in Frankfurter Allgemeine b; und vgl. Friedrich 2020). KritikerInnen weisen u.a. auf die fehlenden Ironiesignale im Beitrag hin:

Um nicht falsch verstanden zu werden: Lisa Eckhart ist, nach allem, was man weiß, sicher keine Antisemitin, wie gelegentlich vor allem in der linken Twitter-Bubble geraunt wird. Aber sie ergeht sich, und das ist schlimm genug, genüsslich in jüdenfeindlichen Pointen, ohne jegliche ironische oder andere künstlerische Brechung. [...]

Die Form von Lisa Eckharts Auftritten ist so dicht am antisemitischen Original, dass man den doppelten Boden vergeblich sucht, wie der Historiker Michael Wolffsohn treffenderweise feststellte. Denn anders als oft behauptet, gibt es bei Eckhart eben keine intelligente Persiflage, kein Spielen mit Klischees, kein Demaskieren, sondern nur lupenreinen Antisemitismus. (Engel 2021)

Die Kritik hinsichtlich des doppelten Bodens wird auch von anderen genannt, wobei sich einige von ihnen auf die vagen Pointen in Eckharts Beitrag beziehen, die keine klaren Aussagen erlauben:

In dem Zusammenhang antisemitische Klischees auszusprechen, heißt noch nicht, sie sich zu eigen zu machen. Das Problem fängt da an, wo Eckharts Pointen keine sind. [...] Witz komm raus. Worum geht es Lisa Eckhart? Entlarvt wird hier nichts und niemand – kein Vorurteil, keine rechte Gesinnung, keine #MeToo-Missionare. Bei allem Bemühen, eine eigenwillige Form von Humor, die perfide zweite Ebene zu finden: man sucht vergeblich. Mit Tabus jonglieren, ein Draufsetzer zum Abbinden, das ist rein handwerklich ziemlich billig. Selbst für das Spiel mit dem Absurden bräuchte es intelligentere Gedankenpirouetten. (Fischer 2020)

¹⁴⁶ Bei einer Google-Suche Ende des Jahres 2024 konnte das Video nicht mehr auf der Facebook-Seite des WDR gefunden werden. Allerdings wird das Video weiterhin über Konten privater NutzerInnen ohne Beschränkungen geteilt – in welchem Ausmaß das Video geteilt wird, wurde nicht untersucht. Auf der Webseite des SWR wird das Video als „privat“ angezeigt und lässt sich nicht abspielen (<https://www.swr.de/swrkultur/literatur/video-lisa-eckhart-100.html>; zuletzt aufgerufen: 25. Dezember 2024). Bei dem Video handelt es sich um ein YouTube Video, das auch bei einem direkten Zugriff auf der Plattform als „privat“ angezeigt wird (https://www.youtube.com/watch?v=6h8g8-2rdV8&feature=emb_title; zuletzt aufgerufen 25. Dezember 2024).

Klare Aussagen zu vermeiden¹⁴⁷, scheint jedoch Eckharts Grundeinstellung in Hinblick auf Komik zu entsprechen, wie sie 2024 in schriftlichen Antworten auf Fragen der Journalistin Jeannette Otto von *Die Zeit* schreibt:

In einer kürzlich ausgestrahlten ARD-Dokumentation über den Osten Deutschlands (Die große Angst) sagt Lisa Eckhart, sie sei der "lebende Beweis dafür, dass es so etwas wie Meinungsfreiheit" gebe. Mit dem Vorwurf, der Applaus käme in ihren Shows oft aus der falschen Ecke, will sie sich nicht abfinden. Aber natürlich profitiert sie davon, dass die Menschen die Welt immer unübersichtlicher finden, Orientierung suchen, wo ständig alles neu verhandelt wird. LGBTQIA+, Klima, Gendern, Veganismus, Inklusion – wer Eckhart zuhört, erfährt: Darüber darf man also doch herziehen! Das befreit von zu viel Unruhe im eigenen Kopf, die Welt bekommt mit der Kaiserin [Verweis auf Eckharts neue Show, NM] ihre alte Ordnung zurück.

Eckhart: "Das Ressentiment ist nichts, was tief schlummert. Es ist hellwach und jammert an der Oberfläche. Es hasst die anderen und bemitleidet sich selbst. Von beidem rate ich dringlich ab. Übrigens auch umgekehrt. Selbsthass und Mitleid mit anderen ist ebenfalls eine Spielart des Ressentiments. Ich will überdies niemanden in irgendwas bestätigen. Gewissheiten sind mir ein Gräuöl und in keinem Falle lustig."

(Otto 2024; und vgl. Lorenzen et al. 2024, S. 23:23-26:35)

Ob Eckharts Komik tatsächlich niemanden in seiner Denkweise bestätigt, lässt sich natürlich nicht nachweisen. Die starken Reaktionen lassen jedenfalls darauf schließen, dass Eckharts Komik moralische Erwartungen herausfordert. In Bezug auf Eckharts Beitrag *Die heilige Kuh hat BSE* finden sich, wie bereits erwähnt, abgesehen von der Bekanntheit der Kunstfigur und der Rahmung als Kabarett, in der Tat keine eindeutigen Ironiesignale. Darüber hinaus muss davon ausgegangen werden, dass die Änderung des Kontexts zu einer Abschwächung der bereits schwachen Ironiesignale geführt hat – der Beitrag ist nämlich aus dem Zusammenhang der Sendung gerissenen und als vierminütiges Video auf der Facebook-Seite des WDR gestellt worden. Mit

¹⁴⁷ Die Wirkung von Eckharts ironischer Art wird erst im Vergleich zu den Antworten anderer Kabarettisten deutlich. Als Beispiel kann Josef Hader genannt werden. Die Frage, warum seine Bühnenfiguren denselben Namen tragen wie er, beantwortet er mit der Darlegung eines Unterschieds zwischen dem deutschen und dem österreichischen Kabarett: „Weil da so eine schöne Ambivalenz entsteht und es entsteht sowas wie eine unzuverlässige Bühnenfigur. Das hängt zusammen mit der deutschen Tradition [...], dass der Kabarettist zuverlässig ist und auf der Bühne auch zuverlässig das sagt, was er sich denkt, und eine Hilfe ist, eine Orientierung ist, oder zumindest das sagt, was die Leute sich auch schon immer gedacht haben [...]. Landläufig geht die genaue Unterscheidung so: Der deutsche Kabarettist steht auf der Bühne und erklärt ganz klug, warum die Regierung schlecht ist und der österreichische Kabarettist oder die österreichische Kabarettistin stehen auf der Bühne als Trottel und finden die Regierung super. [...] [Das bringt, NM] automatisch eine Spannung oder Aufmerksamkeit und man muss nicht so viele Witze machen.“ (vgl. Eilenberger 2024, S. 01:13-02:56)

Bezug auf Hutcheon kann daher konstatiert werden, dass die Ironie im kritisierten Beitrag äußerst „instabil“, ja beinahe nicht vorhanden ist (vgl. Hutcheon 2005, S. 187). Dass die Reaktionen auf den Beitrag so unterschiedlich ausfallen, erklärt sich daher, wieder mit Bezug auf Hutcheon, nicht nur aus den unterschiedlichen „Identitäten und Positionen“ der Ironikerin Eckhart sowie des diversen Publikums, sondern auch aus den zusätzlich geschwächten Ironiesignalen durch die Änderung des Kontexts (vgl. ebd.). Allerdings birgt eine Änderung des Kontexts und die mit ihr verursachte Abschwächung der Ironiesignale grundsätzlich die Gefahr, dass ironisch intendiertes Material wörtlich verstanden wird oder für nicht intendierte Zwecke benutzt werden könnte. Hutcheon schreibt bezüglich der Intention, dass diejenigen, die mit Ironie spielen, nie die Kontrolle darüber haben können, wie diese rezipiert wird (vgl. ebd., S. 12–14). Doch besteht Eckharts Auffassung von Kunstfreiheit gerade in der Tatsache, dass die Rezeption von ironischen Aussagen nicht kontrollierbar ist.

Wie Eckhart in einem Interview mit Karin Cerny von *Profil* bemerkt, ist sie vor den Gefahren, „das Werk für sich sprechen [zu, NM] lassen“ (Cerny 2022), nicht gefeit. Damit spricht sie auch die scharf auseinandergelassenen Meinungen hinsichtlich ihrer Persona¹⁴⁸ an. Denn nur einige Monate nach der öffentlichen Kritik an Eckharts Beitrag *Die heilige Kuh hat BSE*, fängt eine weitere Kulturdebatte rund um die Kabarettistin an. Diesmal kreist die Debatte um Eckharts Debütroman *Omama* (2020). Für diesen wird Eckhart als Gast zum Harbour Front Literaturfestival eingeladen, wo sie zusammen mit anderen AutorInnen für den Debütpreis¹⁴⁹ des Harbour Front Literaturfestivals nominiert ist. Aufgrund von Sicherheitsbedenken¹⁵⁰ zieht die Festivalleitung

¹⁴⁸ In Anlehnung an Matthias Schaffricks Behandlung des Themas Autorschaft bezieht sich der Begriff Persona hier darauf, wie Eckhart als „Produkt“ ihrer eigenen Poetry-Slam-Beiträge, kabarettistischer Auftritte, literarischer Texte etc. und „Teil [ihres, NM] Werks“ von der Öffentlichkeit wahrgenommen wird (Schaffrick 2014, S. 10). Das gesamte Zitat von Schaffrick lautet wie folgt: „Der Autor eines literarischen Textes ist nicht nur durch den Namen auf dem Umschlag präsent, sondern er ist als literarischer Autor selbst ein Produkt seiner Texte, ein Teil seines Werks, also ein Effekt der im engeren Sinne literarischen Kommunikation.“ (ebd.)

¹⁴⁹ Bis 2022 hieß der Debütpreis Klaus-Michael-Kühne Preis. Im Jahr 2022 wurde der Name geändert, nachdem zwei AutorInnen aufgrund der nicht ausreichend verarbeiteten NS-Vergangenheit des Hauptsponsors hinsichtlich seines Logistikkonzerns eine Einladung zum Festival abgelehnt hatten und das eine Debatte lostrat (vgl. Twickel 2022; und vgl. Baeck 2022). 2024 fand das Festival aufgrund des Rückzugs des Hauptsponsors nicht statt – 2025 soll es wieder stattfinden, wie die Festivalleitung auf der eigenen Homepage schreibt (<https://harbourfront-hamburg.com/>; zuletzt aufgerufen: 31. Dezember 2024).

¹⁵⁰ In der Berichterstattung über die Ausladung wird vorwiegend von Warnungen (nicht Drohungen) bezüglich möglicher Proteste von politisch linksorientierten Gruppierungen gesprochen, die die Festivalleitung dazu veranlasst haben soll, die Einladung zurückzuziehen (vgl. Nussmayr 2020). Auf der Webseite des Harbour Front Literaturfestivals ist kein öffentliches Statement zu finden.

die Einladung an Eckhart jedoch zurück (vgl. bspw. Nussmayr 2020). Die Ausladung selbst entfacht ebenfalls eine Debatte und die Festivalleitung lädt Eckhart nach einiger Zeit wieder ein, doch sie lehnt die erneute Einladung u.a. deshalb ab, weil sie online lesen hätte sollen (vgl. bspw. ebd.; vgl. Schwartz 2020, und vgl. 2021). Hinsichtlich der Ausladung thematisiert Eckhart die Autonomie der Kunst bzw. die Kunstfreiheit:

Sie haben schon einmal den Fehler begangen, quasi populistisch der Stimme des Volkes nachzugeben, als man gegen mich war. Ich möchte auch nicht, dass man der Stimme des Volkes nachgeht, wenn sie für mich spricht. Das ist ein Wettbewerb, dem eine Fachjury vorsitzt, und ich möchte, dass das gefälligst die einzige Autorität ist, auf die da gehört wird. (Schwartz 2020, und vgl. 2021, S. 01:14-02:11)

Das Thema Kunstfreiheit scheint auch dann durch, wenn Eckhart die sogenannte Cancel Culture kommentiert, wobei sie diese mit gegenwärtigen Authentizitätsbestrebungen und dem Misstrauen gegenüber Manierismus in Verbindung bringt: In diesem Zusammenhang verstehe sie Cancel Culture als eine Bewegung, die „Kultur als Ganzes [...] canceln“ wolle und nicht „einem politischen Lager“ zugeordnet werden könne, sondern vielmehr ein Zeichen dafür sei, „dass Kultur grundsätzlich ein bisschen in Verruf geraten ist“ (vgl. ebd., S. 03:23-04:19). Allerdings spricht Eckhart in anderen Interviews auch vom Oberbegriff Meinungsfreiheit und bezeichnet sich selbst als den „lebende[n] Beweis dafür, dass es so etwas wie Meinungsfreiheit gibt“ (vgl. Lorenzen et al. 2024, S. 26:28-26:35), wobei sie damit zwei Grundrechte anspricht – zwar leitet sich die Kunstfreiheit von der Meinungsfreiheit ab, als Künstlerin verbreitet Eckhart streng genommen aber keine Meinungen (vgl. bspw. Metzner 2017). Wohl aber ist sie von der politischen Situation abhängig, die abhängig von der Regierungsform direkte (auch negative) Auswirkungen auf die Kunstfreiheit haben kann.

Dass sie sich, indem sie diese Freiheit demonstrativ auf der Bühne inszeniert, sowohl gegen die Verfechter der politischen Korrektheit auflehnt als auch gegen diejenigen, die behaupten, es dürfe gar nichts mehr gesagt werden¹⁵¹, ist der ausschlaggebende Punkt in Eckharts Komik. Dabei kann ihr Wirken nicht nur als eine Kampfansage an die Gegner der Kunstfreiheit verstanden werden, sondern – zumindest indirekt – ebenso als eine Kampfansage an die Gegner der Demokratie. Allerdings stellt sich die Frage, ob die Intention auch von allen so verstanden wird (vgl. Hutcheon 2005, S.

¹⁵¹ Interessant sind in diesem Zusammenhang Philipp Hübls Diskussion zum Thema „politische Korrektheit“ in Kapitel 21 seines Buchs *Aufgeregte Gesellschaft – Wie Emotionen unsere Moral prägen und die Polarisierung verstärken* (vgl. Hübl 2019, S. 225–236) sowie die Einleitung in Adrian Daubs Buch *Cancel Culture Transfer – Wie eine moralische Panik die Welt erfasst* (vgl. Daub 2022, S. 13–38).

177–179). Aus den in dieser Arbeit genannten Beiträgen von Eckhart lässt sich natürlich kein pauschales Urteil über Eckharts Komik fällen – seit 2015 hat Eckhart fünf Bühnenprogramme, zwei Romane und zahlreiche kabarettistische Beiträge geschrieben und aufgeführt. Dennoch gewähren sie einen Einblick in die Wirkung ihrer Komik, deren teils verwirrende oder schwache Ironiesignale sie, um erneut Hutcheon zu zitieren, zu einem „gefährlichen Spiel“ machen:

the particular intersection in the communicative space set up by both meaning and affect—that makes irony happen is a highly unstable one, sometimes even a dangerous one. Whether it will become too dangerous, too risky is for the future to decide. Will there ever be another—safe—“age of irony”? Did one ever really exist? (ebd., S. 196)

Die von Hutcheon genannte Gefahr zeigt sich u.a. an einem Versuch der politischen Partei Alternative für Deutschland (AfD), Lisa Eckhart für ihre eigenen politischen Zwecke zu nutzen. Auf der Webseite von Eckhart findet sich dazu eine Presseerklärung des Paul Zsolnay Verlags:

Lisa Eckhart vs. AfD

Liebe Kolleginnen und Kollegen!

Am vergangenen Samstag, 8. August, hat der Landesverband Hessen der AfD ein Photoporträt der Schriftstellerin und Kabarettistin Lisa Eckhart auf Facebook für ein politisches Statement verwendet. Sowohl Lisa Eckhart als auch der Paul Zsolnay Verlag weisen diesen plumpen Versuch der Instrumentalisierung zurück und betonen, die Inhalte und Ziele dieser Partei entschieden abzulehnen. Darüber hinaus verletzt diese Aktion sowohl das Persönlichkeitsrecht als auch das Urheberrecht. Rechtliche Schritte gegen die AfD-Hessen wurden bereits eingeleitet.

(o.A. 2020c)

In einem Interview mit Claudia Schwartz von die *Neue Zürcher Zeitung* erklärt Eckhart, dass sie „nicht das Geringste“ mit der AfD „gemein habe“, weil diese „sich für absolute Meinungsfreiheit wie für direkte Demokratie ein[setzt]“ und sie „für beides [...] nicht zu haben“ sei (Schwartz 2020). Insbesondere in der Thematisierung der absoluten Meinungsfreiheit spiegelt sich die Frage nach Verantwortung wider, die im Fall von *Die heilige Kuh hat BSE*, wie es scheint, erst im Nachhinein übernommen wurde. Denn das Video ist im Jahr 2024 nicht mehr auf den offiziellen Seiten¹⁵² online gestellt bzw.

¹⁵² Gemeint sind hier die Webseite des Südwestrundfunks (SWR), des Westdeutschen Rundfunks (WDR), die Mediathek der Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen

nicht mehr öffentlich zugänglich und als „privat“ markiert. Über die tatsächlichen Beweggründe, das Video privat zu stellen, lässt sich allerdings nur spekulieren. In Interviews kommentiert Eckhart den Beitrag nicht (vgl. Cerny 2022). Dafür verweist sie auf die unterschiedlichen Diskurse, von denen die Wirkung der Komik abhängt, was an Hutcheons Ausführungen zu diesem Thema hinsichtlich der Verwendung von Ironie erinnert. In einem Interview mit Karin Cerny von *Profil* erklärt Eckhart auf die Frage, ob sie das „N-Wort gebrauchen“ würde, dass sie die Frage „beleidigend“ findet und sie als Person zwar „nicht korrekt, aber [...] höflich“ sei:

Was unterscheidet Höflichkeit von Korrektheit?

