C.H.BECK
WWW.CHBECK.DE

Unverkäufliche Leseprobe

Moritz Baßler
Populärer Realismus
Vom International Style gegenwärtigen Erzählens

2022. 407 S., mit 8 Abbildungen
ISBN 978-3-406-78336-4

Weitere Informationen finden Sie hier:
https://www.chbeck.de/33300505

© Verlag C.H.Beck oHG, München
Diese Leseprobe ist urheberrechtlich geschützt.
Sie können gerne darauf verlinken.

Moritz Baßler

Populärer Realismus

Vom International Style gegenwärtigen Erzählens

Über die Maßstäbe für «gute» Gegenwartsliteratur herrscht große Unsicherheit. Moritz Baßlers Buch analysiert erfolgreiche Erzählliteratur der Zeit und diskutiert den veränderten Status der Literatur in der aktuellen Markt- und Mediengesellschaft. Der Schwerpunkt liegt auf deutschsprachigen Romanen, Seitenblicke werden auf den internationalen Kontext, das erfolgreiche Genre der Fantasy sowie auf die inzwischen dominante Erzählform der Qualitäts-TV-Serie geworfen.

Das Verfahren gegenwärtiger Erzählliteratur, so Baßler, ist durchgängig ein «realistisches» – der Lesende befindet sich immer schon in der erzählten Welt, ohne dass die Zeichen des Textes ihn dabei besonders herausforderten. So konnte sich ein International Style ausbilden, dessen Prosa in Verbund mit routinierten Plots eine leichte Lesbarkeit garantiert. Wer noch Literatur liest, hat dabei aber oft den Anspruch, nicht bloß gut unterhalten zu werden, sondern auch an Hochkultur, an Kunst teilzuhaben. Dafür muss der International Style seine Lesbarkeit mit Bedeutsamkeit aufladen, ohne die Lektüre allzu sehr zu erschweren. Umberto Eco nennt dieses Missverhältnis von leichter Form und schwerem Anspruch Midcult. Vielleicht ist dies die unserer Zeit gemäße Erzählliteratur mit eigenen Chancen?

Moritz Baßler, geboren 1962, lehrt Neuere deutsche Literatur an der Universität Münster. Die Veröffentlichung eines Aufsatzes Baßlers mit Thesen aus diesem Buch hat bereits eine Debatte ausgelöst. Bei C.H.Beck ist außerdem sein Band «Der deutsche Pop-Roman» (2002) erschienen.

Mit acht Abbildungen

© Verlag C. H. Beck oHG, München 2022
www.chbeck.de
Umschlaggestaltung: Rothfos & Gabler, Hamburg
Umschlagabbildung: Shutterstock
Satz: Janß GmbH, Pfungstadt
Druck und Bindung: GGP Media GmbH, Pößneck
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
Printed in Germany
ISBN Buch 978 3 406 78336 4

klimaneutral produziert
www.beck.de/nachhaltig

Inhalt

Vorbemerkungen 9

I. Teil

Populärer *Realismus* – Eine Literatur für alle 15
Der Heimweg 15
Realismus 18
Kommerz und Anspruch 22
Definition von Welt durch Literatur 29
Die Marquise geht wieder um fünf Uhr aus 34
Born translated 38

Midcult – Wenn Populärer Realismus *Kunst* sein will. . . . 53
Der Realismus und das Magische 53
Genie erzählen 63
Nennen wir es Midcult 69
Blutiger Realismus 74
Bildungsbürgerliches Urvertrauen 86
Moderne-Bashing 91
Großmutters Brot 97

Populärer Realismus 105
Fantasy 105
Vom Populären 111
Das Gesetz der Serie 121
Bewohnbare Strukturen 127
Der Tatort zum Beispiel 134
Hedonistischer und ‹seriöser› Realismus 137
Erzählen nach den Medien 145
Zwischen Populärem Realismus und Pop 162

II. Teil

Ein Neuer Midcult? 171
Ferrante-Quartette 171
Grundzüge eines Neuen Midcult 182
Gegenwartsliteratur in neuen Kontexten 194
Nazis am Baggersee (Wenzel) 197
Die Parrhesia vom Prenzlauer Berg (Stelling) 209
Im Raum des Eigenen (Otoo) 217
Inhaltliche Avantgarde? 224

Tentakuläres Erzählen 229
In der Traumafabrik (Yaghoobifarah) 229
Der Mythos des Pferdemädchens (Krusche) 239
Identitäten verhandeln (Sanyal) 251

Autofiktion 267
Der Autor als Welt (Knausgård) 267
Der Autor als Persona (Goetz) 272
Postironische Katharsisse (Kracht) 279
Appropriation des Eigenen 296
Memoirs: vom Gebrauchswert der Autofiktion (Feldman) 305
Formen des Nichtseins 311
1. Metonymisch (Ernaux) 311
2. Paradigmatisch (Roschal) 319

Kalkülromane 329
Das Wirkliche und das Mögliche (Dath) 329
Die Zukunft des Erbes (Meier) 342
Vom richtigen Leben (Weber) 353
Vom guten Leben (Randt) 360
Paradigmatischer Realismus 376

Epilog: Wolf Haas oder Das Erzählen 383

Bildnachweis 395

Register 397

Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst.