Eckhart

Höflichkeit ist für mich überlegen, weil sie nicht mit strengen Regeln operiert. Sie ist kein Raster, sondern reagiert auf Menschen. Sie ist komplex. Der britische Comedian Sacha Baron Cohen hat einmal einen Vegetarier gefragt hat, ob er ein Huhn essen würde, um ein anderes Huhn zu retten. In diesem Sinne: Würden Sie das N-Wort nennen, wenn Sie damit ein Leben retten könnten?

Das klingt schon wahnsinnig konstruiert.

Eckhart

Ja, natürlich. Aber mein Punkt ist: Ich gehe auf mein Gegenüber ein und analysiere: Wie funktioniert dieser Mensch? Welche Art von Humor hat er? Wie weit kann ich gehen? Es ist für mich eine Form von Diversität, dass wir nicht alle Menschen gleich behandeln und glauben, dass man mit ihnen allen die gleichen Diskurse pflegen kann. Das lässt ein bisschen Spiel und Spaß übrig.

(ebd., Hervorhebungen im Original)

Das von Cerny als „wahnsinnig konstruiert“ bezeichnete Beispiel weist indessen auf die Art von Komik hin, mit der Lisa Eckhart operiert, wobei insbesondere der Verweis auf Sacha Baron Cohens Frage interessant ist. Philip Hübl geht in einem Kapitel (Titel: „Wie weit reicht Moral“) ebenfalls auf den Komiker und Schauspieler Baron Cohen ein – im Vergleich zu Eckhart, die sich auf Baron Cohen als die Figur Ali G. bezieht, nennt Hübl die siebenteilige Sendung *Who Is America?* (2018), in der Baron Cohen mit kontroversen Charakteren und „undercover“ das politische und kulturelle Spektrum der USA erforscht. Hübl nennt Baron Cohen im Zusammenhang mit Jonathan Haidts Untersuchungen, in denen der Psychologe Haidt mit verschiedenen, von ihm verfassten Szenarien, die Moral seiner Testpersonen

Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (ARD) und Lisa Eckharts offizieller YouTube-Kanal.

erkundet (vgl. Haidt 2012, S. 43–50). Die Szenarien sind allesamt so konstruiert, dass niemand Schaden erleidet – Haidt nennt die Szenarien folglich „harmless taboo violations“ (ebd., S. 43). Mit Bezug auf insbesondere eines von Haidts Szenarien fasst Hübl schließlich zusammen, dass „die Alltagsmoral vieler Menschen weiter gefasst ist“ und dass beispielsweise „auch Schaden an der Gemeinschaft“ verurteilt werde (Hübl 2019, S. 80).¹⁵³ Gemeinschaft, nicht der Schaden an ihr, scheint auch für Eckhart wichtig zu sein:

Mein Publikum ist bunter als der Christopher Street Day. Da ist alles dabei. Vom Skinhead bis zur Oma gegen rechts. Menschen, die im echten Leben kein Wort miteinander wechseln würden, verbringen gemeinsam einen netten Abend. Was will man mehr? (Otto 2024)

Nichtsdestotrotz muss angemerkt werden, dass Eckharts Tabubrüche nicht (immer) so harmlos sind wie Haidts Beispiele und dass sie sich an der Grenze zum Gefährlichen bewegen, das aber auch mit den unterschiedlichen Haltungs-, Zugehörigkeits- und Identitätsfragen des Publikums zusammenhängt, das mitunter stark reagieren kann (vgl. Haidt 2012, S. 43; und vgl. Hutcheon 2005, S. 196). Hübl hält in Bezug auf starke Reaktionen fest: „Je mehr es bei Themen um Moral geht, desto stärker verbinden wir sie mit unserer Identität und desto emotionaler reagieren wir.“ (Hübl 2019, S. 81) Es stellt sich daher die Frage, wie es sich mit Kunst verhält, die die Identität des Literatur- und Kulturbetriebs auf die Probe stellt, weil sie sich nicht an moralischen oder ästhetischen Erwartungen orientiert, sondern diese herausfordert.

Die starken Reaktionen auf Eckharts Wirken erinnern an die Debatten rund um die Popliteraten, über die es u.a. heißt: „Erregte Moralisten schreiben wütende Verrisse über Autoren, die sonst nicht der Rede wert wären.“ (Gerstenberg 2000) Tatsächlich lässt sich Eckharts Werk stellenweise mit dem „groteske[n], bilder- und pointenreiche[n] Manierismus“ der Popliteraten vergleichen (Rauen 2010, S. 220). Allerdings weisen Interviews mit Eckhart darauf hin, dass ihre künstlerische Auseinandersetzung mit Ironie und Authentizität über das in „*Tristesse Royale* minutiös inszenierte Scheitern, einen Ausweg aus der ‚Ironic-Hell‘ zu finden“, hinausführt (Baudisch 2024, S. 138). Abgesehen davon, dass Authentizität in Eckharts Werk offen kritisiert wird, lässt sich darüber hinaus auch die Idee der ironischen Hölle wiedererkennen, aus deren Mitte heraus sozusagen die Kunstfreiheit

¹⁵³ Das Szenario, das Haidt zu jenen zählt, die mit Respektlosigkeit („disrespect“) spielen, lautet wie folgt: „A woman is cleaning out her closet, and she finds her old American flag. She doesn't want the flag anymore, so she cuts it up into pieces and uses the rags to clean her bathroom.“ (Haidt 2012, S. 44) Hübl merkt an, dass die Reaktionen von den jeweiligen Gruppensymbolen abhängen (vgl. Hübl 2019, S. 78).

verfochten wird. Das Spiel mit moralischen Prinzipien dient dabei dazu, die Grenzen dieser Freiheit auszutesten bzw. auf ihre Einschränkungen aufmerksam zu machen. Darin spiegelt sich ein „Glaube an das subversive Potenzial der Ironie“ wider (vgl. Hutcheon 2005, S. 194–196). Trotz der teilweise bedenklichen und diskussionsbedürftigen Grenzüberschreitungen zeigt sich in Eckharts Werk somit eine Form von Solidaritätsbekundung, die auf der Idee eines vorurteilsfreien Lachens basiert, was wiederum eine Auseinandersetzung mit den eigenen moralischen Prinzipien und schließlich auch mit den eigenen Emotionen voraussetzt. Wie Hübl betont, scheint

[d]ie Verbindung zwischen Moral und Emotionen [...] nicht zufällig zu sein, sondern tiefer zu reichen, als es die westliche Tradition der Moralphilosophie bisher wahrhaben wollte. Folgt daraus, dass wir ohne Emotionen gar keine Werte hätten, die Emotionen also notwendig für unsere Moral sind? Diese Frage gehört zur Metaethik, in der es unter anderem darum geht, was moralische Urteile eigentlich sind. Während man in der normativen Ethik fragt: „Soll der Pilot die entführte Passagiermaschine abschießen?“, fragt man in der Metaethik: „Was machen wir eigentlich, wenn wir solche Fragen beantworten?“ (Hübl 2019, S. 81 f.)

Ob die Provokation emotionaler Reaktionen aber zu Reflexionen dieser Reaktionen anregt, ist fraglich – in Diskussionen scheint jedenfalls die Frage, was AutorInnen (nicht) dürfen/sollen vordergründig zu sein. Im Vergleich dazu scheinen die Texte von Stephan Groetzner, Ann Cotten und Clemens J. Setz Diskussionen auszulösen, die die Metaethik betreffen: „Was machen wir eigentlich, wenn wir solche Fragen [d.h. was AutorInnen (nicht) dürfen/sollen, NM] beantworten?“ (ebd., S. 82) Im Kontext der Metaethik verweist Hübl auf Freuds „Infragestellen der Sicherheit unserer Erkenntnis selbst“ (ebd.), das Freud u.a. in Bezug auf die *skeptischen* Witze diskutiert (vgl. Freud 2009, S. 129 f.). Damit greift Hübl die Frage auf, ob es „moralische Tatsachen“ gibt (Hübl 2019, S. 82), was wiederum an die Frage des Erfassens der Realität bzw. der Wahrheitsfindung anknüpft. Laut Freud spielen die *skeptischen* Witze ernsthaft, aber entschärfend selbstkritisch mit dem Problem der Wahrheitsfindung (vgl. Freud 2009, S. 130). Ein solches Spiel mit der Erkenntnis lässt sich auch in den Texten von Groetzner, Cotten und Setz erkennen, während sich bei Eckhart ein Spiel mit Prinzipien zeigt. Trotz dieser Unterschiede erweisen sich sowohl Eckharts Werk als auch die Texte von Groetzner, Cotten und Setz als (zumindest indirekt) gesellschaftskritisch, weil sie ethische bzw. metaethische Fragen behandeln oder vielmehr provozieren. Mit Aufmerksamkeit erregenden und unterhaltenden Grenzüberschreitungen ermöglichen sie neue Wahrnehmungsweisen, die, von den „Pop-Leitdifferenzen wie Ironie/Aufrichtigkeit und Inszenierung/Authentizität“ ausgehend (Baudisch 2024, S. 138), das Thema Kunstfreiheit aufgreifen und damit Neuverhandlungen bezüglich der Werte- und Identitätskonstruktionen

innerhalb des Kultur- und Literaturbetriebs lostreten. Doch anstatt Antworten zu bieten oder Stellung zu beziehen, machen sie lediglich auf die Geisteshaltung aufmerksam, die hinter einem ironischen Schirm Deckung sucht (vgl. Hoffmann 2016a, S. 200) und heben damit die Rolle und Verantwortung der RezipientInnen hervor.

5 Schluss: Widersinn als Widerstand?

Der Ausgangspunkt für die vorliegende Untersuchung war die beobachtete Diskrepanz zwischen der Tendenz zu einer provokanten, rebellischen, nonkonformistischen Komplexität in einigen Texten der jüngsten deutschsprachigen Gegenwartsliteratur und den literaturbetrieblichen Debatten über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur ab der Jahrtausendwende, in denen sich sowohl AutorInnen als auch LiteraturkritikerInnen für eine erneute Politisierung literarischer Werke mit expliziter und ernsthafter Gesellschaftskritik sowie für Werke, die literarisch herausfordernd und zugleich relevant sind, aussprechen (vgl. bspw. Hage 1999; vgl. Politycki et al. 2005; vgl. Schirmmacher 2011; vgl. Klute 2013; und vgl. Franzobel 2017). Die besagten Debatten gehen zurück auf ältere öffentliche Auseinandersetzungen hinsichtlich des Verhältnisses zwischen dem literarischen Schaffen und dem politischen Engagement von SchriftstellerInnen, die nicht nur während der 1968er Studentenbewegung reflektiert werden, sondern beispielsweise auch im Literaturstreit der 1990er Jahre (vgl. Beutin et al. 2019, S. 614 f.; und vgl. Knittel 1992, S. 140).

Der Literaturstreit der 1990er Jahre entwickelt sich als eine Reaktion auf die Veröffentlichung von Christa Wolfs Erzählung *Was bleibt* (1990) und es werden mitunter Stimmen laut, in denen sich ein Wunsch nach der Trennung von Kunst und Politik beobachten lässt – u.a. von Frank Schirmmacher, der in den Debatten ab der Jahrtausendwende für eine erneute Politisierung der Literatur plädiert (vgl. ebd., S. 138; und vgl. Schirmmacher 2011). Aus dem Literaturstreit etabliert sich jedoch auch die These, dass die deutschsprachige Literatur aufgrund der „politisch und moralisch ambitionierte[n] Nachkriegsliteratur [...] an ästhetischer Qualität eingebüßt habe“ (Schaper 2016, S. 2). In der Folge kommt es zu einer Trennung von Politik und Kunst und in den nachfolgenden Jahren bildet sich die sogenannte Neue Lesbarkeit heraus (ebd., S. 11). Anstatt sich aber, wie u.a. von Frank Schirmmacher erhofft, der „Tradition der europäischen Moderne“ zuzuwenden (ebd., S. 90), schließt sich die Neuen Lesbarkeit der „amerikanischen Postmoderne“ an (ebd., S. 88), was sogar von manchen Vertretern der Neuen Lesbarkeit selbst bemängelt wird (vgl. ebd., S. 108–112).

Matthias Politycki beispielsweise äußert sich vor allem hinsichtlich der Wirklichkeitsabbildung in den literarischen Werken kritisch, wobei diese

Kritik an David Foster Wallaces negatives Urteil aus dem Jahr 1993 über die Image-Fiction erinnert (vgl. ebd., S. 110; und vgl. Wallace 1993, S. 172 f.). Politycki scheint es allerdings in erster Linie um die Frage zu gehen, wie sich die deutschsprachige Literatur von den „amerikanischen Vorbildern“ loslösen kann (Schaper 2016, S. 110). Wallace hingegen macht sich Gedanken darüber, wie die von der Ästhetik des Fernsehens geprägte, stagnierende amerikanische Literatur LeserInnen mittels einer neuen Ästhetik aus ihrer Passivität und folglich aus der Macht einer allgegenwärtigen Ironie befreien könnte (vgl. Wallace 1993, S. 172 f. und 184). Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass gerade das Ende der 1990er Jahre von fünf jungen Popliteraten „minutiös inszenierte Scheitern, einen Ausweg aus der ‚Ironic-Hell‘ zu finden“ (Baudisch 2024, S. 138), provoziert und vermuten lässt, dass hinter dem ironischen Spiel Nichtwissen verborgen liegen könnte und die Gefahr besteht, dass mit der Ironie ernste Tatsachen herunterspielt werden (vgl. Hage 1999; vgl. Müller 2001; vgl. Schneider 2004, S. 337; vgl. Rauen 2010, S. 2; und vgl. Schumacher 2002, S. 207–210).

Die Popliteraten scheinen dabei mit der provozierenden Verarbeitung der „Leitdifferenzen wie Ironie/Aufrichtigkeit und Inszenierung/Authentizität“ den Nerv der Zeit zu treffen (Baudisch 2024, S. 138). Die ironischen Brechungen lassen sich nämlich als eine Antwort auf die spätmoderne Gesellschaft der Singularitäten lesen, in der u.a. nicht die Produktion von standardisierten Massenwaren zentral ist, sondern die ständige Produktion, Bewertung und Rezeption von Singularitäten, bei denen „Authentizität und Nichtaustauschbarkeit“ ausschlaggebend sind (Reckwitz 2019, S. 18, und vgl. 2017, S. 111–114). So lässt sich die Kritik, dass das ironische Spiel der Popliteraten eine Positionslosigkeit möglich macht und die Ironie mit der Bestätigung der Ausweglosigkeit normalisiert bzw. perpetuiert, im übertragenen Sinne auch als eine Kritik an gegenwärtigen Gesellschaftsstrukturen lesen (vgl. Rauen 2010, S. 2; und vgl. Schumacher 2002, S. 207–210). Die Forderungen nach einer erneuten Politisierung literarischer Werke mit expliziter und ernsthafter Gesellschaftskritik sowie einer herausfordernden literarischen Qualität in den anfangs erwähnten Debatten lassen sich daher als eine Reaktion auf die literarischen und literaturbetrieblichen, aber auch auf die gesellschaftlichen Entwicklungen seit Anfang der 1990er Jahre lesen – dabei ist in diesen Debatten eine Art Wunsch nach einem Paradigmenwechsel wahrnehmbar, d.h. nach einer literarischen Wende, die eine Abkehr von der sich aus dem Postmodernismus entwickelten Ironie voraussetzt.

Dass in diesem Zusammenhang primär der Realismus und die Romanform als eine mögliche Ausdrucksform und Gattung für den erwünschten Paradigmenwechsel diskutiert werden (vgl. bspw. Politycki et al. 2005; und Herbst 2008), kann dabei als eine Reaktion auf die Singularisierung und eine

Art Rückgriff auf die soziale Logik des Allgemeinen nach Reckwitz gedeutet werden (vgl. Reckwitz 2019, S. 18, vgl. 2017, S. 28–30). Denn in der zugrunde liegenden Idee, dass die deutschsprachige Literatur weniger der Unterhaltung dienen, dafür aber wieder gesellschaftlich bedeutsam und künstlerisch wertvoll werden soll, scheint von einem Standpunkt aus präsentiert zu werden, in dem SchriftstellerInnen die Rolle von Intellektuellen einnehmen und der Gesellschaft, an der sie nicht teilhaben, moralische Werte näherbringen (vgl. Knittel 1992, S. 140; vgl. Beutin et al. 2019, S. 674; und vgl. Reckwitz 2018). Diese Idee hat zur Bedingung, dass es allgemeine soziale Regeln und Normen gibt, doch steht dieser Auffassung die Singularisierung der spätmodernen Gesellschaft entgegen, in der die soziale Logik des Besonderen zentral ist (vgl. Reckwitz 2019, S. 18, und vgl. 2017, S. 47–57). So scheinen die in den Debatten zutage kommenden Forderungen im Widerspruch zu dem Versuch der Postironie Mitte der 2000er Jahre zu stehen: eine differenzierte Haltung gegenüber dem bereits zum Lebensstil gewordenen ironischen Zweifel einzunehmen und Kunst zu schaffen, die der Kontingenz mit Offenheit begegnet (vgl. Hedinger 2011).

Denn bei dem Versuch handelt es sich um eine Weiterführung des Spiels mit den „Pop-Leitdifferenzen“, in der jedoch die Unterscheidung zwischen ironisch und aufrichtig oder künstlich und authentisch als überflüssig bzw. unauflösbar dargestellt wird, und nicht um eine Abkehr von ironischen Brüchen an sich. In dieser Ununterscheidbarkeit bzw. der Nicht-Notwendigkeit der Unterscheidung wird die postironische Praxis erkennbar, auf die Geisteshaltung aufmerksam zu machen, die hinter einem ironischen Schirm Deckung sucht, und diese herauszufordern bzw. zu konfrontieren (vgl. Hoffmann 2016a, S. 200). Nicht selten wird dabei Ernstgemeintes mit Komik maskiert und die Verantwortung der Sinnerfassung sowie des moralischen Urteils den LeserInnen zugeschrieben, die jedoch nur bei einer Akzeptanz des Widersinns möglich ist. Die vorliegende Untersuchung ist daher von der Frage ausgegangen, inwiefern sich die mitunter hochgelobte Ästhetik der Texte *So ist das* von Stephan Groetzner (2013), *Verbannt!* von Ann Cotten (2016) und *Bot – Gespräch ohne Autor* von Clemens J. Setz (2018), die von RezensentInnen als unterhaltend, aber dennoch künstlerisch durchdacht und gesellschaftskritisch bezeichnet wird (vgl. bspw. Bucheli 2016, S. 21; vgl. Hartwig 2016, S. 18; vgl. Salzmann 2018, S. 10; und vgl. Keller 2013), als eine Irritation im Kontext der besagten Debatten lesen lässt und dennoch als ein Spiel mit der Idee eines Paradigmenwechsels.

Die Antwort auf diese Frage wurde in der Unverständlichkeit (oder: Offenheit) der Texte vermutet, mit der sie Verunsicherung auszulösen scheinen, denn die Texte sorgen für Irritationen im Literaturbetrieb, ohne dabei (wie bei den Popliteraten) eine Welle der Empörung zu entfachen, in denen der Inhalt moralisierend bewertet wird. Vielmehr zeigt sich hinsichtlich

der irritierenden Unverständlichkeit der hier untersuchten Texte ein willkommenes, ästhetisches, gar philosophisches Nachsinnen, bei dem u.a. auch die belustigenden Eigenschaften der Texte nicht nur unterhalten, sondern auch zum Nachdenken anzuregen scheinen (vgl. bspw. Mangold 2013; vgl. Hartwig 2016, S. 18; vgl. Salzmann 2018, S. 10; und vgl. Keller 2013). Diese Beobachtung rief die Annahme hervor, dass die Offenheit der Texte in ihrer Komik begründet liegen könnte, die allerdings auch eine gesellschafts- und/oder medienkritische Seite zu haben schien. Solche Eigenschaften lassen sich mit „Merkmale[n] des Postmodernismus“ vergleichen, weil „die Merkmale des Postmodernismus allesamt traditionelle erzählerische Mittel sind, die zumeist in der Komödienliteratur ihre Anfänge“ haben (Novak 2009, S. 235). Eine Kombination aus Unverständlichkeit, Kritik und Unterhaltung sind Eigenschaften des Nonsens, dessen Hauptmerkmal laut Peter Köhler seine Distanz zu „Sinn als dem Maß aller Dinge“ ist (Köhler 1990, S. 334). Köhler zufolge schafft der Nonsens dank der Distanz zu Sinn „eine andere Wirklichkeit“ sowie „eine andere Sprache“ und setzt „anderes Denken“ voraus (ebd.). Insbesondere der moderne Nonsens ab den 1960er Jahren zeigt in seinem Spiel mit Aktualisierung, d.h. mit dem Aufgreifen aktueller Themenkomplexe oder Stilisierungen, die an journalistische Textsorten anlehnen, sowie mit Selbstironisierung, d.h. metareflexiven Texteigenschaften, die in Antipointen münden, eine abweichende Beziehung zur Realität (ebd., S. 345 f.).

Ein Beispiel des modernen Nonsens, der mit aktuellen Themenkomplexen in Kombination mit Selbstironisierung arbeitet, ist Robert Gernhardts *Die große Verweigerung – ein Beitrag zur kritischen Theorie* (1973). Der humoristische Beitrag Gernhardts thematisiert Kapitalismuskritik mit einer humoristischen Darstellung des Lustprinzips, indem die unerfüllte, körperlich-sinnliche Begierde von Männern zunächst als Thema eingeführt und dann mittels einer Störung des Lustprinzips der LeserInnen demonstriert wird (vgl. Robert Gernhardt in ebd., S. 229). Der Beitrag problematisiert damit die Kapitalismuskritik, die Herbert Marcuse in seiner – insbesondere während der 1968er Studentenbewegung einflussreichen – Schrift *Der eindimensionale Mensch* (1964) vorlegt. Gleichzeitig spielt der Beitrag darauf an, dass es auf das Problem keine Lösung zu geben scheint, weil der Erzähler schlussendlich sich einem anderen Lustprinzip hingibt. Das kann auch als eine Anspielung auf die Zeit nach der Studentenbewegung gedeutet werden, in der die ehemals revolutionären SchriftstellerInnen in humoristischen Beiträgen als sich der gesellschaftlichen Ordnung wieder fügend dargestellt werden (vgl. Beutin et al. 2019, S. 641–646).

Gernhardts Beitrag spielt mit der „Antipointe, die das zuvor Gesagte ironisch zurücknimmt“ (Köhler 1990, S. 346), was an den von Sigmund Freud thematisierten Widersinn im *skeptischen* Witz erinnert, mit dem die

Erkenntnisfähigkeit von Menschen auf die Probe gestellt wird (vgl. Freud 2009, S. 129 f.). Hinter diesem Spiel mit der Erkenntnis liegt eine Art Überforderung, die es ermöglicht, Umstände aus der Distanz zu kritisieren, ohne sie ernst zu nehmen (vgl. Zehrer 2002, S. 189; und vgl. Thomalla 2022). Somit bietet auch Nonsense eine Form von Widerstand gegen äußere Umstände (vgl. Köhler 1990, S. 350 f.), der, wie in der Postironie, darin besteht, auf diese aufmerksam zu machen und die Verantwortung der Sinnerfassung und des moralischen Urteils den LeserInnen zuzuschreiben.

Daher stand in der vorliegenden Arbeit die Funktion des Nonsens in den Texten als Sinn destabilisierendes Moment und disruptiver Bestandteil der postironischen Schreibweise im Fokus. Dabei wurden die Werke *So ist das*, *Verbannt!* und *Bot* als humorvolle, kulturelle Narrative betrachtet, die mit ihrer postironischen „Politik“ Anteil an der Wertekonstruktion innerhalb des Literaturbetriebs haben, wobei der Politikbegriff als ein literarisches Unterlaufen etablierter Ordnungen nach Jacques Rancière zu verstehen ist, nicht als politisches Engagement der SchriftstellerInnen (vgl. Rancière 2011, S. 13–18). Denn im Gegensatz zu der Auffassung des Politikbegriffs in den eingangs beschriebenen Debatten über die fehlende Kritik in der Gegenwartsliteratur, offenbart die Ästhetik der in dieser Arbeit untersuchten Texte einen Rückbezug auf die soziale Logik des Besonderen (vgl. Reckwitz 2019, S. 18, und vgl. 2017, S. 47–57). Aufgrund dessen wurden die drei Texte, die als experimentell bezeichnet werden können, als eine Irritation im Kontext der Debatten gelesen. Mehr noch, das den Sinn destabilisierende Spiel der Texte wurde als ein Spiel mit der Idee eines Paradigmenwechsels gedeutet, das in den drei Texten unterschiedlich zutage tritt und es ermöglicht, Konventionen zu hinterfragen und neue Wahrnehmungsformen zu schaffen.

In Stephan Groetzners *So ist das* zeigt sich durch die Kombination von Sprachkürze, der gleichzeitigen (begrifflichen, konzeptuellen und idiomatischen) Mehrdeutigkeit sowie der literarischen Umsetzung einer Erfahrung der Zeit, wie Fredric Jameson sie im Kontext des Postmodernismus beschreibt, eine Verfremdung der Erzählwelt, die insbesondere über eine Figur Ausdruck findet: die des Erzählers, der im späteren Verlauf der Handlung als Hausmeister in die Erzählwelt eintritt. Auf diese Weise wird nicht nur die Unzuverlässigkeit des Erzählers, sondern der gesamten Erzählwelt, die Figuren mit eingeschlossen, thematisiert. Der Text spielt mit leeren Verweisen auf die gattungstypischen Eigenschaften eines Romans an und wird somit zu einer Art Leerhülle, die beliebig mit „Sinn“ befüllt werden kann. Dadurch wird in *So ist das* mit Mitteln des Komischen kritisch auf die Macht der Sprache und die Rolle der LeserInnen bei der Sinngebung verwiesen. Der Titel des Texts kann dabei, in Verbindung mit dem Motto des Romans, als eine Anspielung auf die Unbestimmbarkeit der Umstände gelesen werden. Auf diese Weise wird der Roman als (mehr oder weniger) für alle

Interpretationen offen präsentiert. Zugleich demonstriert diese Offenheit von *So ist das* den Verlust einer Informationsfunktion der Literatur und damit auch den Verlust des Geschichtssinns (vgl. Jameson 1983, S. 125). Als in diesem Sinne „normfreie Normmissachtung“ (Köhler 1990, S. 339) kann *So ist das* als Hinweis darauf gelesen werden, dass Normen von Menschen für Menschen ausgehandelt werden und vorübergehend sind. Darin spiegelt sich die Schwierigkeit, im gegenwärtigen Kontext gesellschaftskritische Literatur zu schreiben, wobei die LeserInnen von *So ist das* humoristisch vor die Aufgabe gestellt werden, sich über das „Warum und Wozu“ Gedanken zu machen (ebd.).

In *Verbannt!* ist ebenso Mehrdeutigkeit zentral, allerdings wird diese in dem Versepos von Ann Cotten als das Ergebnis eines dialektischen Experiments mit dem Konzept der Abjektion nach Julia Kristeva beschrieben. Im Text wird die Erzählwelt als Traumwelt dargestellt, die sich dank des Handlungsorts, einer einsamen Insel, frei von gesellschaftlichen und kulturellen Normen entfalten kann. Das ist auch der ausschlaggebende Punkt von *Verbannt!*, denn das Versepos spielt mit der Idee von unkonventionellen Denkformen, die gängige Kulturkonzepte herausfordern. Somit wird der Text zu einer Art Erkenntnismedium, bei dem u.a. die Möglichkeit erforscht wird, inwiefern etwas (künstlerisch, philosophisch, theoretisch) Neues aus bereits Bestehendem produziert werden kann. Aus diesen Grund wird in *Verbannt!* nichts in einer „althergebrachte[n] – ‚verständliche[n]‘ – Terminologie“ (Cotten 2012) beschrieben. Stattdessen wird mit dem Unwillen bzw. der Unmöglichkeit einer Klarsprache darauf verwiesen, dass in *Verbannt!*, frei nach Christian Metz, „Grundlagenforschung am Rande des Unbegriffenen und des Unbegreiflichen“ betrieben wird (Metz 2018, S. 60). Die Insel dient dabei ebenso als eine Art Schutzraum, vom dem aus nicht nur die Willkür des Denkens und der Sprache thematisiert, sondern (indirekt) auch literaturbetriebliche Konventionen in selbstreflexiver Manier persifliert werden. Darüber hinaus lässt sich der Text mit dem Inseltopos ebenso als eine Reflexion der gegenwärtigen Welt im digitalen Zeitalter deuten, in der alle nur erdenkbaren Informationen im Internet zu finden sind, die Herausforderung aber in der Filterung dieser Information liegt, worin sich wiederum die Verantwortung in der gegenwärtigen Gesellschaft widerspiegelt. Denn wie im Internet gilt auch bei dem Lesen von *Verbannt!* – es hängt vom Willen (oder Können) der LeserInnen ab, welche Themen herausgelesen und wie diese interpretiert werden.

In *Bot – Gespräch ohne Autor* von Clemens J. Setz wird mithilfe eines Genrespiels mit AutorInneninterviews die Grenze zwischen Täuschung und Wahrheit in einem doppelten Spannungsverhältnis zwischen Authentizität und Inszenierung ausgetestet (vgl. Birnstiel 2014, S. 66; und vgl. Hoffmann 2015, S. 99 f.). Im Vergleich zu den anderen zwei Texten speist sich die

Destabilisierung von Sinn in *Bot* aus der Anordnung eines Gedankenexperiments, bei dem die Journale des Autors Clemens J. Setz als sein KI-Ebenbild dargestellt werden. Die Funktion des Autors wird dank dieser Rahmung bis zur Sinnlosigkeit dekonstruiert, womit einerseits die Idee des „Genieprinzip[s]“ (selbst)ironisch herausgefordert wird (Salzmann 2018, S. 10). Andererseits werden mit dem Gedankenexperiment die Möglichkeiten von AutorInnen hinterfragt, im Zeitalter digitaler Revolutionen gesellschaftliche Diskurse überhaupt prägen zu können. Das wiederum betont die Rolle der LeserInnen, denn die Frage, ob der Sinn von *Bot*, den LeserInnen bei der Lektüre zu erkennen scheinen, tatsächlich vom Autor so kommuniziert ist oder doch nur von ihnen konstruiert, bleibt unbeantwortbar. In der Unbeantwortbarkeit dieser Frage spiegelt sich auch der wichtigste Punkt von *Bot* wider, nämlich die Verantwortung bei der Sinngebung und Sinnfindung. Diese bezieht sich in *Bot* nicht nur auf die als ambivalent dargestellte Bewunderung von Berühmtheiten (AutorInnen mit eingeschlossen), die auch Skepsis impliziert sowie gegen sich selbst gerichtet ist. Mit der Darstellung des Texts als ein Gespräch mit einem Chatbot, liest sich das Gedankenexperiment zugleich wie eine Art Suche nach dem Menschlichen. Somit bezieht sich die Bewunderung bzw. Skepsis auch auf den Menschen selbst, was sowohl als ein Hinweis auf die menschliche Tendenz zur Selbstbespiegelung gelesen werden kann als auch auf die Entfremdung des Menschen von sich selbst und seinen Produkten.

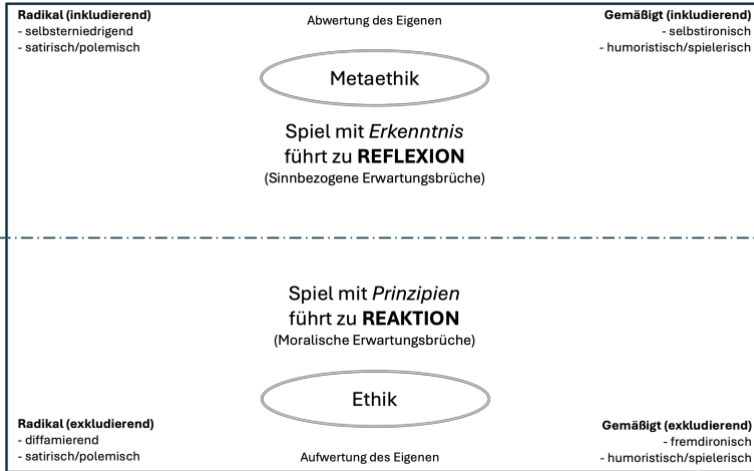
Bei der Analyse der Texte konnte beobachtet werden, dass alle drei einen Blick über den Rand der in den Debatten ab der Jahrtausendwende diskutierten Konventionen hinaus bieten. Weiters hat sich gezeigt, dass in den Texten ebenso ein Blick auf gesellschaftskritische Themen geworfen wird, ohne direkte Antworten zu geben. In der Unverständlichkeit der Texte lässt sich ein Spiel mit der Erkenntnis wiedererkennen, das mit der Idee eines möglichen Paradigmenwechsels zusammenzuhängen scheint: Denn die Texte machen auf die Geisteshaltung, die hinter einem ironischen Schirm Deckung sucht, aufmerksam und fordern diese heraus (vgl. Hoffmann 2016a, S. 200), indem sie die Unterscheidung zwischen ironisch und aufrichtig oder künstlich und authentisch mittels Nonsens als Verfahren als überflüssig bzw. unauflösbar darstellen, was den Texten humoristische Dimensionen verleiht. Diese wiederum scheinen ästhetische und philosophische Überlegungen anzuregen, was in den Rezensionen der Texte zum Ausdruck kommt: Nicht selten wird in den Rezensionen diskutiert, was der eigentliche „Sinn“ der Texte ist (vgl. Hartwig 2016, S. 18; vgl. Schuchter 2018; und vgl. Keller 2013). Das lässt sich mit den Reaktionen auf Nonsens vergleichen: Die Texte verwirren, irritieren oder amüsieren (vgl. Lohse 2017, S. 284). Negative Urteile in diesem Zusammenhang können sich darauf beziehen, dass die Texte Unsinn erzählen, keinen Sinn ergeben oder auf Verwunderung stoßen. Das

kann als ein Zeichen dafür gelesen werden, dass die Texte nicht moralisieren, sondern eine Art Wunsch nach Erkenntnis hervorrufen – zumindest bei den LeserInnen, die sich mit dem Widersinn der Texte auseinandersetzen wollen.