(Schiller: Wallenstein)

Vorbemerkungen

«Wort immer schlechtes Zeichen», heißt es in *Müll*, dem jüngsten Roman von Wolf Haas.[1] In meinem Fall heißt dieses Wort ‹Midcult›. Mein Versuch, dieses Konzept, das bereits in den 1960er-Jahren von Dwight Macdonald und Umberto Eco geprägt wurde, für Tendenzen unserer Gegenwartsliteratur zu aktualisieren,[2] löste im Jahr 2021 in Literaturkreisen eine lebhafte Debatte aus, deren Beiträge von begeisterter Zustimmung bis zu heftiger Ablehnung reichten. «Ich weiß aber nicht», um mit Haas weiterzufragen, «hat man kein Wort gehabt, weil es seltener war, oder war es seltener, weil man kein eigenes Wort gehabt hat.» Debatte ist jedenfalls gut.

Dieses Buch sichtet die Romanliteratur unserer Gegenwart unter Aspekten literarischer Verfahren. Die Ausgangsbeobachtung lautet: Wie der International Style in der Architektur, so hat sich ein Populärer Realismus des Erzählens unter marktwirtschaftlichen Bedingungen zu einem globalen Erfolgsmodell entwickelt. Er prägt heute beinahe das gesamte Spektrum unserer narrativen Formen, von anspruchslosen Thrillern und Kriminalromanen über die Fantasy-Literatur und den Mainstream des gehobenen Buchmarktes bis hin zu international hochgeschätzten, mit Preisen versehenen Werken ‹mit Anspruch›.

Wer, wie ich, seinen Literaturbegriff im Umgang mit der klassischen Moderne, mit Erzähltexten von Carl Einstein, James Joyce oder Elisabeth Langgässer formen durfte, für den wirkt dieser Populäre Realismus zunächst, sagen wir, unterkomplex. Allzu deutlich scheint er hinter den formalen Möglichkeiten zurückzubleiben, die literarischer Fiktion seit

1 Wolf Haas: Müll. Roman. Hamburg: Hoffmann und Campe 2022, S. 196.

2 Moritz Baßler: Der Neue Midcult. Vom Wandel populärer Leseschaften als Herausforderung der Kritik. In: POP – Kultur & Kritik Heft 18, Frühling 2021, S. 132–149.

dem 20. Jahrhundert zur Verfügung stehen. Es waren viele Lektüren, Auseinandersetzungen und Gespräche nötig, mir auch die positiven Seiten dieses Erzählstils bewusst zu machen, der sich nicht ohne Grund unter den demokratischen Bedingungen unserer offenen Überflussgesellschaften als Dominante unserer Erzählliteratur durchgesetzt hat. Inzwischen geht es mir darum, innerhalb des populärrealistischen Erzählens ein breites Spektrum qualitativ ganz unterschiedlicher Verfahren zu unterscheiden und meine Kritik entsprechend zu differenzieren; schließlich findet sich die beste Literatur unserer Zeit darunter.

Kritikwürdige Midcult-Tendenzen sind im Populären Realismus also zwar immer wieder, aber keineswegs überall zu finden. In ihrer ursprünglichen Form zielen sie auf die Teilhabe an ‹klassischer› Hochkultur (dominant männlich und weiß). Davon handelt der erste Teil dieses Buches. Ich greife hier auf eine Reihe eigener Studien aus den letzten beiden Dekaden zurück. Im zweiten Teil geht es um ganz aktuelle Gegenwartsliteratur. Wo hier ein ‹Neuer Midcult› auftritt, zielt er in der Regel nicht mehr auf zeitlose Klassizität, sondern auf die Teilhabe an bedeutsamen, insbesondere ethischen Problemdiskursen der Gegenwart (tendenziell eher weiblich und divers). Zugleich haben sich, vor allem durch das interaktive Web 2.0 und die sozialen Medien, die Möglichkeiten und Zugänge für eine Auseinandersetzung mit Literatur in den letzten Jahren erheblich verändert. Die neuen ästhetischen Kriterien, Rezeptionsweisen und Diskursräume, die sich daraus ergeben, haben Heinz Drügh und ich in unserer *Gegenwartästhetik* untersucht;[3] entsprechend kann ich mich hier auf konkrete Lektüren konzentrieren. In ihnen begründe ich meine Thesen zum Neuen Midcult ausführlicher und hoffentlich gerechter, als das in dem kleinen Essay in *POP* möglich war. Dazu analysiere ich ausgewählte Beispiele zumeist deutschsprachiger Gegenwartsliteratur, zum Teil sehr kritisch, zum Teil aber auch mit großer Begeisterung für die formalen Lösungen, die sie – immer innerhalb eines realistischen Erzählparadigmas – hervorbringt. Neben postmigrantischen und anderen Texten zu aktuellen Problemlagen widme ich mich insbesondere dem dominanten Trend des Autofiktionalen sowie einer vielversprechenden Form

3 Moritz Baßler/Heinz Drügh: Gegenwartsästhetik. Göttingen 2021.

paradigmatisch-realistischen Erzählens, für die ich Dietmar Daths Begriff des ‹Kalkülromans› adaptiere.

Ich danke allen, die meine Texte und Thesen mit mir diskutiert haben. Es waren über die Jahre zu viele, als dass ich sie hier aufzählen könnte, an deutschen und internationalen Universitäten, Instituten und Kollegs, in diversen Jury- und Medienzusammenhängen, in Cafés, auf Spaziergängen und auf Zoom sowie vor allem in meinen Seminaren an der Universität Münster und anderswo. In jeder Hinsicht prägend war und ist die Zusammenarbeit mit Heinz Drügh. Sie geht in dermaßen viele Gedanken und Beobachtungen dieses Buches ein, dass Einzelnachweise kaum mehr möglich sind. Ausdrücklich danken möchte ich auch Hanna Engelmeier, Martin Hielscher und Anna Seidel sowie meinen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern Katharina Dzelzkalns, Antje Heide, Philipp Pabst, Fabian Rüther und Stella Thiede, die direkt mit dem Manuskript befasst waren. Und Marion Vogelsang sowieso.