Im Gegensatz zu den Erkenntnispielen, die sich in *So ist das, Verbannt!* und *Bot* zeigen und denen philosophische und ästhetische Überlegungen zugrunde liegen, spielt Lisa Eckhart mit moralischen Prinzipien und nutzt politische Themen, um zu provozieren. Die Kabarett-Künstlerin inszeniert mit einer überstilisierten Kunstfigur eine Art absolute Meinungsfreiheit auf der Bühne und setzt mit theatralischen Gesten und einer gekünstelten Sprache auf eine Komik, die auf Provokation ausgelegt ist und mit einer Ingroup-Outgroup-Dynamik polarisiert. In Eckharts Auftritten zeigt sich, im Vergleich zu der differenzierten Haltung gegenüber der Ironie in den drei untersuchten Texten, eine Art „Glaube an das subversive Potenzial der Ironie“ (vgl. Hutcheon 2005, S. 194–196). Denn hinter den teilweise bedenklichen Grenzüberschreitungen in Eckharts Auftritten scheint eine Form von Solidaritätsbekundung verborgen zu sein, die auf der Idee eines unvoreingenommenen Lachens basiert. Dass die Ironie nicht immer den gewünschten Effekt hat, zeigt sich an der mitunter scharfen Kritik an Eckharts Wirken.

Die Texte von Cotten, Groetzner und Setz und Lisa Eckharts Wirken lassen sich daher als ein Spiel mit einem Sowohl-Als-Auch im Vergleich zu einem Spiel mit einem Entweder-Oder zusammenfassen. Denn Lisa Eckharts Komik verlangt eine Positionierung oder ruft zumindest eine auf Moral zurückgreifende Reaktion hervor, während die anderen drei Texte mit dem Hinterfragen der Erkenntnisfähigkeit Reflexionen losstreten. Mit anderen Worten: Eckharts Texte haben eine die Moral betreffende Provokation zum Ziel, während die drei anderen Texte die Provokation der Sinngebund und Sinnfindung als Mittel einsetzen. Unabhängig davon, kann eine längere Auseinandersetzung mit allen Beispielen zu Erkenntnissen über ethische (bei Eckhart) bzw. metaethische (bei den Texten) Fragen führen, die im Fall von Eckhart neue Perspektiven hinsichtlich der eigenen moralischen Prinzipien mit sich bringen und im Fall der drei Texte neue Wahrnehmungen der Welt. Darüber hinaus wirbeln sowohl die Texte als auch Lisa Eckharts Wirken den Literaturbetrieb auf, indem sie mitunter lebhaftere Diskussionen auslösen – als Rezensionen, aber auch in sozialen Medien oder im Bereich der Wissenschaft. Grafisch lassen sich die Unterschiede in Bezug auf die Frage, womit die Komik bei Cotten, Groetzner, Setz und Eckhart spielt bzw. bricht oder inwiefern sie irritiert, wie folgt darstellen:

Logik des Besonderen / ICH



Logik des Allgemeinen / WIR

Die Grafik¹⁵⁴ ist als eine Art Skala zu verstehen, in die sich die unterschiedlichen Ausdrucksformen der Komik der einzelnen Beispiele einordnen lassen. Die Eckpunkte verweisen dabei auf Extreme, bei denen sich die Frage stellt, ob es sich überhaupt noch um Kunst handelt.¹⁵⁵ Eine Besonderheit, die sowohl Eckharts Wirken als auch die Texte von Groetzner, Cotten und Setz gemeinsam haben, ist, dass sie mit den Grenzüberschreitungen das Thema Kunstfreiheit bzw. Autonomie der Kunst aufgreifen und eine Neuverhandlung der Werte- und Identitätskonstruktionen innerhalb des Kultur- und Literaturbetriebs ermöglichen. Die Grenzüberschreitungen unterhalten, erregen aber auch Aufmerksamkeit und ermöglichen neue Wahrnehmungsweisen, die an die „Pop-Leitdifferenzen wie

¹⁵⁴ Die Grafik basiert auf unterschiedlichen Theorien: Die Unterscheidung zwischen „Metaethik“ und „Ethik“ sowie „Spiel mit Erkenntnis“ und „Spiel mit Prinzipien“ knüpft an das in diesem Kapitel besprochene Buch von Philipp Hübl an; das Gegensatzpaar Reflexion/Reaktion ist ebenso von Hübls Ausführungen inspiriert, bezieht sich aber auch auf Jörg Rätwels Buch *Humor als Kommunikationsmedium* (2005); die Unterscheidung Aufwertung/Abwertung des Eigenen ist ein Verweis auf Linda Hutcheons Erläuterungen zum Thema Ironie – das „Eigene“ lehnt an die Idee einer Ingroup/Outgroup-Dynamik an und spielt mit der Idee des „Eigenen“ der fiktiven (Kunst)Figuren; Logik des Allgemeinen/Besonderen ist ein Bezug auf Andreas Reckwitz’ Theorie; radikal/gemäßigt verweist auf Josua Novaks *Der postmoderne komische Roman* an (2009); und die Gegensatzpaare humoristisch/spielerisch und satirisch/polemisch stammen aus Gérard Genettes *Palimpseste* (1982).

¹⁵⁵ Im Fall von *Die heilige Kuh hat BSE* könnte es sich eventuell um einen Grenzfall handeln – ähnlich wie bei Jan Böhmermanns Schmahgedicht aus dem Jahr 2016 (vgl. Quellentext „Satire darf alles?“ von Gudula Geuther in Metzner 2017).

Ironie/Aufrichtigkeit und Inszenierung/Authentizität“ anknüpfen (Baudisch 2024, S. 138) und die Rolle und Verantwortung der RezipientInnen unterstreichen.

Die kulturwissenschaftlich-narrative Herangehensweise der Untersuchung hat es erlaubt, sich den Texten ergebnisoffen anzunähern und ihre Wirkung innerhalb des Literaturbetriebs zu fassen, ohne eine zu stark thematische oder methodische Ausrichtung zu verfolgen. Sie hat auch geholfen, Texte, die sich nur schwer miteinander vergleichen lassen, nebeneinander zu stellen und sie auf bestimmte Tendenzen hin zu untersuchen, was ein allgemeines Verständnis der Wirkung der Texte im gegenwärtigen Kontext ermöglicht hat. Zugleich hat die Offenheit der Herangehensweise auch Schwierigkeiten bereitet, was sich in den unterschiedlichen thematischen Ausrichtungen der einzelnen Analysen niedergeschlagen hat. Die Untersuchung hat gezeigt, dass sich die Texte *So ist das*, *Verbannt!* und *Bot* als Versuche lesen lassen, verantwortungsbewusst in einen Dialog mit den LeserInnen zu treten, um auf die Geisteshaltung zu antworten, die hinter einem ironischen Schirm Deckung sucht – mit dem Ausdruck „verantwortungsbewusst“ wird auf Lukas Hoffmanns Feststellung Bezug genommen, dass postironische Literatur sich u.a. damit auseinandersetzt, dass ein erfülltes Leben nicht in der Bequemlichkeit von Materialismus oder Passivität gefunden werden kann (vgl. Hoffmann 2016a, S. 200). Im Gegensatz zum ironischen Spiel, das stärker polarisiert, weil es mit einer Entweder-Oder-Mentalität spielt, greifen die hier untersuchten Texte die Postmoderne als Thema auf und verarbeiten sie mit postmodernistischen Erzählverfahren, wobei sie mittels Überforderung Ironie aufrufen, um diese wiederum infrage zu stellen. Es kann daher gesagt werden, dass die Texte eine Intensivierung des Postmodernismus sind und auf eine postmoderne Reaktion verweisen: anstatt nur zu polarisieren, verwirren sie und führen zu Diskussionen, die darin enden, die eigene Verantwortung reflektieren zu müssen.

Mit Bezug auf Andreas Reckwitz, lässt sich ebenso die spätmoderne Auffassung von der Verantwortung von Intellektuellen in der Wirkung des Nonsens erkennen, als „Irritierende Impulsgeber“ zu agieren und nicht mit einer „überlegenen Intellektualität“ Moral zu predigen (Reckwitz 2018). Das Besondere an den hier untersuchten Texten ist, dass mittels auto(r)fiktionaler Elemente ihre eigene Beschaffenheit (selbst)kritisch reflektiert wird, wobei der Selbstreflexivität Humor zugrunde liegt. Insbesondere werden in diesem Zusammenhang Erwartungen in Bezug auf die Lesbarkeit literarischer Texte und die Rolle der AutorInnen als SinnstifterInnen mithilfe von Nonsens als Verfahren unterlaufen. So gesehen spiegelt sich in der Ästhetik der Texte eine Verweigerung, „normativ-politische Direktiven für eine gesellschaftlich wünschenswerte Zukunft zu geben“ (ebd.). Stattdessen zeigt sich in ihnen ein (selbst)kritisches Hinterfragen der literarischen Konventionen, die in den

Debatten zutage treten: die zentrale Stellung der Romanform, des Realismus und der Rolle der AutorInnen als SinnstifterInnen. Die Texte offenbaren somit ein „entspannt-spielerisch[es]“ Bekenntnis „zum ‚ich‘“ (Zeh in Zeit-Debatte o.A. 2005, S. 2 f.) und der Zustand der Gesellschaft wird mit einem Fokus auf „Authentizität und Nichtaustauschbarkeit“ auf die Spitze getrieben (Reckwitz 2019, S. 18) – bis hin zur Kommunikationsverweigerung, in der humoristisch eine literaturbetriebliche (aber auch allgemein menschliche) Identitätskrise reflektiert wird, die aber erst mit der Gegenüberstellung der beiden sozialen Logiken (des Besonderen und des Allgemeinen) greifbar wird.

In diesem Sinne wird das Spiel mit der Idee eines notwendigen Paradigmenwechsels nicht aus der „Perspektive eines skandalonartigen Ernstes“ verhandelt (Sindermann 2009, S. 219), sondern innovativ zur Diskussion gestellt (vgl. Reckwitz 2018). Die Diskussion, die den (überspitzt gesagt) Verfall der Literatur schildert, ist dementsprechend von einer „epistemischen Selbstdistanz“ gekennzeichnet (Sindermann 2009, Titel). Denn die Texte spielen selbstreflexiv und (selbst)ironisch mit der Frage nach der Gegensätze Künstlichkeit und Authentizität sowie Ironie und Aufrichtigkeit und machen somit auf die Geisteshaltung aufmerksam, die hinter einem ironischen Schirm Deckung sucht (vgl. Hoffmann 2016a, S. 200). Dabei kommt es nicht nur zu einer Auseinandersetzung mit allbekannten Themen wie der Rolle und Aufgabe des schöpferischen Menschen, Konventionen, der Freiheit des künstlerischen Schaffens sowie der Skepsis gegenüber Autoritäten oder der Frage nach dem Wesen und Zweck der Literatur, es wird darüber hinaus indirekt auch das gegenwärtige Verhältnis zwischen Literatur und Gesellschaft, Wahrheit und Wirklichkeit aufgegriffen. Darin kommt eine ideologiekritische Seite der Texte zum Ausdruck, die allerdings weniger in der Kritischen Theorie als im modernen Nonsense zu finden ist.

In seiner Rezension von *Der schauernde Fächer* kommt Mangold zu folgendem Schluss: „Unverständlichkeit ist im Zeitalter universaler Medientauglichkeit ein Akt ästhetischen Widerstands. Ein Spaß war es [die Lektüre von / Auseinandersetzung mit Cottens unverständlichen Erzählungen, NM] nicht, aber eine Erkenntnis schon.“ (Mangold 2013) Ob er damit meint, dass der ästhetische Widerstand ein Neudenken hinsichtlich der eigenen Einstellung gegenüber einer fragmentierten Welt provoziert, bleibt offen. Das Ergebnis der vorliegenden Untersuchung ist jedenfalls, dass die Texte als ein stummer Wink mit Augenzwinkern in diese Richtung hin gelesen werden können.

6 Summary in English

This dissertation examines the extent to which the postironic writing style of the texts *So ist das* by Stephan Groetzner (2013), *Verbann!* by Ann Cotten (2016) and *Bot - Gespräch ohne Autor* by Clemens J. Setz (2018) can be read as an irritation in the context of literary debates on German-language pop literature after the millennium, which reveal the desire for a literary paradigm shift towards sincerity. The starting point for this study was the discrepancy observed between the tendency towards a provocative, rebellious, non-conformist complexity in the texts by Groetzner, Cotten, and Setz, and the literary debates on contemporary German-language literature from the turn of the millennium onwards, in which both authors and literary critics argue for a renewed politicization of literary works with explicit and sincere social criticism and for works that are both literarily challenging and relevant (e.g. Hage 1999; Politycki et al. 2005; Schirrmacher 2011; Klute 2013; and Franzobel 2017). The debates in question go back to older public arguments regarding the relationship between literary creation and political engagement of writers, which were not only reflected during the 1968 student movement, but also during the 1990s, initiated by a public argument in 1990, known as the “German-German literary dispute” (Beutin et al. 2019, p. 614 f.; and Knittel 1992, p. 140). The literary dispute of 1990 led to a separation of arts and politics and gave rise to the hypothesis that German-language literature had lost its aesthetic quality due to the politically and morally ambitious post-war literature (Schaper 2016, p. 2). In the following years, the so-called *Neue Lesbarkeit* (“new readability”) emerged, but the *Neue Lesbarkeit* followed the American postmodernism instead of turning to the tradition of European modernism, as some literary critics had hoped, which was even criticized by some representatives of the *Neue Lesbarkeit* (ibid., pp. 11, 88, 90 and 108-112).

Matthias Politycki, for example, is particularly critical of the depiction of reality in literary works. His criticism is reminiscent of David Foster Wallace’s critique of the Image Fiction in his essay *E Unibus Pluram* in 1993. However, while Politycki seems to be primarily concerned with the question of how German-language literature can detach itself from its American role models (Schaper 2016, p. 110), Wallace is concerned with how a new aesthetic could save the American literature from stagnation and liberate

readers from their passivity and consequently from the power of the omnipresent irony (Wallace 1993, pp. 172 f. and 184). Against this background, it is not surprising that the staged failure to find a way out of the so-called Ironic Hell by five young pop literati in the end of the 1990s is perceived as provocative (Baudisch 2024, p. 138). Critics suggest that ignorance lies hidden behind this staging of irony and that it may play down serious problems (Hage 1999; cf. Müller 2001; Schneider 2004, p. 337; Rauen 2010, p. 2; and Schumacher 2002, pp. 207-210). However, the ironic playfulness by the pop literati can be read as a response to the late modern society of singularities, in which the production, evaluation and reception of singularities with a focus on authenticity are decisive (Reckwitz 2019, p. 18, and cf. 2017, pp. 111-114). Thus, the demands for a renewed politicization of literary works with explicit and serious social criticism as well as a renewed aesthetic quality are a reaction to the concerns that staging irony enables passivity (cf. Rauen 2010, p. 2; and cf. Schumacher 2002, pp. 207-210).

The fact that realism and the novel are discussed as a possible form of expression and genre for the desired paradigm shift (e.g. Politycki et al. 2005; and Herbst 2008), can be interpreted as a reaction to singularization and a kind of recourse to the social logic of the general, a concept by Andreas Reckwitz (Reckwitz 2019, p. 18, 2017, pp. 28-30). This is because the underlying idea that German-language literature should serve less as entertainment, but instead become socially significant and artistically valuable again, seems to be presented from a point of view in which writers take on the role of intellectuals and communicate moral values to society (Knittel 1992, p. 140; and Beutin et al. 2019, p. 674). This idea presupposes the existence of general social rules and norms, but this view is opposed by the singularization of late modern society, in which the social logic of the particular is central (Reckwitz 2019, p. 18, and 2017, pp. 47-57). Thus, the postironic attempt in the mid-2000s to adopt a differentiated attitude towards ironic doubt and to create art that confronts contingency with openness (Hedinger 2011) contradicts the demands that come to light in the debates, since it presents the guiding differences of pop literature (ironic/sincere and artificial/authentic) as irresolvable or not necessary to be solved. Nevertheless, the postironic attempt plays with the idea of a paradigm shift, for example by covering honest intentions with humor and attributing responsibility for sensemaking or making moral judgments to the reader.

Similar qualities can be observed in modern German-language literary nonsense, which plays with a combination of incomprehensibility, criticism and entertainment and is characterized by its distance from meaning (Köhler 1990, p. 334). According to Peter Köhler, literary nonsense creates other realities as well as other languages and presupposes other ways of thinking (ibid.). Particularly modern nonsense from the 1960s onwards shows a

divergent relationship to reality in its play with current topics or stylizations that are based on journalistic texts as well as self-ironic metareflexivity that leads to anticlimactic punchlines (ibid., p. 345 f.). The texts *So ist das*, *Verbannt!*, and *Bot* work in a similar way: They destabilize the meaning and seem to trigger uncertainty with their incomprehensibility, which causes curiosity rather than a wave of indignation—in contrast to the pop literati's use of irony. More so, the irritating incomprehensibility of *So ist das*, *Verbannt!*, and *Bot* seems to be a welcome, aesthetic, even philosophical provocation, in which, among other things, the qualities of the texts seem to not only entertain, but also amuse and stimulate reflection (cf. e.g. Mangold 2013; cf. Hartwig 2016, p. 18; cf. Salzmann 2018, p. 10; and cf. Keller 2013). Thus, the thesis underlying this dissertation is that the texts *So ist das*, *Verbannt!*, and *Bot* are characterized by nonsense as a literary device that makes it possible to undermine the literary conventions evident in the debates: the central position of the novel, realism and the role of authors as creators of meaning. By doing so, the texts become humorous, cultural narratives that contribute to the construction of values and identity within the literary field with postironic “politics”; although the concept of politics meant as a literary undermining of established orders according to Jacques Rancière rather than the political engagement of authors (Rancière 2011, pp. 13-18).