Noch eine letzte Bemerkung: Es gibt in diesem Buch ein ‹Wir›, das man möglicherweise als problematisch empfinden könnte. Ist es nicht gerade Teil des Befundes, dass man nicht mehr so einfach ‹wir› sagen kann? Zwingt die erste Person Plural nicht die einen übergriffig in eine angemutete Gemeinschaft, wobei sie andere womöglich ganz ausschließt? So ist es jedenfalls nicht gemeint. Das ‹Wir› soll in diesem Fall, ähnlich dem ‹Wir› einer Fremdenführerin, allein die temporäre Verbindung zu den Leserinnen und Lesern herstellen, die nötig ist, damit die Autorinstanz sie durch die Architektur und den Gegenstandsbereich dieses Buches führen und darauf hinweisen kann, was es dort zu sehen gibt. Manchmal sinnt sie ihnen vielleicht auch ästhetische Urteile an, das ist kaum zu vermeiden. Am Ende sollen, dürfen und werden sich aber doch alle ihres je eigenen Verstandes und Urteils bedienen, da bin ich zuversichtlich.

I. Teil

Populärer *Realismus* – Eine Literatur für alle

Der Heimweg

Das Abschreiben der Welt ist niemals einfach und selten wahr. Von Realismus sprechen wir, wenn dennoch dieser Eindruck entsteht. Etwa am Anfang eines Bestsellers:

> Nach all den Verletzungen, die ihr an den empfindlichsten Stellen ihres mit Blutergüssen übersäten Körpers schon beigebracht wurden; nach den Schlägen ins Gesicht, auf den Rücken, in Nieren und Unterleib, worauf ihr Urin für Tage die Farbe Roter Bete annahm; nach all den Schmerzen, die er ihr mit Gartenschlauch und Bügeleisen zugefügt hatte, hätte sie niemals gedacht, *so etwas* jemals wieder empfinden zu können.
> *Der Sex war der Wahnsinn*, dachte sie im Halbdunkel auf dem Bett liegend, aus dem der Mann, in den sie sich unsterblich verliebt hatte, bereits aufgestanden war, um ins Bad zu gehen.
> Nicht, dass sie viele Vergleichsmöglichkeiten gehabt hätte. Sie hatte vor ihrem Ehemann nur zwei Liebhaber, doch das schien unendlich lange her. Die negativen Erfahrungen der Gegenwart hatten die positiven der Vergangenheit längst verdrängt.
> Seit Jahren war alles, was sich im Schlafzimmer abspielte, für sie nur mit Schmerzen und Demütigung verbunden gewesen.
> *Und jetzt liege ich hier. Atme und rieche den Duft eines neuen Mannes in meinem Leben und wünsche mir, die Liebesnacht würde wieder von vorne beginnen*.
> Sie war über sich selbst erstaunt, wie schnell sie sich ihm anvertraut und ihm von der Gewalt erzählt hatte, unter der sie in ihrer Ehe litt. Doch sie hatte sich vom ersten Moment an zu ihm hingezogen gefühlt, als sie seine tiefe Stimme gehört und ihm in warme, dunkle Augen gesehen hatte, die sie anblickten, wie ihr Ehemann sie noch nie betrachtet hatte. Offen, ehrlich, liebevoll.

> Beinahe hätte sie ihm sogar von dem Video erzählt. Von dem Abend, zu dem ihr Ehemann sie gezwungen hatte.
> Mit den Männern.
> Vielen Männern, die sie misshandelt und gedemütigt hatten. *Kaum zu glauben, dass ich mich noch einmal in meinem Leben freiwillig einem Vertreter des «starken» Geschlechts hingegeben habe*, dachte sie und lauschte auf das Rauschen der Dusche, in die ihr Traummann verschwunden war.[1]

So beginnt Sebastian Fitzeks Psychothriller *Der Heimweg*, der erfolgreichste deutschsprachige Roman des Jahres 2020. Anders als etwa in der bildenden Kunst, wo hohe Preise durch eine geringe Zahl kaufkräftiger Sammler erzielt werden können, bedeutet Erfolg in der Literatur hohe Auflagen und also tatsächlich eine breite Nachfrage in der Bevölkerung, eine sozusagen demokratische Wertschätzung, wie sie sich auch in den Kundenrezensionen bei Amazon niederschlägt. Für *Der Heimweg* vergaben 74 Prozent die volle Punktzahl, 15 weitere Prozent immerhin noch 4 von 5 Sternen. HD aus dem Saarland schreibt in ihrer Rezension auch, warum:

> Bücher von Sebastian Fitzek für sind für mich immer etwas Besonderes. Bei seinen Büchern weiß man immer genau, was man sich wünscht, nämlich spannende und fesselnde Handlungen von der ersten bis zur letzten Seite. Lange habe ich auf den Erscheinungstag von *Der Heimweg* gewartet. Ich kann nur sagen, ich bin wieder einmal begeistert. Das Buch ist von der Story wieder komplett etwas Neues, aber von Stil wieder genau das, was ich gerne seitenweise verschlinge.[2]