In Stephan Groetzner's *So ist das*, the combination of brevity, a conceptual and idiomatic ambiguity, and the literary realization of a distorted experience of time, as described by Fredric Jameson in the context of postmodernism, results in an alienation of the narrative world, which is expressed through one character in particular: the narrator, who, at a later stage of the story, enters the narrative world as a janitor. In this way, not only the unreliability of the narrator, but of the entire narrative world, including the characters, is thematized. The text alludes to the genre-typical characteristics of a novel with empty references and thus becomes a kind of empty shell that can be filled with “meaning” at will. In *So ist das*, the power of language and the role of the reader in the act of sensemaking are critically referenced by humour. The title of the text, in conjunction with the novel's motto, can be read as an allusion to the indeterminacy of circumstances. In this way, the novel is presented as (more or less) open to all interpretations. At the same time, this openness of *So ist das* demonstrates the loss of an informational function of literature and thus the loss of the sense of history (Jameson 1983, p. 125). As a norm-free disregard for norms in this sense (Köhler 1990, p. 339), *So ist das* can be read as an indication that norms are negotiated *by* people *for* people and therefore are temporary. This reflects the difficulty of writing socio-critical literature in the present context, and the readers of *So ist das* are humorously confronted with the task of thinking about why (ibid.).

In *Verbannt!*, ambiguity is also central, but in Ann Cotten's epic poem ambiguity is the result of a dialectical experiment with the concept of abjection by Julia Kristeva. In the text, the narrative world is portrayed as a dream world that can unfold free from social and cultural norms thanks to the setting, a desert island. This is also the crucial point of *Verbannt!* because the epic poem plays with the idea of unconventional ways of thinking that challenge common cultural concepts. The text thus becomes a kind of medium of knowledge, insight, finding the truth or comprehending reality, in which, among other things, the possibility of producing something (artistically, philosophically, theoretically) new from something that already exists is explored. For this reason, nothing in *Verbannt!* is described in traditional – understandable – terminology, to say it in Cotten's words (Cotten 2012). Instead, the unwillingness or impossibility of clear language is used to point out that in *Verbannt!*, exploration is carried out on the edge of incomprehensibility (Metz 2018, p. 60). The island also serves as a safe space from which the arbitrariness of thought and language is addressed, and literary conventions are (indirectly) satirized in a self-reflexive manner. In addition, the text with the island topos can be interpreted as a reflection of the contemporary world in the digital age, in which all conceivable information can be found on the Internet, but the challenge lies in filtering this information, which in turn reflects the responsibility in contemporary society—because, as with the Internet, many topics can be discovered when reading *Verbannt!*, but it depends on the will (or ability) of the readers which topics they discover and how they interpret them.

In *Bot – Gespräch ohne Autor* by Clemens J. Setz, the boundary between deception and truth is tested in a doubled tension between authenticity and staging, using the author interview (Birnstiel 2014, p. 66; and Hoffmann 2015, p. 99 f.). In comparison to the other two texts, the destabilization of meaning in *Bot* comes from a thought experiment, in which the journals of the author Clemens J. Setz are presented as his AI counterpart. Thanks to this framing, the function of the author is deconstructed to the point of meaninglessness, which, on the one hand, (self-)ironically challenges the idea of the “genius” (Salzmann 2018, p. 10). On the other hand, the thought experiment questions the possibilities of authors to shape social discourses in the age of digital revolutions. This, in turn, emphasizes the role of the readers, because the question whether the meaning of *Bot*, which readers believe to recognize, was actually communicated by the author or only constructed by the readers, remains unanswerable. The unanswerability of this question also reflects the most important topic in *Bot*, namely the responsibility in sensemaking. Not only does the idea of sensemaking in *Bot* refer to the ambivalent admiration of celebrities (including authors), which also implies skepticism and is directed against oneself. By presenting the text as a conversation with a

chatbot, the thought experiment reads like a hunt for human nature. Thus, the admiration or skepticism also refers to humans in general, which can be read both as an indication of the human tendency towards self-reflection and self-admiration or of people's alienation from themselves and their products.

The analyses of the texts have shown that all three offer a view beyond the conventions discussed in the debates. Furthermore, it has shown that the texts also look at socio-critical issues without providing direct answers. Moreover, the incomprehensibility of the texts conveys a playful thematization of the act of finding the truth or comprehending reality and assigns the responsibility of sensemaking to the reader. In contrast to the knowledge games that are shown in *So ist das*, *Verbannt!* and *Bot*, which are based on philosophical and aesthetic considerations, Lisa Eckhart plays with moral principles and uses political themes to provoke. The comedian stages a kind of absolute freedom of speech on stage with an over-stylized character and uses theatrical gestures and contrived language to create comedy that is designed to provoke and polarize with an ingroup-outgroup dynamic. In comparison to the differentiated attitude towards irony in *So ist das*, *Verbannt!* and *Bot*, Eckhart's performances reveal a kind of belief in the subversive potential of irony (cf. Hutcheon 2005, pp. 194-196). For behind the at times alarming transgressions of boundaries in Eckhart's performances, there seems to be a form of expression of solidarity based on the idea of unbiased laughter. The fact that her irony does not always have the desired effect, shows in the partially very harsh criticism of Eckhart's work. The texts by Cotten, Groetzner and Setz and Lisa Eckhart's work can therefore be summarized as a game of both/and compared to a game of either/or: Lisa Eckhart's satirical performances demand a positioning or at least evoke a reaction based on morality, while the other three texts trigger reflections by questioning the ability to find the truth or comprehend reality. In other words, Eckhart's performances aim to provoke morality, while the other three texts provoke the urge to make sense of things. Irrespective of this, a longer examination of all examples can lead to insights regarding ethical (Eckhart) or metaethical (Groetzner, Cotten, Setz) questions, which in the case of Eckhart bring new perspectives with regard to one's own moral principles and in the case of the three texts new possibilities of perceiving the world. In addition, both the texts and Lisa Eckhart's work are stirring up the literary field by triggering lively discussions at times.

The study has shown that *So ist das*, *Verbannt!*, and *Bot* can be read as attempts to establish a responsible dialogue with readers, to spotlight the "mindset that seeks cover behind an ironic shield" and to confront it (Hoffmann 2016a, p. 200). As opposed to the ironic games, that polarize, because they play with either/or, the texts by Groetzner, Cotten, and Setz incorporate postmodernity as a topic and process it with postmodern

techniques to challenge irony by the use of both/and. Thus, the texts can be referred to as an intensification of postmodernism that raises the question of responsibility. Referring to Andreas Reckwitz, the texts also reveal a late modern understanding of responsibility of intellectuals as irritating instigators, who do not act as superior intellectuals to convey moral values (Reckwitz 2018). Instead, the aesthetics of the texts reflects a refusal to provide normative-political directives for a better future (ibid.). They do this by (self)critically reflecting their own nature and humorously challenging the readability of literature as well as the role of authors as creators of meaning. Nonetheless, the texts play with the idea of a paradigm shift with the help of the postironic practice of drawing attention to the hopelessness of irony and confronting contingency with openness. They draw on the guiding differences of pop literature—ironic/sincere and artificial/authentic—but present the distinction between the differences as superfluous or irresolvable. By destabilizing meaning and assigning the responsibility of making sense to the reader, the texts not only thematize the late modern relationship between literature and society, truth and reality, and offer the opportunity to experiment with new world views; they also become humorous, cultural narratives that contribute to the construction of values within the literary field.

7 Sammanfattning på svenska

Denna avhandling undersöker i vilken utsträckning det postironiska skrivsättet av Stephan Groetzners *So ist das* (2013), Ann Cottens *Verbannt!* (2016) och Clemens J. Setzs *Bot - Gespräch ohne Autor* (2018) kan läsas som en irritation i sammanhanget av litterära debatter om tyskspråkig poplitteratur efter millenniet, som avslöjar en önskan om ett litterärt paradigmskifte till uppriktighet. Utgångspunkten för denna studie var en diskrepans som observerades mellan tendensen till en provocerande, rebellisk, icke-konformistisk komplexitet i texterna av Groetzner, Cotten och Setz, och de litterära debatterna, där både författare och litteraturkritiker argumenterar för en förnyad politisering av litterära verk med uppriktig samhällskritik samt en konstnärlig genomtänkt och utmanande estetik (t.ex. Hage 1999; Politycki et al. 2005; Schirmacher 2011; Klute 2013; och Franzobel 2017). Debatterna i fråga går tillbaka till äldre offentliga diskussioner om förhållandet mellan litterärt skapande och politiskt engagemang hos författare, som inte bara återspeglades under 68-vänstern utan även under 1990-talet, initierat av en offentlig debatt 1990, känd som den ”tysk-tyska litterära tvisten” (Beutin et al. 2019, s. 614 f.; och Knittel 1992, s. 140). Den litterära tvisten 1990 ledde till en separation av konst och politik och gav upphov till hypotesen att den tyskspråkiga litteraturen hade förlorat sin estetiska kvalitet på grund av den politiskt och moraliskt ambitiösa efterkrigslitteraturen (Schaper 2016, s. 2). Under de följande åren växte den så kallade *Neue Lesbarkeit* (”ny läsbarhet”) fram, men den följde den amerikanska postmodernismen istället för att vända sig till den europeiska modernismens tradition, som vissa litteraturkritiker hade hoppats på, som till och med kritiserades av några representanter för *Neue Lesbarkeit* (ibid., s. 11, 88, 90 och 108-112).

Matthias Politycki är till exempel särskilt kritisk till verklighetskildringen när det gäller *Neue Lesbarkeit*. Hans kritik påminner om David Foster Wallaces kritik av Image Fiction essän *E Unibus Pluram* 1993. Men medan Politycki främst verkar ägna sig åt frågan om hur den tyskspråkiga litteratur kan lösgöra sig från sina amerikanska förebilder (Schaper) 2016, s 110), verkar Wallace bekymrad över hur en ny estetik skulle kunna rädda den stagnerade amerikanska litteraturen och befria läsarna från deras passivitet och följaktligen från den ubikvitära ironin (Wallace 1993, s. 172 f. och 184). Mot denna bakgrund är det inte förvånande att den av fem unga pop-

författarna iscensatta misslyckande att hitta en väg ut ur det så kallade ironiska helvetet i slutet av 1990-talet uppfattas som provocerande (Baudisch 2024, s. 138). Kritiker menar att okunnighet ligger bakom denna iscensättning av ironi och att den kan tona ner allvarliga problem (Hage 1999; jfr Müller 2001; Schneider 2004, s. 337; Rauen 2010, s. 2; och Schumacher 2002, s. 207-210). Pop-författarnas ironiska lek kan dock läsas som ett svar på det senmoderna singularitetssamhället, där produktion, utvärdering och mottagande av singulariteter med fokus på autenticitet är avgörande (Reckwitz 2019, s. 18, och jfr. 2017, s. 111-114). Kraven på en förnyad politisering av litterära verk med uttalad och seriös samhällskritik samt en förnyad estetisk kvalitet är således en reaktion på farhågorna om att iscensättning av ironi möjliggör passivitet (jfr Rauen 2010, s. 2; och jfr Schumacher 2002 s. 207-210).

Det faktum att realismen och romanen diskuteras som en möjlig uttrycksform och genre för det önskade paradigmskiftet i debatterna (t.ex. Politycki et al. 2005; och Herbst 2008), kan tolkas som en reaktion på singularisering och en sorts regress till det allmännas sociala logik, ett koncept av Andreas Reckwitz (Reckwitz 2019, s. 18, 2017, s. 28-30). Det beror på att den bakomliggande tanken, att tyskspråkig litteratur inte ska fungera som underhållning, utan istället bli socialt betydelsefull och konstnärligt värdefull igen, verkar presenteras utifrån en synvinkel där en författare tar på sig rollen som intellektuell och kommunicerar moraliska värden för samhället (Knittel 1992, s. 140; och Beutin et al. 2019, s. 674). Denna idé förutsätter dock existensen av allmänna sociala regler och normer, vilket utmanas av den senmoderna samhällets singulariseringen, där det särskildas sociala logik är central (Reckwitz 2019, s. 18, och 2017, s. 47-57). Det postironiska försöket i mitten av 2000-talet att inta en differentierad hållning till ironiskt tvivel och att skapa konst som konfronterar kontingens med öppenhet (Hedinger 2011) motsäger kraven som kommer fram i debatterna, eftersom den presenterar pop-litteraturens vägledande differenser (ironisk/uppriktig och artificiell/autentisk) som olöslig eller inte nödvändig att lösas. Ändå leker det postironiska försöket med idén om ett paradigmskifte, till exempel genom att täcka ärliga avsikter med humor och tillskriva läsaren ansvar för att skapa mening eller göra moraliska bedömningar.

Liknande egenskaper kan observeras i den moderna tyskspråkiga nonsenslitteraturen, som leker med en kombination av obegriplighet, kritik och underhållning och kännetecknas av sin distans till mening (Köhler 1990, s. 334). Enligt Peter Köhler skapar litterärt nonsens såväl avvikande verkligheter som avvikande språk och förutsätter avvikande tankesätt (ibid.). Särskilt den moderna nonsenslitteraturen från 1960-talet och framåt visar ett divergerande förhållande till verkligheten såväl i dess lek med aktuella ämnen eller stiliseringar som bygger på journalistiska texter som i dess självironiska metareflexivitet som leder till antiklimaktiska poänger (ibid., s. 345 f.).

Texterna *So ist das*, *Verbannt!* och *Bot* fungerar på liknande sätt: De destabiliserar meningen och framkallar osäkerhet med sin obegriplighet, vilket snarare orsakar nyfikenhet än en våg av indignation – i motsats till pop-författarnas användning av ironi. Mer så verkar den irriterande obegripligheten i *So ist das*, *Verbannt!* och *Bot* vara en välkommen estetisk, till och med filosofisk provokation, där texterna inte bara underhåller, utan även stimulerar till reflektion (jfr t.ex. Mangold 2013; jfr Hartwig 2016, s. 18; jfr Salzmänn 2018, s. 10; och jfr Keller 2013). Hypotesen som ligger till grund för denna avhandling är alltså att texterna *So ist das*, *Verbannt!*, och *Bot* kännetecknas av nonsens som gör det möjligt att undergräva de litterära konventioner som nämns i debatterna: romanens och realismens centrala ställning och författarnas roll som meningsskapare. Genom att göra det blir texterna humoristiska, kulturella berättelser som bidrar till konstruktionen av värderingar och identitet inom det litterära fältet med deras postironisk ”politik”; även om begreppet politik snarare menar en litterär undergrävning av etablerade ordningar enligt Jacques Rancière än författarnas politiska engagemang (Rancière 2011, s. 13-18).

I Stephan Groetzners *So ist das* resulterar kombinationen av korthet, en begreppsmässig och idiomatisk tvetydighet och det litterära förverkligandet av en förvrängd tidsupplevelse, som beskrivs av Fredric Jameson i postmodernismens sammanhang, i en *verfremdung* av den narrativa världen, vilket uttrycks genom en figur: berättaren, som i ett senare skede av berättelsen går in i berättarvärlden som en vaktmästare. På så sätt tematiseras inte bara berättarens opålitlighet utan hela berättarvärldens, inklusive karaktärernas. Texten leker med en romans genretypiska egenskaperna men med tomma referenser och blir därmed ett slags tomt skal som kan fyllas med ”mening” efter behag. *So ist das* hänvisar kritiskt till språkets makt och läsarens roll i skapa mening. Textens titel och motto kan läsas som en häntydning på omständigheternas obestämdhet. På så sätt framställs romanen som (mer eller mindre) öppen för alla tolkningar. Samtidigt visar denna öppenhet hos *So ist das* förlusten av litteraturens informationsfunktion och därmed förlusten av känslan för historia (Jameson 1983, s. 125). Som en normfri ignorering av normer kan *So ist das* läsas som en indikation på att normer förhandlas fram *av människor för människor* och därför är tillfälliga (Köhler 1990, s. 339). Detta speglar svårigheten att skriva samhällskritisk litteratur i det aktuella sammanhanget, och läsarna av *So ist das* ställs humoristiskt inför uppgiften att fundera över varför (ibid.).

I *Verbannt!* är tvetydigheten också central, men i Ann Cottens versepos är tvetydigheten resultatet av ett dialektiskt experiment med abjektion enligt Julia Kristeva. I texten skildras den narrativa världen som en drömvärld som kan utvecklas fri från sociala och kulturella normer tack vare inramningen: en öde ö. Detta är också den avgörande poängen med *Verbannt!* för att vereposet

leker med tanken på okonventionella tänkesätt som utmanar vanliga kulturella begrepp. Texten blir därmed ett slags medium för kunskap, insikt, att hitta sanningen eller att förstå verkligheten, där man bland annat utforskar möjligheten att framställa något (konstnärligt, filosofiskt, teoretiskt) nytt av något som redan finns. Av denna anledning beskrivs ingenting i *Verbannt!* i traditionell – begriplig – terminologi, för att säga det med Cottens ord (Cotten 2012). Istället beskrivs oviljan eller omöjligheten av ett tydligt språk för att påpeka att *Verbannt!* är utforskning på obegriplighetens gräns (Metz 2018, s. 60). Ön fungerar också som ett tryggt utrymme från vilket tankens och språkets godtycklighet tas upp och litterära konventioner persifleras (indirekt) på ett självreflekterande sätt. Dessutom kan texten med ön som topos tolkas som en återspeglning av den samtida världen i den digitala tidsåldern, där all tänkbar information finns på internet och utmaningen ligger i att filtrera denna information, vilket i sin tur speglar ansvaret i det samtida samhället – precis som på internet finns det många tema att upptäcka i *Verbannt!* och det beror på läsarnas vilja (eller förmåga) vilka temata de upptäcker och hur de tolkar dem.