HD ist Fan, sie kennt schon viele Bücher des Autors und erwartet ihr Erscheinen sehnsüchtig. Fitzeks Romane sind für sie «immer etwas Besonderes», und zwar nicht obwohl, sondern weil sie immer schon genau weiß, was zu erwarten steht, und dies nicht in inhaltlicher, sondern in

1 Sebastian Fitzek: Der Heimweg. Psychothriller. München: Droemer 2020, S. 11 f.

2 www.amazon.de/Heimweg-Psychothriller-Limitierte-Sonderausgabe/dp/3426281554/ref=sr_1_1?__mk_de_DE=%C3 %85M%C3 %85 %C5 %BD%C3 %95 %C3 %91&crid=99590VQSJ93&dchild=1&keywords=fitzek+der+heimweg&qid=1608640316&s=book s&sprefix=fitzek%2Cstripbooks%2C202&sr=1–1 (22. 12. 2020).

stilistischer Hinsicht: Die Storys wechseln, aber der «Stil» bleibt genau gleich und garantiert, dass das Buch ‹verschlungen›, also schnell und lustvoll gelesen werden kann.

Sehen wir einmal genauer hin. Fitzeks Romananfang ist zwar in dritter Person, aber doch erkennbar aus der Perspektive einer Frau erzählt. Er vermittelt Informationen über sie (z. B., dass sie von ihrem Ehemann misshandelt wurde) und lässt uns zugleich an ihrem Gefühlsleben teilhaben (vor allem an ihrer erstaunten Freude, sich trotz allem neu verliebt zu haben). Die Gegenwart ist, wie im traditionellen Roman üblich, im Präteritum erzählt. Die Situation ist uns nicht nur aus dem Alltag, sondern vor allem aus vielen Filmen und Fernsehserien bereits bekannt: der Moment nach dem Sex, an dem der eine Partner bereits im Bad verschwunden ist. Die Sprache ist einfach, verständlich und wenig originell, und zwar nicht nur dort, wo sie die Dinge bereits in abgeklärter Weise selbst deutet und einordnet («Die negativen Erfahrungen der Gegenwart hatten die positiven der Vergangenheit längst verdrängt.»), sondern überraschenderweise gerade auch dort, wo sie Unmittelbarkeit und Intimität vermitteln soll. «*Der Sex war der Wahnsinn*» könnte aus einem schlecht gespielten Dialog zwischen Freundinnen in einer Vorabendserie stammen. Wenn man sich verliebt, dann gleich «unsterblich» – ein abgegriffeneres Adverb lässt sich kaum denken. Ähnlich verhält es sich mit Ausdrücken wie «Liebesnacht», ‹neuer Mann in meinem Leben› oder «Traummann». Besonders irritierend ist bei genauerer Betrachtung die Wendung, die Frau habe sich «*einem Vertreter des ‹starken› Geschlechts hingegeben*». Obzwar sie als direkte Gedankenwiedergabe der Protagonistin ausgewiesen ist, wird die Phrasenhaftigkeit des Ausdrucks ‹starkes Geschlecht› durch die Anführungszeichen eigens markiert, während das ebenso formelhafte ‹sich hingeben› (noch dazu einem ‹Vertreter›!) unmarkiert bleibt. Die «tiefe Stimme» und «warme, dunkle Augen» in der Beschreibung des neuen Mannes stammen dann direkt aus dem Repertoire des Groschen-Arztromans.

Es geht nun überhaupt nicht darum, Fitzeks Roman zu disqualifizieren. Schon sein enormer Erfolg belegt ja, dass er genau weiß, was er tut, und damit auch exakt das bewirkt, worauf er zielt und was sein Publikum erwartet. Was diesen Text schnell, genussvoll und ohne Stockungen lesbar macht, ist vielmehr gerade das Abgegriffene, das Topische, das schon tausendmal Erprobte seiner sprachlichen Wendungen, der aufge-

rufenen Situationen und Gefühle. Man versteht beim Lesen sofort alles und ist gespannt auf den weiteren Verlauf der Story, der sich andeutet: Was wird ihr brutaler Ehemann machen, wenn er von dem Neuen erfährt? Und was der Neue, wenn er das Sextape entdeckt, das sie ihm verschweigt?

Umgekehrt muss man auch zugeben, dass ein Verweilen bei sprachlichen Details in diesem Fall nicht recht lohnt. Der allererste Satz mit seiner dreifachen ‹Nach›-Konstruktion wirkt noch rhetorisch ambitioniert und signalisiert vielleicht ein kleines bisschen auch: ‹Seht her, ich bin ein literarischer Text!› Dann aber wird es auf der sprachlichen Ebene schnell langweilig. «Man lese einmal langsam, man lese alles von einem Roman von Zola», schreibt Roland Barthes in *Die Lust am Text*, «und das Buch wird einem aus den Händen fallen»[3] – und zwar vor Langeweile. Die vielen Leserinnen und Leser, die Lust an Fitzeks Texten haben, lesen denn ja auch schnell, sie verschlingen seine Romane, und dafür sind die auch geschrieben. Einer allzu akribischen Lektüre hielten sie denn auch nicht stand: Der Vergleich des Urins mit Roter Bete bezieht sich ja kaum auf die Knolle selbst, sondern auf den gefärbten Urin nach ihrem Genuss, und das, was da rauscht, ist nicht dasselbe, in dem der Mann verschwunden ist, es sei denn, er wäre vom Duschkopf aufgesogen worden. Der Satz mit den zwei Liebhabern müsste im Plusquamperfekt stehen. Und wie kann es eigentlich unproblematischen Wahnsinnssex geben mit jemandem, dessen Körper mit Blutergüssen übersät ist? Da stimmt doch was nicht. Aber es wäre auch ungerecht, Fitzeks Romane auf dieser Ebene zu beurteilen – ihre Qualitäten liegen woanders.