I *Bot – Gespräch ohne Autor* av Clemens J. Setz testas gränsen mellan illusion och sanning i en fördubblad spänning mellan autenticitet och iscensättning med hjälp av författarintervjun (Birnstiel 2014, s. 66; och Hoffmann 2015, s. 99 f.). I jämförelse med de två andra texterna kommer destabiliseringen av mening i *Bot* från ett tankeexperiment, där författaren Clemens J. Setz journaler presenteras som hans AI-eftersbildning. Tack vare denna inramning dekonstrueras författarens funktion till meningslösheten, vilket å ena sidan (själv)ironiskt utmanar idén om ”geniet” (Salzmann 2018, s. 10). Å andra sidan ifrågasätter tankeexperimentet författarnas möjligheter att forma diskurser i tider av digital revolution. Detta understryker i sin tur läsarnas roll, och den obesvarbara frågan om meningen läsarna tror sig se i *Bot*, verkligen står i texten eller om detta bara konstruerades av de själva. Osvarbarheten i denna fråga speglar också det viktigaste ämnet i *Bot*, nämligen ansvaret när det gäller meningsskapande. Tanken på meningsskapandet i *Bot* syftar dock inte bara på den ambivalenta beundran av kändisar (inklusive författare), vilket också innebär skepsis och riktar sig mot en själv. Genom att presentera texten som ett samtal med en chatbot förvandlar sig tankeexperimentet till en jakt på människans natur. Beundran eller skepticism syftar alltså också på människan i allmänhet, vilket kan läsas både som en indikation på den mänskliga tendensen till självreflektion och självbeundran eller på människors alienation från sig själva och sina produkter.

Analyserna av texterna har visat att alla tre erbjuder en syn utöver de konventioner som diskuterats i debatterna. Vidare har det visat sig att texterna också tittar på samhällskritiska frågor utan att ge direkta svar. Dessutom

förmedlar texternas obegriplighet en lekfull tematisering av handlingen att hitta sanningen eller att förstå verkligheten och tilldelar läsaren ansvaret för att skapa mening. Till skillnad från kunskapsspelen som visas i *So ist das*, *Verbannt!* och *Bot*, som bygger på filosofiska och estetiska överväganden, leker Lisa Eckhart med moraliska principer och använder politiska teman för att provocera. Komikern iscensätter en sorts absolut yttrandefrihet på scenen med en överstiliserad konstfigur och använder teatrala gester och konstruerat språk för att skapa komedi som provocerar och polariserar med en ingroup-outgroup-dynamik. I jämförelse med den differentierade inställningen till ironi i *So ist das*, *Verbannt!* och *Bot*, avslöjar Eckharts performance ett slags tro på ironins subversiva potential (jfr Hutcheon 2005, s. 194-196). För bakom de ibland alarmerande gränsöverskridandena i Eckharts föreställningar verkar det finnas en form av uttryck för solidaritet baserad på idén om ett opartiskt skratt. Att hennes ironi inte alltid får önskad effekt visar sig i den delvis mycket hårda kritiken av Eckharts verk. Texterna av Cotten, Groetzner och Setz och Lisa Eckharts verk kan därför sammanfattas som ett spel av både/och jämfört med ett spel av antingen/eller: Lisa Eckharts satiriska performance kräver en positionering eller framkallar en reaktion baserad på moral, samtidigt som de andra tre texterna sätter igång reflektioner genom att ifrågasätta förmågan att finna sanningen eller förstå verkligheten. Eckharts föreställningar syftar med andra ord till att provocera fram moral, medan de andra tre texterna framkallar lusten att förstå saker och ting. Oavsett detta kan en längre reflektion över av alla exempel leda till insikter angående etiska (Eckhart) eller metaetiska (Groetzner, Cotten, Setz) frågor, som i Eckharts fall ger nya perspektiv på ens egna moraliska principer och i fall av de tre texterna nya möjligheter att uppfatta världen. Dessutom utlöser både texterna och Lisa Eckharts ibland livliga diskussioner – i det litterära fältet, på sociala medier eller i forskningen.

Studien har visat att *So ist das*, *Verbannt!* och *Bot* kan läsas som ett försök att upprätta en ansvarsfull dialog med läsare, att lyfta fram tänkesättet som söker skydd bakom en ironisk sköld och att konfrontera det (Hoffmann 2016a, sid. 200). Till skillnad från de ironiska spelen, som polariserar, eftersom de leker med antingen/eller, innehåller texterna av Groetzner, Cotten och Setz postmodernitet som ett ämne och bearbetar det med postmodernistiska tekniker för att utmana ironin genom att använda både/och. Därmed kan texterna betecknas som en intensifiering av postmodernismen som väcker frågan om ansvar. Med hänvisning till Andreas Reckwitz avslöjar texterna också en senmodern förståelse av ett ansvar hos intellektuella att vara irriterande anstiftare i stället för att agera som överlägsna intellektuella och förmedla moraliska värderingar (Reckwitz 2018). Texternas estetik speglar därmed en vägran att ge normativa-politiska direktiv för en önskvärd framtid (ibid.). Det gör de genom att (själv)kritiskt reflektera sin egen natur och

humoristiskt utmana litteraturens läsbarhet såväl som författarens roll som meningsskapare. Ändå leker texterna med idén om ett paradigmskifte med hjälp av den postironiska praktiken att uppmärksamma ironins hopplöshet och konfrontera kontingens med öppenhet. De bygger på pop-litteraturens vägledande skillnader – ironisk/uppriktig och artificiell/autentisk – men framställer skillnaden som överflödiga eller olösliga. Genom att destabilisera mening och tilldela läsaren ansvaret att skapa mening, tematiserar texterna inte bara det senmoderna förhållandet mellan litteratur och samhälle, sanning och verklighet, och ger möjlighet att experimentera med nya sätt att se och förstå världen; de förvandlar sig också till humoristiska, kulturella berättelser som bidrar till konstruktionen av värderingar inom det litterära fältet.

8 Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. (1975): Kulturkritik und Gesellschaft. In: Ders. Gesellschaftstheorie und Kulturkritik. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 46–65.
- Appignanesi, Lisa (1976): Das Kabarett. Stuttgart: Belser.
- Ashton, Jennifer (2006): From Modernism to Postmodernism. American Poetry and Theory in the Twentieth Century. Cambridge University Press.
- Assmann, David-Christopher (2014): Poetologien des Literaturbetriebs. Szenen bei Kirchhoff, Maier, Gstrein und Händler. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Assmann, David-Christopher (2016): Hin und Her. Verfahren Konkreter Poesie und Metaisierung in Wolf Haas' „Verteidigung der Missionarstellung“. In: Eke, Otto et al. (Hg.): Zeitschrift für deutsche Philologie. Berlin: Erich Schmidt Verlag. S. 273–298.
- Assmann, David-Christopher (2019): Literaturbetrieb und Literaturbetriebspraktiken. In: Eke, Norbert Otto/Elit, Stefan (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Literarische Institutionen. De Gruyter. S. 204–218.
- Auerochs, Bernd (2017): Verserzählung. In: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. 3. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler. S. o.A.
- Bachtin, Michail Michajlovič (2021): Chronotopos. Originalausgabe, 5. Auflage. Berlin: Suhrkamp.
- Badura, Bozena (2018): Adorno und Horkheimer ade! Es lebe die Kulturindustrie! - Benjamin Schaper untersucht „Poetik und Politik der Lesbarkeit in der deutschen Literatur“. In: Literaturkritik DE. Online unter: https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=24455. Zuletzt aufgerufen: 2024-04-04.
- Badura, Anna Bozena (2020): Zwischen Komik und Postironie. Die Spielarten des Humors in Tyll von Daniel Kehlmann. In: Transfer. Reception Studies 5, S. 115–142.
- Baeck, Jean-Philipp (2022): Eklat um Harbour Front Festival. Mäzen mit zu vielen Makeln. In: Die Tageszeitung. Online unter: <https://taz.de/Eklat-um-Harbour-Front-Literaturfestival!/15875250/>. Zuletzt aufgerufen: 2024-12-29.

- Barsch, Achim (2013): Paradigmenwechsel. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe. 5. Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 584.
- Barthes, Roland (2000): Der Tod des Autors. In: Jannidis, Fotis et al. (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam. S. 185–193.
- Baßler, Moritz (2022): „Übergänge“ - Post-Postmoderne, Postmoderne, Moderne. In: Berlich, Sebastian/Grevenbrock, Holger/Scheerer, Katharina (Hg.): Where Are We Now? Orientierungen nach der Postmoderne. Bielefeld: transcript. S. 17–28. (= Edition Kulturwissenschaft Band 275).
- Baudisch, Marvin (2024): Gelassen durch die Filterblase? Post-Pop, Postironie, PostPragmaticJoy: Zur ambivalenten Verhandlung digitaler Affektkultur in Leif Randts Planet Magnon (2015). In: Catani, Stephanie/Kleinschmidt, Christoph (Hg.): Popliteratur 3.0. Soziale Medien und Gegenwartsliteratur. Boston: De Gruyter. (= Gegenwartsliteratur - Autoren und Debatten).
- Baum, Antonia (2021): Erregungswellen: „Identitätspolitik“ mit Lisa Eckhart und Hengameh Yaghoobifarah. In: Merkur, S. 79–84.
- Bayerdörfer, Hans-Peter/Schönert, Jörg (Hg.) (1997): Theater gegen das Vergessen. Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori. Tübingen: Niemeyer. (= Theatron - Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste).
- Behrens, Roger (2006): Die Ästhetisierung der Politik. In: Roger Behrens - Mein digitales Wohnzimmer. Online unter: <http://rogerbehrens.net/die-aesthetisierung-der-politik/>. Zuletzt aufgerufen: 2024-02-03.
- Benjamin, Walter (2019): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Dritte Fassung). In: Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann (Hg.): Gesammelte Schriften. Bd. 1 Teil 3: Abhandlungen. 9. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 470–508.
- Berndt, Christian/Bei der Kellen, Ralf (2020): Heiterkeit hierzulande (2/2) - Kulturgeschichte des Humors in Deutschland. In: Deutschlandfunk Kultur. (= Zeitfragen Podcast). Online unter: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/heiterkeit-hierzulande-2-2-kulturgeschichte-des-humors-in-100.html>. Zuletzt aufgerufen: 2024-02-14.
- Bessing, Joachim (1999): Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett. Berlin: Ullstein.
- Beutin, Wolfgang et al. (2019): Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Berlin: J.B. Metzler.
- Billig, Volkmar (2010): Inseln. Geschichte einer Faszination. Berlin: Matthes & Seitz Berlin.
- Birnstiel, Klaus (2014): Interview, Präsenz, Paratext. Versuch einer vorläufigen Feldbestimmung. In: Hoffmann, Torsten/Kaiser, Gerhard

- (Hg.): *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Birnstiel, Klaus (2021): *Lateral lesen. Für eine dezentrierte Hermeneutik der Gegenwart*. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 51, S. 789–795.
- Bossart, Yves (2022a): *Lisa Eckhart – Ist das lustig?* In: *Schweizer Radio und Fernsehen*. (= *Sternstunde Philosophie*). Online unter: <https://www.srf.ch/play/tv/sternstunde-philosophie/video/lisa-eckhart---ist-das-lustig?urn=urn:srf:video:d130381c-c84c-40d0-8e61-2b96c78226b6>. Zuletzt aufgerufen: 2024-12-24.
- Bossart, Yves (2022b): *Lisa Eckhart: „Kein Sex ohne Schmerz“*. In: *Schweizer Radio und Fernsehen*. (= *Denkimpulse*). Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=KF-tBMfxRWA>. Zuletzt aufgerufen: 2025-01-04.
- Bradburn, Jamie (2024): *How this 1989 ROM exhibit on Africa became a cautionary tale for museums*. In: *TVO Today*. Online unter: <https://www.tvo.org/article/how-this-1989-rom-exhibit-on-africa-became-a-cautionary-tale-for-museums>. Zuletzt aufgerufen: 2024-12-23.
- Bucheli, Roman (2016): *Marquis de Sade in Frauengestalt*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, S. 21.
- Cerny, Karin (2022): *Lisa Eckhart: „Das Patriarchat siecht dahin“*. In: *Profil*. Online unter: <https://www.profil.at/kultur/lisa-eckhart-das-patriarchat-siecht-dahin/402116487>. Zuletzt aufgerufen: 2024-12-29.
- Clar, Peter/Domenig, Stefan/Mikel, Sascha (2011): *Hatsche-Stratsches Luftballon: Heimreise statt Einreise. Eine Dichtung für Erwachsene*. Innsbruck: Kyrene.
- Cotten, Ann (2012): *Etwas mehr. Über die Prämissen und den Sinn von dem, was wir mit Wörtern anzustellen imstande sind*. In: *Lyrikkritik DE*. Online unter: <http://archiv.lyrikkritik.de/Cotten%20-%20Etwas%20mehr.html>. Zuletzt aufgerufen: 2020-11-04.
- Cotten, Ann/starsky (2012): *Trailer: Nimmst du bitte die Waffen aus dem Bett*. *departure literatur*. Online unter: <https://vimeo.com/42199443>. Zuletzt aufgerufen: 2020-11-20.
- Cotten, Ann (2016): *Verbannt! Frankfurt am Main: Suhrkamp*.
- Daub, Adrian (2022): *Cancel Culture Transfer. Wie eine moralische Panik die Welt erfasst*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Deiritz, Karl/Krauss, Hannes (Hg.) (1991): *Der deutsch-deutsche Literaturstreit oder „Freunde, es spricht sich schlecht mit gebundener Zunge“*. *Analysen und Materialien*. Hamburg: Luchterhand-Literaturverl.
- Deleuze, Gilles (2004): *Desert Islands*. In: *Desert Islands and Other Texts 1953-1974*. Los Angeles / New York: Semiotext(e). S. 9–14.
- DeLillo, Don (1985): *White noise*. New York, NY: Viking.

- Deupmann, Christoph (2017): Ironie. In: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. 3. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler. S. o.A.
- Dick, Philip K. (1995): The Android and the Human. In: Sutin, Lawrence (Hg.): The Shifting Realities of Philip K. Dick. Selected Literary and Philosophical Writings. New York: Vintage Books (Random House). S. 183–210.
- Die Presse Bericht „Umstrittener Künstler und Mensch“ (2016): Umstrittener Künstler und Mensch. In: Die Presse. Online unter: <https://www.diepresse.com/1411417/umstrittener-kuenstler-und-mensch>. Zuletzt aufgerufen: 2024-02-13.
- Doll, Martin (2012): Spaßguerilla Über die humoristische Dimension des politischen Aktivismus. In: Kaul, Susanne/Kohns, Oliver (Hg.): Politik und Ethik der Komik. München: Brill/Fink. S. 81–94.
- Eckhart, Lisa (2015a): Lisa Eckhart - Hatsche Stratsche Luftballon. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=WhZ4oOcKIF8>. Zuletzt aufgerufen: 2024-12-26.
- Eckhart, Lisa (2015b): Lisa Eckhart - Der Saal brennt lichterloh. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=DiPZca74nnI>. Zuletzt aufgerufen: 2024-12-26.
- Eckhart, Lisa (2015c): Lisa Eckhart - Der 3 Punkte Plan. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=kIwMc6OyWoo>. Zuletzt aufgerufen: 2024-12-26.
- Eckhart, Lisa (2021): Scharfe Kritik von Lisa Eckhart an Harbour Front. In: ndr kultur. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=uJuXJiJ4Emc>. Zuletzt aufgerufen: 2024-12-26.
- Eco, Umberto (1984): The frames of comic ‘freedom’. In: Sebeok, Thomas A. et al. (Hg.): Carnival! Reprint 2010. Berlin/Boston: De Gruyter. S. 1–10. (= Approaches to Semiotics 64).
- Eilenberger, Wolfram (2024): Josef Hader – Die Macht der Idiotie. In: Schweizer Radio und Fernsehen. (= Sternstunde Philosophie). Online unter: <https://www.srf.ch/play/tv/sternstunde-philosophie/video/josef-hader---die-macht-der-idiotie?urn=urn:srf:video:c0463a46-f993-459e-8cba-d99d6761a5a1>. Zuletzt aufgerufen: 2024-12-26.
- Eke, Norbert Otto/Elit, Stefan (2019): Literarische Institutionen. In: Eke, Norbert Otto/Elit, Stefan (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft. Literarische Institutionen. Boston: De Gruyter, S. 1–17 (= Grundthemen der Literaturwissenschaft).
- Engel, Philip Peyman (2020): Judenhass unter dem Deckmantel der Satire. In: Jüdische Allgemeine. Online unter: <https://www.juedische->