Realismus

Bevor wir weiter über Wertungen reden, sei zunächst ein Schlüsselbegriff dieses Buches festgehalten, für den Fitzeks Prosa als Beispiel dienen kann. Wenn wir von Realismus im Sinne eines literarischen Verfahrens sprechen, dann ist genau dies gemeint: eine Textur, eine literarische Machart (Amazon-Rezensentin HD würde sagen: ein Stil), die sich selbst

3 Roland Barthes: Die Lust am Text [1973]. Frankfurt [7]1992, S. 20.

sozusagen unsichtbar macht und uns in der Lektüre direkt auf die Ebene befördert, auf die es hier ankommt – die Ebene der Story. Mit der Zeichenebene des Romans, den Buchstaben, Wörtern und Ausdrücken, müssen wir uns dabei nicht abgeben, sie sind so gewählt, dass wir sie gar nicht bemerken. Wir befinden uns bei der Lektüre unmittelbar in der erzählten Welt, sind nahe bei den Personen und ihren Gefühlen und Gedanken und können uns mit ihnen identifizieren. «*Die vermeintliche Wirklichkeitsnähe der Prosa ist ein Effekt ihrer […] eingängigeren Machart*», schreibt Christoph Bode. «Wenn die Schablone, die Gestaltbildung, die sich im Sprachalltag bewährt hat, auch den Text weitgehend erschließt», wird dieser als realistisch empfunden.[4] Wir hören die Dusche rauschen wie unsere eigene. Wir wissen, dass der Mann, der darin verschwunden ist, zwei Ohren hat und einen Penis, obwohl davon nirgends im Text ausdrücklich die Rede ist. Und was Wahnsinnssex ist, meinen wir irgendwie auch zu wissen, selbst wenn der Roman darüber eigentlich enttäuschend wenig erzählt.

Der Realismusbegriff, der in diesem Buch verwendet wird, bezieht sich also ausdrücklich auf die Machart der Texte und nicht auf ihren Inhalt. Gespenstergeschichten, Science-Fiction und Fantasy-Romane enthalten zwar Dinge, die in unserer Realität womöglich nicht vorkommen (Gespenster, Vampire, Androiden, Drachen, Zauber). Sie sind aber trotzdem realistisch erzählt, ja, sie müssen es geradezu sein, denn nur auf der Folie einer völlig verständlichen, vertrauten, ‹natürlichen› Textwelt gelingt es uns überhaupt, Übernatürliches als solches wahrzunehmen. «Der Drehbuchlehrer Robert McKee sagt: ‹Das Realistische macht das Unmögliche plausibel›», erklärt der Schweizer Erfolgsautor Martin Suter. «Eine meiner Lieblingsfaustregeln.»[5]

Realismus in diesem Sinne ermöglicht also eine leichte und schnelle Lektüre und ist damit eine Grundbedingung für populäre Literatur. Realistische Romane sind sozusagen liegestuhltauglich. Allerdings ist deshalb längst nicht alle realistisch erzählte Literatur gleich auch schon

4 Christoph Bode: Ästhetik der Ambiguität. Zur Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne. Tübingen 1988, S. 148.

5 Martin Suter: «Bei ‹trivial› fühle ich mich nicht angesprochen» [Interview von Alem Grabovac]. In: taz, 5./6. August 2017, S. 26 f.

populär. Realismus, wie wir ihn hier definieren, ist denn auch keineswegs auf reine Unterhaltungs- und Bestsellerliteratur beschränkt. Im Gegenteil, das realistische Verfahren ist für Romane heute so selbstverständlich, dass es beinahe schon schwerfällt, sich überhaupt noch eine andere Form von Erzählprosa vorzustellen. Um zumindest ein Gespür dafür zu bekommen, dass diese so verbreitete literarische Technik auch in erfolgreichen Romanen keineswegs alternativlos ist, hilft vielleicht ein kurzer Blick auf einen bekannten Roman der Klassischen Moderne, Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* von 1929. Auch in der hier ausgewählten Szene geht es um die Misshandlung einer Frau; erzählt wird, dass Franz Biberkopf, der Held des Romans, einst seine Geliebte Ida mit einem hölzernen Küchenutensil getötet hat:

> Schon bei dem ersten Hiebe schrie sie au und sagte nicht mehr dreckiger Strizzi, sondern Mensch. Die zweite Begegnung mit dem Sahneschläger erfolgte unter feststehender Haltung Franzens nach einer Vierteldrehung rechts seitens Idas. Worauf Ida überhaupt nichts sagte, sondern schnutenartig merkwürdig den Mund aufsperrte und mit beiden Armen hochfuhr.
> Was die Sekunde vorher mit dem Brustkorb der Frauensperson geschehen war, hängt zusammen mit den Gesetzen von Starre und Elastizität, und Stoß und Widerstand. Es ist ohne Kenntnis dieser Gesetze überhaupt nicht verständlich. Man wird folgende Formeln zu Hilfe nehmen:
> Das erste Newtonsche (njutensche) Gesetz, welches lautet: Ein jeder Körper verharrt im Zustande der Ruhe, solange keine Kraftwirkung ihn veranlaßt, seinen Zustand zu ändern (bezieht sich auf Idas Rippen). Das zweite Bewegungsgesetz Njutens: Die Bewegungsänderung ist proportional der wirkenden Kraft und hat mit ihr die gleiche Richtung (die wirkende Kraft ist Franz, beziehungsweise sein Arm und seine Faust mit Inhalt). Die Größe der Kraft wird mit folgender Formel ausgedrückt:
>
> $$f = c \lim \frac{\overline{\Delta v}}{\Delta t} = cw.$$[6]