- allgemeine.de/kultur/judenhass-im-deckmantel-der-satire/. Zuletzt aufgerufen: 2024-12-23.
- Engel, Philip Peyman (2021): Lisa Eckhart und die Judenwitze. In: Jüdische Allgemeine. Online unter: <https://www.juedische-allgemeine.de/kultur/lisa-eckhart-und-die-judenwitze/>. Zuletzt aufgerufen: 2024-12-23.
- Enzensberger, Hans Magnus (2004): Mein Lieblingsbuch: „Hatschi Bratschi“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Online unter: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/hans-magnus-enzensberger-mein-liebblingsbuch-hatschi-bratschi-1177899.html>. Zuletzt aufgerufen: 2024-12-20.
- Fischer, Sigrid (2020): Is was?! Aufreger der Woche. Satire ohne Pointe. In: Deutschlandfunk. Online unter: <https://www.deutschlandfunk.de/is-was-aufreger-der-woche-satire-ohne-pointe-100.html>. Zuletzt aufgerufen: 2024-12-23.
- Foucault, Michel (1987): Vorrede zur Überschreitung. In: Subversion des Wissens. Frankfurt am Main: Fischer. S. 28–45.
- Franzobel (2017): Seelenfutter. Oder. Das süße Glück der Hirngerichteten. Klagenfurt. In: Österreichischer Rundfunk. Online unter: http://files2.orf.at/vietnam2/files/bachmannpreis/201726/seelenfutter_neu_531849.pdf. Zuletzt aufgerufen: 2028-12-15.
- Frei, Elisa (2021): Wenn aus „Menschenfressern“ Affen werden. In: LIBREAS Library Ideas, S. 1–12.
- Freud, Sigmund (2009): Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten / Der Humor. 4. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer.
- Freud, Sigmund (2021): Das Unheimliche. Durchgesehene Auflage 2021, [Nachdruck] 2022. Ditzingen: Reclam.
- Freund, Tobias (2017): Lisa Eckhart - Kranker Sex mit dem Joker | Die Poetry-Slammerin im Interview. Lansyn. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=Yipb83VH2K0>. Zuletzt aufgerufen: 2024-12-23.
- Friedrich, Sebastian (2020): Die konstruierte Debatte um Cancel Culture. Norddeutscher Rundfunk. (= Zapp). Online unter: <https://www.ndr.de/fernsehen/sendungen/zapp/Lisa-Eckhardt-konstruierte-Debatte-um-Cancel-Culture,lisaeckhart102.html>. Zuletzt aufgerufen: 2024-12-29.
- Gansel, Carsten/Herrmann, Elisabeth (Hg.) (2013): Entwicklungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989. Göttingen: V & R Unipress.
- Genette, Gérard (2018): Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. 8. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Gernhardt, Robert (1988): Was gibt's denn da zu lachen? Kritik der Komiker, Kritik der Kritiker, Kritik der Komik. Zürich: Haffmans.
- Gerstenberg, Ralph (2000): Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett. In: Deutschlandfunk. Online unter: <https://www.deutschlandfunk.de/tristesse-royale-das-popkulturelle-quintett-100.html>. Zuletzt aufgerufen: 2024-03-04.
- Glaser, Horst Albert (1996): Utopische Inseln. Beiträge zu ihrer Geschichte und Theorie. Frankfurt am Main: Lang.
- Göbel, Walter (2013a): Periodisierung. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe. 5. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 592–594.
- Göbel, Walter (2013b): Epochenschwelle. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze - Personen - Grundbegriffe. 5. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 177.
- Goggio, Alessandra (2017): „Das wäre doch ich!“ Autorinszenierung am Beispiel von Marlene Streeruwitz und Thomas Brussig. In: *Recherches germaniques*, S. 95–112.
- Göktürk, Deniz (2017): Die Komik der Kultur. In: Wirth, Uwe (Hg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 160–172.
- Green, Peter (1982): Carmen et Error. πρόφασις and αἰτία in the Matter of Ovid's Exile. In: *Classical Antiquity* 1, S. 202–220.
- Greiner, Bernhard (2017): Komik mit theatralen Mitteln. In: Wirth, Uwe (Hg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 189–199.
- Griffin, Andrew (2016): Shitposting: What is the bizarre online behaviour that could win Donald Trump the election? In: Independent. Online unter: <https://www.independent.co.uk/tech/what-is-shitposting-donald-trump-us-election-2016-palmer-luckey-a7326111.html>. Zuletzt aufgerufen: 2024-07-05.
- Groetzner, Stephan (2013): So ist das. Graz/Wien: Droschl.
- Hage, Volker (1999): Die Enkel kommen. In: Der Spiegel. Online unter: <https://www.spiegel.de/politik/die-enkel-kommen-a-1b4c1ec9-0002-0001-0000-14906942?context=issue>. Zuletzt aufgerufen: 2020-05-26.
- Haidt, Jonathan (2012): The Righteous Mind. Why Good People Are Divided by Politics and Religion. New York: Pantheon Books.
- Hartling, Florian (2015): Der digitale Autor. Autorschaft im Zeitalter des Internets. Bielefeld: Transcript.
- Hartwig, Ina (2016): Ein schönes Durcheinander. In: *Süddeutsche Zeitung*, S. 18.
- Hasnain, Liliane (2018): Ein Portrait des Bachmann Literaturwettbewerb Nominierten Stephan Groetzner. In: *Literaturkritik DE*. Online unter:

- <https://literaturkritik.de/zwischen-lyrik-und-prosa-ein-portrait-des-bachmann-literaturwettbewerb-nominierten-stephan-groetzner,24657.html>. Zuletzt aufgerufen: 2024-09-24.
- Hedinger, Johannes M. (2011): Postironie. Geschichte, Theorie und Praxis einer Kunst nach der Ironie (Eine Betrachtung aus zwei Perspektiven). In: *Kunstforum International „Ironie“* 213. Online unter: <https://www.kunstforum.de/artikel/postironie/>. Zuletzt aufgerufen: 2024-02-19.
- Heinrich, Hanna (2020): *Ästhetik der Autonomie. Philosophie der Performance-Kunst*. 1. Aufl. Bielefeld, Germany: transcript Verlag. (= Edition Moderne Postmoderne).
- Herbst, Alban Nikolai (2008): *Kybernetischer Realismus. Heidelberger Vorlesungen*. Heidelberg: Manutius.
- Historisches Museum Frankfurt „pardon“ (o.A.): pardon Nr. 1 - die deutsche satirische Monatsschrift. Frankfurt am Main: Historisches Museum Frankfurt. Online unter: <https://historisches-museum-frankfurt.de/de/node/34587>. Zuletzt aufgerufen: 2024-02-16.
- Hoffmann, Torsten (2015): Interviews. Zur Inszenierung von Nicht-Inszeniertheit. In: *Literatur für Leser* 38, S. 99–111.
- Hoffmann, Lukas (2016a): Postirony. The Nonfictional Literature of David Foster Wallace and Dave Eggers. Bielefeld: transcript.
- Hoffmann, Torsten (2016b): Wahrheitsspiele. Zu den Interviewformaten André Müllers und Moritz von Uslars. In: *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 91, S. 61–77.
- Hofmann, Heinz (2009): Der römische Dandy am Ende der Welt. In: *Neue Zürcher Zeitung*. Online unter: https://www.nzz.ch/der_roemische_dandy_am_ende_der_welt-1.1672805. Zuletzt aufgerufen: 2020-12-15.
- Homer (2010): *Die Odyssee*. 2. Aufl. Hamburg: Rowohlt.
- Hübl, Philipp (2019): *Die aufgeregte Gesellschaft. Wie Emotionen unsere Moral prägen und die Polarisierung verstärken*. C. Bertelsmann Verlag.
- Hutcheon, Linda (2005): *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London / New York: Taylor and Francis.
- Jameson, Fredric (1983): Postmodernism and Consumer Society. In: Foster, Hal (Hg.): *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Bay Press. Seattle. S. 111–125.
- Jandl, Paul (2016): „Hegel ist für mich voll Science-Fiction“. In: *Die Welt*. Online unter: <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article153940092/Hegel-ist-fuer-mich-voll-Science-Fiction.html>. Zuletzt aufgerufen: 2020-11-17.
- Jentsch, Ernst Anton (1906a): Zur Psychologie des Unheimlichen. In: *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*, S. 195–198.

- Jentsch, Ernst Anton (1906b): Zur Psychologie des Unheimlichen. In: Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift, S. 203–205.
- Jessen, Jens (2007): Verdirbt der Literaturbetrieb die Literatur? Vorbemerkung zu einer Diskussion. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft: Internationales Organ für Neuere Deutsche Literatur 2007, S. 11–14.
- Jungen, Oliver (2018): Die geheime Lust der Stiefmütterchen. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, S. 12.
- Kapitza, Arne (2017): Commedia/Kabarett/Comedy/Vaudeville. In: Wirth, Uwe (Hg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 210–220.
- Keller, Maren (2013): Debütroman „So ist das“ Herr Dr. Kopfig war sehr hässlich. In: Der Spiegel. Online unter: <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/debuet-roman-so-ist-das-von-stephan-groetzner-a-891199.html>. Zuletzt aufgerufen: 2024-10-30.
- Kindt, Tom (2017a): Komik. In: Wirth, Uwe (Hg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 2–6.
- Kindt, Tom (2017b): Humor. In: Wirth, Uwe (Hg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 7–11.
- Klute, Hilmar (2013): California Dream Boy. Dave Eggers ist einer der brilliantesten Schriftsteller unserer Zeit - und ein guter Mensch. Geht's noch? Eine Untersuchung, anlässlich seines ersten Deutschlandbesuchs. In: Süddeutsche Zeitung, S. 3.
- Knittel, Michael (1992): Der deutsch-deutsche Literaturstreit. In: The Germanic Review 67, S. 138–140.
- Köhler, Peter (1989): Nonsens. Theorie und Geschichte der literarischen Gattung. Heidelberg: Universitätsverlag Winter. (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte).
- Köhler, Peter (1990): Das Nonsens-Buch. Stuttgart: Reclam.
- Konstantinou, Lee (2017): Four Faces of Postirony. In: Van den Akker, Robin/Gibbons, Alison/Vermeulen, Timotheus (Hg.): Metamodernism. Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism. London: Rowman & Littlefield International.
- Kreiskott, Mischa (2023): Autorin Ann Cotten wird neue Poetikdozentin in Hannover. Online unter: <https://www.ndr.de/kultur/Autorin-Ann-Cotten-wird-neue-Poetikdozentin-in-Hannover,cotten102.html>. Zuletzt aufgerufen: 2024-11-08.
- Kurbacher, Frauke Annegret/Wüschner, Philipp (2016a): Vorwort. In: Kurbacher, Frauke Annegret/Wüschner, Philipp (Hg.): Was ist Haltung? Begriffsbestimmung, Positionen, Anschlüsse. Würzburg: Königshausen & Neumann.

- Kurbacher, Frauke Annegret/Wüschner, Philipp (2016b): Einleitung: Was ist Haltung? - Begriffsbestimmung, Positionen, Anschlüsse. In: Kurbacher, Frauke Annegret/Wüschner, Philipp (Hg.): Was ist Haltung? Begriffsbestimmung, Positionen, Anschlüsse. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Loh, Janina (2019): Trans- und Posthumanismus zur Einführung. 2. Aufl. Hamburg: Junius. (= Zur Einführung).
- Lohse, Rolf (2017): Kurze Prosaformen der Komik. In: Wirth, Uwe (Hg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 284–290.
- Lorenzen, Jan et al. (2024): Die große Angst. Zukunft in Ostdeutschland? In: Das Erste. Online unter: <https://www.ardmediathek.de/video/die-grosse-angst/die-grosse-angst-zukunft-in-ostdeutschland/das-erste/Y3JpZDovL21kci5kZS9zZW5kdW5nLzI4MTA2MC8yMDI0MDkwOTIwMTUvcmlvY3J0YWdlLWRva3UtaW0tZXJzdGVuLTM4NA>. Zuletzt aufgerufen: 2024-12-29.
- Lukács, Georg (1971): Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Neuwied/Berlin: Luchterhand.
- MacDorman, Karl F. (2024): Does Mind Perception Explain the Uncanny Valley? A Meta-Regression Analysis and (De)Humanization experiment. In: Computers in Human Behavior: Artificial Humans 2, S. 1–14.
- Mangold, Ijoma (2013): Elitärer Punk. In: Ausgezeichnete Bücher: Alle ZEIT-Rezensionen zu preisgekrönten Büchern und Autoren 2013/2014.
- Martin, Rod A. et al. (2003): Individual differences in uses of humor and their relation to psychological well-being. Development of the Humor Styles Questionnaire. In: Journal of Research in Personality 37, S. 48–75.
- Martínez, Matías/Scheffel, Michael (2016): Einführung in die Erzähltheorie. 10., überarbeitete Auflage. München: C.H. Beck.
- McCaffery, Larry (2012): An Expanded Interview with David Foster Wallace. In: Burn, Stephen (Hg.). Jackson: University Press of Mississippi. S. 21–51. (= Literary conversations series).
- Melzer, Gerhard (2018): Die Kunst des unverbrauchten Sehens. Das Ich steckt als ausgelagerte Seele im Computer: Clemens Setz spricht mit Clemens Setz und nennt es Literatur. In: Neue Zürcher Zeitung, S. 26–28.
- Metz, Christian (2018): Poetisch denken. Die Lyrik der Gegenwart. Frankfurt am Main: Fischer.
- Metzner, Matthias (2017): Freiheit von Meinung, Kunst und Wissenschaft. In: Bundeszentrale für politische Bildung. Online unter: <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/izpb/grundrechte-305/254387/freiheit-von-meinung-kunst-und-wissenschaft/>. Zuletzt aufgerufen: 2024-12-29.

- Metz, Markus/Seeßlen, Georg (2020): Vom Krisenhumor zur Humorkrise. Wie uns das Lachen verging. In: Deutschlandfunk. Online unter: <https://www.deutschlandfunk.de/vom-krisenhumor-zur-humorkrise-wie-uns-das-lachen-verging-100.html>. Zuletzt aufgerufen: 2024-03-06.
- Meyer, Urs (2017): Humor. In: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. 3. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler. S. o.A.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard (2017): Sarkasmus. In: Wirth, Uwe (Hg.): Komik. Ein Interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 61–66.
- Mori, Masahiro (2012): The Uncanny Valley. In: IEEE Robotics & Automation Magazine 19, S. 98–100.
- Müller, André (1990): Ich lebe nicht. André Müller spricht mit der Schriftstellerin Elfriede Jelinek. In: Die Zeit. Online unter: <https://www.zeit.de/1990/26/ich-lebe-nicht>. Zuletzt aufgerufen: 2024-12-01.
- Müller, Kai (2001): „Tristesse Royale“. Club der blasierten Jungen. In: Der Tagesspiegel. Online unter: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/tristesse-royale-club-der-blasierten-jungen-753697.html>. Zuletzt aufgerufen: 2025-01-08.
- Müller, Dorit (2008): „Germanisten im Nahkampf“ - Die Studentenrevolte von 1968 als literaturwissenschaftliche Zäsur? In: Literaturkritik DE. Online unter: <https://literaturkritik.de/id/11515>. Zuletzt aufgerufen: 2024-02-06.
- Müller, Herta (2014): Mein Vaterland war ein Apfelkern. Ein Gespräch mit Angelika Klammer. Carl Hanser Verlag.
- Neumeyer, Harald (2009): „Hat er schon seine Erbsen gegessen?“ Georg Büchners Woyzeck und die Ernährungsexperimente im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 83, S. 218–245.
- Novak, Josua (2009): Der postmoderne komische Roman. 1. Aufl. Marburg: Tectum Wissenschaftsverlag.
- Nüchtern, Klaus (2016): Den Søren wern de Möhren ned stören. Verbannt! von Ann Cotten. In: Falter. Online unter: <https://www.falter.at/falter/rezensionen/buch/633/9783518071434/verbannt>. Zuletzt aufgerufen: 2018-08-08.
- Nünning, Ansgar (2013): Wie Erzählungen Kulturen erzeugen: Prämissen, Konzepte und Perspektiven für eine kulturwissenschaftliche Narratologie. In: Strohmaier, Alexandra (Hg.): Kultur - Wissen - Narration. transcript Verlag. S. 15–54.
- Nussmayr, Katrin (2020): Lisa Eckhart: Die Folgen einer Ausladung. In: Die Presse. Online unter: <https://www.diepresse.com/5851520/lisa-eckhart-die-folgen-einer-ausladung>. Zuletzt aufgerufen: 2024-12-26.

- o.A. (2005): Debatte. Der Roman schaut in fremde Zimmer hinein. In: Die Zeit. Online unter: https://www.zeit.de/2005/26/Debatte_2. Zuletzt aufgerufen: 2018-07-30.
- o.A. (2015): Lisa Eckhart ist Ö-Slam-Championess 2015 – GRATULATION! In: Bäckerei Poetry Slam. Online unter: <https://baeckereipoetryslam.wordpress.com/2015/10/26/lisa-eckhart-ist-oslavam-championess-2015-gratulation/>. Zuletzt aufgerufen: 2024-12-29.
- o.A. (2018): Stephan Groetzner, Hamburg (D) - Autorenportrait, Lesung, Diskussion. Klagenfurt. In: Österreichischer Rundfunk. Online unter: <https://bachmannpreis.orf.at/v2/stories/2914734/>. Zuletzt aufgerufen: 2024-09-24.
- o.A. (2019): Eine Insel für negative Gefühle. Die Inselrinde des Gehirns verarbeitet negative Emotionen und Körperzustände. Max-Planck-Gesellschaft. Online unter: <https://www.mpg.de/13836998/0826-psy-056402-ab-auf-die-insel-mit-negativen-empfindungen>. Zuletzt aufgerufen: 2024-11-08.
- o.A. (2020a): WDR verteidigt Kabarettistin Lisa Eckhart. In: Jüdische Allgemeine. Online unter: <https://www.juedische-allgemeine.de/kultur/wdr-verteidigt-kabarettistin-lisa-eckhart/>. Zuletzt aufgerufen: 2024-12-29.
- o.A. (2020b): Kabarettistin Lisa Eckhart: „Geschmacklos und kritikwürdig“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Online unter: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/antisemitismusvorwurf-gegen-kabarettistin-lisa-eckhart-16755654.html>. Zuletzt aufgerufen: 2024-11-14.
- o.A. (2020c): Lisa Eckhart vs. AfD. In: Lisa Eckhart. Online unter: <https://lisaeckhart.com/vorschau-und-rueckblick/lisa-eckhart-vs-afd>. Zuletzt aufgerufen: 2024-12-29.
- o.A.: Stephan Groetzner. Graz: Literaturverlag Droschl. Online unter: <https://www.droschl.com/autor/stephan-groetzner/>. Zuletzt aufgerufen: 2024-10-01.
- o.A.: Vorarbeiten zu einer empirischen Ästhetik, die auch für Maschinen funktioniert: Ein Evaluationskit für die Recyclingfähigkeit existierender Theorien. In: Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften Kunstuniversität Linz in Wien. Online unter: <https://www.ifk.ac.at/fellows-detail/ann-cotten.html>. Zuletzt aufgerufen: 2024-11-08.
- ORF Bericht „Unerträglicher Gestank“ im Hörsaal 1 (2011): „Unerträglicher Gestank“ im Hörsaal 1. In: Österreichischer Rundfunk. Online unter: https://news1.orf.at/080606-25920/?href=https://news1.orf.at/080606-25920/25921txt_story.html. Zuletzt aufgerufen: 2024-03-10.

- Orlick, Manfred (2013): Literarischer Irrgarten in Versen. Stephan Groetzners Version der Paarwertung. In: Literaturkritik DE. Online unter: http://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=17669. Zuletzt aufgerufen: 2018-10-30.
- Otto, Jeannette (2024): Die Ostdeutschen wurden immer belächelt. Gefürchtet hat sie bislang niemand. In: Die Zeit. Online unter: <https://www.zeit.de/2024/42/lisa-eckhart-kabarett-ostdeutschland-buehne-theater/komplettansicht>. Zuletzt aufgerufen: 2024-12-29.
- Parrot, André (2024): Abraham. In: Encyclopedia Britannica. Chicago: The Britannica Group. Online unter: <https://www.britannica.com/biography/Abraham>. Zuletzt aufgerufen: 2024-11-04.
- Pfaller, Larissa/Schetsche, Michael (2021): Theorie und Phänomenologie des Objekts. In: *cultura & psyché* 2, S. 1–6.
- Pfoser, Paula/Steiner, Jakob: Museum reißt Wunden der Muehl-Kommune auf. In: Österreichischer Rundfunk. (= ORF Topos). Online unter: <https://topos.orf.at/wiener-aktionismus-museum100>. Zuletzt aufgerufen: 2024-03-14.
- Plönges, Sebastian (2011): Postironie als Entfaltung. In: Meyer, Torsten et al. (Hg.): *Medien & Bildung: Institutionelle Kontexte und kultureller Wandel*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 438–446.
- Pohl, Roland (2018): Die „Uni-Ferkelei“ im Spiegel des Boulevard. In: *Der Standard*. Online unter: <https://www.derstandard.de/story/2000081091975/die-uni-ferkelei-im-spiegel-des-boulevard>. Zuletzt aufgerufen: 2024-03-10.
- Politycki, Matthias et al. (2005): Was soll der Roman? In: *Die Zeit*. Online unter: https://www.zeit.de/2005/26/Debatte_1/komplettansicht. Zuletzt aufgerufen: 2018-04-29.
- Porombka, Stephan (2003): Vom Event-Event zum Non-Event-Event und zurück. Anmerkungen zum notwendigen Zusammenhang von Literatur und Marketing. In: Böhm, Thomas (Hg.): *Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung: O-Töne, Geschichten, Ideen*. Köln: Tropen Verlag. S. 125–138.
- Rancière, Jacques (2011): *Politik der Literatur*. 2. Auflage. Wien: Passagen.
- Rauen, Christoph (2010): *Pop und Ironie. Popdiskurs und Popliteratur um 1980 und 2000*. Berlin New York: de Gruyter. (= *Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur* 123).
- Räwel, Jörg (2005): *Humor als Kommunikationsmedium*. Köln: Halem.
- Reckwitz, Erhard (1976): *Die Robinsonade. Themen und Formen einer literarischen Gattung*. Amsterdam: B. R. Grüner.
- Reckwitz, Andreas (2017): *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*. Berlin: Suhrkamp Verlag.

- Reckwitz, Andreas (2018): Die Gesellschaft der Singularitäten 10. Einige nicht-abschließende Bemerkungen. In: Soziopolis - Gesellschaft beobachten. Online unter: <https://www.sozio.polis.de/die-gesellschaft-der-singularitaeten-10.html>. Zuletzt aufgerufen: 2024-02-20.
- Reckwitz, Andreas (2019): Das Ende der Illusionen. Politik, Ökonomie und Kultur in der Spätmoderne. 1. Auflage. Berlin: Suhrkamp.
- Reckwitz, Andreas (2020a): Kultur umgibt den Alltagsmenschen der Spätmoderne. In: Kulturrat DE. Online unter: <https://www.kulturrat.de/themen/texte-zur-kulturpolitik/kultur-umgibt-den-alltagsmenschen-der-spaetmoderne/?print=print>. Zuletzt aufgerufen: 2024-02-16.
- Reckwitz, Andreas (2020b): Soziologe Andreas Reckwitz. Plädoyer für eine Abkühlung öffentlicher Debatten. In: Deutschlandfunk Kultur. (= Tacheles Podcast). Online unter: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/soziologe-andreas-reckwitz-plaedoyer-fuer-eine-abkuehlung-100.html>. Zuletzt aufgerufen: 2024-03-01.
- Redaktion Der Standard (2008): Morgenländer im Kopf. In: Der Standard. Online unter: <https://www.derstandard.at/story/3375308/morgenlaender-im-kopf>. Zuletzt aufgerufen: 2024-12-29.
- Redaktion Der Standard (2019): Rassismusvorwürfe gegen Wiener Café wegen eines Kinderbuchs. In: Der Standard. Online unter: <https://www.derstandard.de/story/2000110109834/rassismusvorwuerfe-gegen-wiener-kaffeehaus-wegen-kinderbuch>. Zuletzt aufgerufen: 2024-12-26.
- Reinhardt, Christoph (2009): Literatur als Medium. In: Winko, Simone/Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard (Hg.): Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen. Berlin ; New York: Walter de Gruyter. S. 161–187. (= Revisionen: Grundbegriffe der Literaturtheorie 2).
- Renhardt, Maria (2016): Flotter Plot in alter Strophe. In: Die Furche, S. 18.
- Roberts, Mark S. (2008): From the Arcades to Hyperreality: Benjamin and Baudrillard. In: International Journal of Baudrillard Studies 5. Online unter: <https://baudrillardstudies.ubishops.ca/from-the-arcades-to-hyperreality-benjamin-and-baudrillard/>. Zuletzt aufgerufen: 2024-03-15.
- Rosa, Hartmut (2018): Die Gesellschaft der Singularitäten 8. Dynamische Stabilisierung oder metrische Singularisierung? In: Soziopolis - Gesellschaft beobachten. Online unter: <https://www.sozio.polis.de/die-gesellschaft-der-singularitaeten-8.html>. Zuletzt aufgerufen: 2024-02-29.
- Ruch, Willibald/Hofmann, Jennifer (2017): Psychologie, Medizin, Hirnforschung. In: Wirth, Uwe (Hg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 89–101.
- Ryle, Gilbert (2015): Der Begriff des Geistes. Stuttgart: Reclam.

- Salzmann, Sasha Marianna (2018): Seht euch an, was hier steht! In: *Der Spiegel*, S. 10.
- Schachtner, Christina (2016): *Das narrative Subjekt. Erzählen im Zeitalter des Internets*. Bielefeld: Transcript.
- Schaffrick, Matthias (2014): In *der Gesellschaft des Autors. Religiöse und politische Inszenierungen von Autorschaft*. Heidelberg: Winter. (= Reihe Siegen Germanistische Abteilung Bd. 171).
- Schaper, Benjamin (2016): *Poetik und Politik der Lesbarkeit in der deutschen Literatur*. Oxford: University of Oxford. Online unter: <https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:8e1e8c05-c0f9-4dda-ad9b-b208ded2432b>. Zuletzt aufgerufen: 2024-04-16.
- Schirmmacher, Frank (2011): *Literatur und Politik: Eine Stimme fehlt*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Online unter: <http://www.faz.net/1.613223>. Zuletzt aufgerufen: 2018-11-14.
- Schmidt-Dengler, Wendelin (2012): *Bruchlinien Band 1 & 2 in einem Band: Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 2008*. St. Pölten/Salzburg/Wien: Residenz Verlag.
- Schneider, Jost (2004): *Sozialgeschichte des Lesens. Zur historischen Entwicklung und sozialen Differenzierung der literarischen Kommunikation in Deutschland*. Berlin/New York: De Gruyter.
- Schnell, Ralf (2019): *Die Literatur der Bundesrepublik. Der Literaturbetrieb*. In: *Deutsche Literaturgeschichte*. Berlin: J.B. Metzler. S. 585–668.
- Schöpfer, Linus (2023): *Sind Sie ein Alien, Herr Setz?* In: *Neue Zürcher Zeitung*. Online unter: <https://www.nzz.ch/gesellschaft/sind-sie-ein-alien-herr-setz-ld.1815360>. Zuletzt aufgerufen: 2024-11-28.
- Schuchter, Veronika (2018): *Zufällig Ich*. In: *Die Furche*, S. 18–19.
- Schumacher, Eckhard (2002): *„Tristesse Royale“*. *Sinnsuche als Kitsch*. In: Braungart, Wolfgang (Hg.): *Kitsch*. De Gruyter. S. 197–212.
- Schwartz, Claudia (2020): *Lisa Eckhart: „Erst muss Verstörung sein, sonst wäre es keine Satire“*. In: *Neue Zürcher Zeitung*. Online unter: <https://www.nzz.ch/feuilleton/lisa-eckhart-erst-muss-verstoerung-sein-sonst-waere-es-keine-satire-ld.1571684>. Zuletzt aufgerufen: 2024-12-29.
- Setz, Clemens J. (2012): *Indigo*. Berlin: Suhrkamp.
- Setz, Clemens J. (2018): *Bot: Gespräch ohne Autor*. Berlin: Suhrkamp.
- Setz, Clemens J. (2020): *Die Bienen und das Unsichtbare*. Berlin: Suhrkamp.
- Shah, Huma/Warwick, Kevin (2016): *Machine Humour. Examples from Turing Test Experiments*. In: *AI & SOCIETY* 32, S. 553–561.
- Simons, Olaf (2019): *Literaturbetrieb. Ein Konzept staatsnaher Auseinandersetzung mit Literatur?* In: Eke, Norbert Otto/Elit, Stefan (Hg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft. Literarische Institutionen*. Boston: De Gruyter. (= Grundthemen der Literaturwissenschaft).

- Sindermann, Thorsten (2009): Über praktischen Humor. Oder eine Tugend epistemischer Selbstdistanz. Würzburg: Königshausen und Neumann. (= Epistemata - Reihe Philosophie).
- Sindermann, Thorsten (2012): Ethik und Tugend des Humors. In: Kaul, Susanne/Kohns, Oliver (Hg.): Politik und Ethik der Komik. München: Brill/Fink. S. 11–20.
- Singer, Rüdiger (2017): Unsinnspoesie. In: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. 3. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler. S. o.A.
- Strässle, Thomas (2019): Fake und Fiktion. Über die Erfindung von Wahrheit. München: Carl Hanser Verlag. (= Edition Akzente).
- Strehle, Lisa-Marie (2020): Grenzgänge zwischen Tradition und Avantgarde. Ann Cottens Versepos Verbannt! (2016). In: Bremer, Kai/Elit, Stefan (Hg.): Forcierte Form. Deutschsprachige Versepike des 20. und 21. Jahrhunderts im europäischen Kontext. Stuttgart: Metzler. S. 261–272. (= Abhandlungen zur Literaturwissenschaft).
- Streibel, Robert (2001): Heinrich Gross: Die Leichen im Keller des BSA. In: Die Furche. Online unter: <https://www.furche.at/feuilleton/heinrich-gross-die-leichen-im-keller-des-bsa-1252777>. Zuletzt aufgerufen: 2024-02-12.
- Teune, Simon (2007): Humour as a Guerrilla Tactic: The West German Student Movement's Mockery of the Establishment. In: International Review of Social History 52, S. 115–132.
- Theisohn, Philipp/Weder, Christine (2013): Literatur als/statt Betrieb – Einleitung. In: Theisohn, Philipp/Weder, Christine (Hg.): Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft. München: Verlag Wilhelm Fink, S. 7–16.
- Thomalla, Erika (2022): Ironie: Ohne Hihi. In: Die Zeit. Online unter: <https://www.zeit.de/kultur/2022-01/ironie-stilmittel-rhetorik-kommunikation-medien/komplettansicht>. Zuletzt aufgerufen: 2024-04-11.
- Thuswaldner, Anton (2013): Auf schiefer Ebene. In: Salzburger Nachrichten, S. 6.
- Tobler, Andreas (2018): Ich wollte beweisen, dass es mich nicht braucht. In: Tagesanzeiger. Online unter: <https://www.tagesanzeiger.ch/kultur/buecher/ich-wollte-beweisen-dass-es-mich-nicht-braucht/story/27237140>. Zuletzt aufgerufen: 2021-07-20.
- Turing, A. M. (1950): I.—Computing Machinery and Intelligence. In: Mind LIX, S. 433–460.
- Twickel, Christoph (2022): Harbour Front Literaturfestival: Das ist feige! In: Die Zeit. Online unter: <https://www.zeit.de/hamburg/2022-09/harbour-front-literaturfestival-klaus-michael-kuehne-preis-ns-vergangenheit>. Zuletzt aufgerufen: 2024-12-29.

- Velten, Hans Rudolf (2017): Spaßmacher. In: Wirth, Uwe (Hg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 42–46.
- Wallace, David Foster (1993): E Unibus Pluram. Television and U.S. Fiction. In: *Review of Contemporary Fiction* 13, S. 151–194.
- Waxman, Sharon (2006): A Strange Loss of Face, More Than Embarrassing. In: *The New York Times*. Online unter: <https://www.nytimes.com/2006/06/24/movies/24andr.html>. Zuletzt aufgerufen: 2021-07-05.
- Wegmann, Thomas (2012): Demütigung in vielen Farben. Abwesend anwesend: Clemens J. Setz lässt in „BOT“ ein Gespräch mit sich selbst inszenieren. In: *Der Tagesspiegel*, S. 16.
- Weiß, Michaela (2006): Sade, Donatien Alphonse François Marquis de. In: Ruckaberle, Axel (Hg.): *Metzler Lexikon Weltliteratur*. 1000 Autoren von der Antike bis zur Gegenwart. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 179–180.
- Weyh, Florian Felix (2012): Wenn Beta Julia auf Schollenhubers Hund kommt. In: *Deutschlandfunk*. Online unter: <https://www.deutschlandfunk.de/wenn-beta-julia-auf-schollenhubers-hund-kommt-100.html>. Zuletzt aufgerufen: 2024-09-24.
- Wiele, Jan (2017): Welches Jahr haben wir nochmal? Der erste Tag beim Wettlesen um den Bachmannpreis in Klagenfurt. In: *FAZ Literaturblog*. Online unter: <https://www.faz.net/blogs-1/blogbeitraege/bachmannpreis-in-klagenfurt-welches-jahr-haben-wir-nochmal-15094450.html>. Zuletzt aufgerufen: 2024-05-07.
- Wilson, Deirdre/Sperber, Dan (1992): On Verbal Irony. In: *Lingua* 87, S. 53–76.
- Winkels, Hubert (2018): Steckt noch ein Autor in diesem Automaten? In: *Die Zeit*, S. 46.
- Wirth, Uwe (2001): Der Tod des Autors als Geburt des Editors. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Digitale Literatur*. München: Ed. Text + Kritik. S. 54–64. (= Text + Kritik 152).
- Wirth, Uwe (2017a): Ironie. In: Wirth, Uwe (Hg.): *Komik. Ein Interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 16–21.
- Wirth, Uwe (2017b): Parodie. In: Wirth, Uwe (Hg.): *Komik. Ein Interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 26–30.
- Wirth, Uwe (2020): Die Grenzen der Komik: Bestimmungsversuche unter theoretischen und praktischen Vorzeichen. In: Block, Friedrich/Wirth, Uwe (Hg.): *Grenzen der Komik. Ergebnisse des Kasseler Komik-Kolloquiums*. Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- Woods, Peter J. (2023): Shitposting as public pedagogy. In: *Curriculum Inquiry* 53, S. 359–380.
- Wurmitzer, Michael (2018): Eine Welt, die flirtet und flackert. In: *Der Standard*, S. A1-2.

- Wurmitzer, Michael (2021): Büchnerpreis an Clemens J. Setz: Erfolg mit poetischem Irritationssinn. In: Der Standard. Online unter: <https://www.derstandard.at/story/2000128318276/buechnerpreis-an-clemens-j-setz-erfolg-mit-poetischem-irritationssinn>. Zuletzt aufgerufen: 2024-12-04.
- Zehrer, Klaus Cäsar (2002): Dialektik der Satire. Zur Komik von Robert Gernhardt und der „Neuen Frankfurter Schule“. Bremen. Online unter: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:gbv:46-diss000002599>. Zuletzt aufgerufen: 2020-04-08.
- Zwinzscher, Felix (2018): Die Poesie des Bots. In: Die Welt, S. 25.

How does postirony challenge literary conventions in contemporary German literature? This dissertation explores how *So ist das* by Stephan Groetzner, *Verbannt!* by Ann Cotten, and *Bot – Gespräch ohne Autor* by Clemens J. Setz disrupt expectations of sincerity and meaning in post-millennial literature. By employing nonsense as a literary device, these works undermine the dominance of the novel form, realism, and the author's authority while simultaneously engaging with the very debates that seek a return to sincerity. Blurring the lines between irony and sincerity, authenticity and artificiality, they invite readers to navigate meaning themselves, ultimately shaping cultural narratives and redefining literary values.

Department of Slavic and Baltic Studies,
Finnish, Dutch and German