Döblins Roman erzählt ein (innerhalb der Fiktion) genauso reales Ereignis wie Fitzeks, doch setzt er nicht einfach voraus, dass wir schon wissen, was Schläge mit einem Gartenschlauch, Bügeleisen oder Sahneschläger so

6 Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf. Roman [1929]. Frankfurt 2013, S. 107 f.

anrichten. Er setzt auch nicht voraus, dass jeder weiß, wie man den Namen des englischen Physikers Newton ausspricht; überhaupt versteht sich hier wenig von selbst. *Berlin Alexanderplatz* fragt vielmehr die ganze Zeit, während er seine Geschichte erzählt, zugleich nach der Beschreibungsebene, die angemessen wäre, um einzufangen, was hier geschah. Sind es die physikalischen Stoßgesetze? Ist es das Vokabular der Boxreportagen? Oder ist es vielleicht die Sprache der griechischen Tragödie, die in unmittelbarer Nachbarschaft zu dieser Szene ebenfalls ausprobiert wird («‹Hoi ho hatz›, schreien die alten Erinnyen. O Greuel, Greuel, anzuschauen, ein gottverfluchter Mann am Altar, die Hände von Blut triefend.»[7])? An anderen Stellen sind amtliche Dokumente, Listen von Straßenbahnhaltestellen oder Fetzen von Schlagertexten in den Roman hineinmontiert, oder es werden Variationen der Hiobsgeschichte erzählt.

Das ist anspruchsvoll, denn an solchen Stellen stockt der Lesefluss, die gewohnten Schablonen greifen nicht mehr, folglich müssen wir die Aufmerksamkeit auf die Zeichen und die Machart des Textes richten. Die Stoßgesetze haben wir, wenn wir ehrlich sind, nicht mehr so exakt drauf, wie die abgedruckte Formel es verlangen würde. Und wer waren noch mal genau die Erinnyen? Das ist anstrengend, denn die ungewohnte Form verlangsamt die Lektüre, aber das akribische Hinschauen kann sich auch lohnen. Zum einen wird unsere Wahrnehmung der Sache dadurch ent-automatisiert, wir nehmen das Geschehen nicht mehr einfach als ‹natürlich› hin, sondern stellen vermeintlich Bekanntes vielleicht in Frage oder sehen es, im Idealfall, in einem neuen Licht. Zum anderen können wir Vergnügen an der Döblin'schen Textur selbst entwickeln, z. B. am Spiel mit der deutschen Schreibung von ‹Njuten› (und dem Reim mit ‹schnuten›) oder an den vielen sprachlichen Registern, die hier gezogen werden. Dabei kommt es auf jedes Wort, jedes Detail an, und entsprechend sorgfältig ist der Text auch gebaut. Wie Fitzeks Romane langweilig werden, wenn man sie langsam und akribisch liest, wird Döblins Roman jedoch langweilig, wenn man ihn bloß auf die Story hin zu lesen versucht. Man lese, sagt Barthes, «schnell und nur diagonal einen modernen Text, und dieser Text wird undurchsichtig,

7 Döblin: Berlin Alexanderplatz, S. 109.

der Lust unzugänglich: man wartet, daß etwas passiert, und es passiert nichts»;[8] zumindest läuft die Action nicht auf der Ebene der Story ab.

Dies ist ein Buch über Populären Realismus, das heißt, es wird überwiegend um Texte gehen, die von ihrer Machart, wenngleich keineswegs von ihrem literarischen Anspruch her eher vom Typ ‹Fitzek› als vom Typ ‹Döblin› sind. Meine These lautet, dass dieser Populäre Realismus heute im deutschsprachigen Raum wie auch international die dominierende Form unserer Erzählliteratur bildet, eine Art International Style gegenwärtigen Erzählens, der auch die gehobene Literatur prägt, jene Literatur also, die – anders als Fitzeks Thriller – in den Feuilletons besprochen wird und Literaturpreise gewinnt. Selbstverständlich gibt es auch in unserer Gegenwart noch Romane am radikalen Ende des Spektrums, die formal überaus komplex und schwierig daherkommen (z. B. Mark Z. Danielewskis *Only Revolutions* oder Ann Cottens *Lyophilia*), doch die meisten von uns lernen solche Bücher gar nicht erst kennen, weil sie von Bekannten und Freunden nicht empfohlen werden, weil sie auf den Shortlists unserer Buchpreise nicht vertreten sind, weil sie in den Buchhandlungen nicht in mehreren Exemplaren ausliegen und weil sie ganz generell unserem eingeübten Romanleseverhalten nicht entsprechen. Sie verhalten sich zur gewohnten Literatur wie, sagen wir, *Revolution 9* zu den Welthits der Beatles oder die Folge III/8 von Twin Peaks zum normalen Netflix-Programm. Das lässt sich auch direkt an den Auflagenzahlen ablesen: Bei Werken, die sich formal avantgardistisch geben, sind die in der Regel sehr niedrig – und das bildet, wie gesagt, ziemlich genau unser aller Präferenzen ab.

Kommerz und Anspruch

Dennoch gilt es zunächst, einige naheliegende Einwände anzusprechen, die der gebildeten Leserin angesichts des einleitenden Fitzek-Beispiels gekommen sein mögen. Ist so ein Psychothriller überhaupt Literatur in einem ernsthaften Sinn? Handelt es sich dabei nicht bloß um ein literarisches Konsumprodukt, für den ökonomischen Gewinn produziert, für den raschen Verbrauch bestimmt und mit geringem Haltbarkeitsdatum?

8 Barthes: Die Lust am Text, S. 20.

Abbildung 1 Tourbus Sebastian Fitzek

Dient dieser Roman nicht bloß der Unterhaltung ohne irgendwelchen Mehrwert? Und ist er, wenn überhaupt Literatur, dann nicht einfach sehr schlechte, nämlich Trivialliteratur? Es ist noch nicht lange her, da hätte ich auf solche Fragen, ohne zu zögern, geantwortet: ja, auf jeden Fall. Heute würde ich eher sagen: nein, damit würde man es sich zu einfach machen.

Beginnen wir mit dem Argument ‹Kommerz›. Zweifellos verdienen Fitzek und seine Verleger mit seinen Romanen viel Geld. Das gilt aber erstens auch, sagen wir, für Astrid Lindgren, Günter Grass, Haruki Murakami, Toni Morrison oder Daniel Kehlmann, von denen niemand behaupten würde, sie schrieben Trivialliteratur. Romanliteratur wird bei uns, wie das allermeiste andere auch, warenförmig vertrieben, also über Märkte, nach dem Prinzip von Angebot und Nachfrage. Bücher, denen keinerlei Nachfrage zugetraut wird, werden in der Regel gar nicht erst verlegt, warum auch. Viele andere Bücher, etwa Lyrikbände in Kleinstverlagen, bleiben Nischenprodukte für eine bestimmte, eng begrenzte Szene und werden entsprechend in geringer Auflage hergestellt. Größere Verlage müssen jedoch zumindest eine bestimmte Anzahl von Büchern produzieren, deren Verkauf sich auch ökonomisch lohnt. Das ermöglicht

ihnen bisweilen, per Mischkalkulation und Querfinanzierung am Rande auch Liebhaberprojekte zu verwirklichen, von denen kein Verkaufserfolg erwartet wird.

Man könnte folglich zwei Sorten von Literatur unterscheiden, eine solche, die sich, zumindest der Erwartung nach, massenhaft verkauft, und eine solche, die das nicht tut und auch nicht anstrebt. Der französische Soziologe Pierre Bourdieu unterschied dementsprechend zwei literarische Felder: Auf dem einen geht es darum, ökonomisches Kapital zu erwirtschaften, auf dem anderen dagegen, dem Feld einer kunstförmigen Hochliteratur, geht es allein um kulturelles Kapital, um einen guten Ruf innerhalb der Szene der Kultivierten, könnte man sagen. Nur in diesem ‹Feld der eingeschränkten Produktion› werde Literatur in einem emphatischen Sinne produziert, als autonome Kunst, während im Feld der Massenproduktion Literatur nichts als eine Ware unter anderen (z. B. Duschgel, Rotwein) sei, hergestellt, um Geld zu verdienen.

«Wer diese Unterscheidung zwischen Kultur und Kommerz vornimmt», schreibt der mexikanische Autor Gabriel Zaid, «hält den Markt meist für etwas höchst Unfeines, Schmutziges und findet es widerlich und abscheulich, dass Kommerz mit etwas so Göttlichem wie der Kunst überhaupt in Berührung kommen soll.»[9] Tatsächlich galt der Kommerz auch bei uns lange Zeit als Feind der wahren Kunst, und zwar rechts wie links. Auf der einen Seite gab es in Deutschland vor und nach dem Zweiten Weltkrieg Schmutz- und Schunddebatten, in denen besorgte Bildungsbürger versuchten, dem Sitten verderbenden Charakter der Trivialliteratur (Groschenhefte, Comics, aber auch etwa Romane von Karl May, Erotica oder Thriller) entgegenzuwirken. Auf der anderen Seite verdammte Theodor W. Adorno, führender Vertreter der Frankfurter Schule, die Erzeugnisse der sogenannten Kulturindustrie als «Umkleidung eines Immergleichen», nämlich der Warenform und des Profitmotivs. «Geistige Gebilde kulturindustriellen Stils», erklärt er 1967, «sind nicht länger *auch* Waren, sondern sind es durch und durch.»[10]

9 Gabriel Zaid: So viele Bücher. Erstaunliches, Kurioses und Nachdenkliches rund ums Lesen [2003[. Frankfurt/New York 2005, S. 52.

10 Theodor W. Adorno: Résumé über Kulturindustrie. In: Ohne Leitbild. Parva Aesthetica [1967]. In: T. W. A.: Kulturkritik und Gesellschaft I. Frankfurt 2003, S. 337–345; S. 338 f.

Aber stimmt das auch? Seit den späten 1950ern hat Pop die selbstverständliche Unterteilung von Hoch und Tief, von Kunst und Kommerz gründlich durcheinandergebracht, in der bildenden Kunst, den audiovisuellen Medien und vor allem in der Musik. In der Literatur scheint sie sich dagegen hartnäckig zu halten; die Frage ist allerdings, ob sie noch eine Wirklichkeit abbildet. Zaid weist auf die «Heuchelei» hin, «mit der kommerzieller […] Erfolg in bestimmten Kreisen der Kulturszene zugleich herbeigesehnt und gefürchtet wird.»[11] Man will eben am liebsten beides: hohe Auflagen *und* die Wertschätzung der literarischen Expertenzirkel, Popularität *und* Kunststatus. Schon die Gruppe 47 und ihre Erben, die Böll-Grass-Walser-Literatur der alten Bundesrepublik, hatten ja durchaus den Dreh raus, immer mal wieder durch gezielte öffentliche Provokationen und Skandale, die eher im Politischen als im Ästhetischen angesiedelt waren, die Medienaufmerksamkeit für die eigenen Produkte hochzuhalten und zugleich, durch die Nähe zu den wichtigen Kritikerzirkeln der Ära Reich-Ranicki, die Wertschätzung der eigenen Werke als Hochkultur sicherzustellen.

Umgekehrt bedeutet die Verachtung des Marktes aber tendenziell auch die Abwertung breiter Leserschichten, deren Nachfrage ja eine entschiedene Bevorzugung der kommerziell erfolgreichen Literatur signalisiert. Der alte Trick, der im Grunde funktioniert, seit die Aufklärer im 18. Jahrhundert sich darüber ärgerten, dass Frauen Romane lasen (und zwar nicht ihre), und Friedrich Schiller sich über Gottfried August Bürgers populäre Gedichte echauffierte, besteht ja darin, eine angeblich rein konsumistische Genusslektüre von einer im engeren Sinne ästhetischen Rezeption von Kunst zu unterscheiden. Unterhaltung versus Aufklärung, Verführung versus Autonomie, Reizung niederer Instinkte (Schauer!, Erotik!) versus intellektuelle Stimulation, Herz versus Hirn, Körper versus Geist, weibliche versus männliche Lektüre, so lauten einige Facetten dieser überkommenen Dichotomie. Wer den Produkten der Kulturindustrie verfällt, so wurde geurteilt, lasse sich verführen wie von Werbung, konsumiere Romane gedankenlos wie Kartoffelchips. Bestenfalls werde man dadurch kurzfristig und ohne bleibenden Effekt gut unterhalten (man ist selbst schließlich auch nicht immun gegen die Reize eines guten

11 Zaid: So viele Bücher, S. 53.

Krimis), schlimmstenfalls aber sitze man der «Ersatzbefriedigung» einer «Anti-Aufklärung» auf, die «die Bildung autonomer, selbständiger, bewußt urteilender und sich entscheidender Individuen» verhindert.[12]

Solche Kritik muss nicht falsch sein, wirkt heute aber doch elitistisch, von oben herab argumentiert. Adornos Projekt mag sich auf eine wohldurchdachte marxistische Kulturtheorie stützen, aber man hört doch auch das Beleidigtsein einer Avantgarde heraus, die feststellen muss, dass die Menschen, sobald sie eine echte Wahl haben, deutlich lieber Elvis und die Beatles hören als die Neue Musik Weberns und Adornos, sich lieber Warhols Siebdrucke von Marilyn Monroe an die Wand hängen als Abstrakten Expressionismus und – heute – lieber Sebastian Fitzek lesen als Bücher, die Kritiker wie Denis Scheck empfehlen. Scheck hatte bereits 2015 in seiner ARD-Sendung Druckfrisch kompromisslos erklärt, Fitzek sei ein «talentloser, klischeeverhafteter und – mit Verlaub – dummer Autor», der «die Nulllinie der deutschen Gegenwartsliteratur» markiere, und 2019 dessen Psychothriller *Das Geschenk*, den unmittelbaren Vorgänger von *Der Heimweg*, als «miesen Gewaltporno» gebrandmarkt.[13] Was sagen solche Urteile aber über die begeisterten Leserinnen und Leser aus, die sich auf und über Fitzeks Romane freuen? Sind die auch alle klischeeverhaftet und – mit Verlaub – dumm?

Fitzek schreibt zwar Thriller, bedient also ein Genre, das wie Krimis, Fantasy- oder Abenteuerromane zunächst einmal der spannenden Unterhaltung dient. Soviel mir bekannt ist, kommt er dabei auch nicht mit dem Anspruch daher, Hochliteratur zu machen. Sieht man sich aber die Paratexte von *Der Heimweg* an, also das, was um den eigentlichen Romantext herum noch an Gedrucktem im Buche steht, erkennt man schnell, dass sich hier jemand Gedanken macht, die über ‹Wie verdiene ich möglichst anspruchslos möglichst viel Geld› deutlich hinausgehen. Das Buch beginnt mit zwei Zitaten, die Informationen über die statistische Häufigkeit von sexuellem Missbrauch in Deutschland vermitteln, das erste ist vom Familienministerium und das zweite aus der *BILD*-Zeitung. Darauf folgen überraschenderweise eine Strophe aus Matthias Claudius' *Abendlied* und – schon eher erwartbar – der übliche Disclaimer, der Figuren

12 Adorno: Résumé über Kulturindustrie, S. 345.

13 Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Sebastian_Fitzek (25. 12. 2020).

und Story des Romans als fiktive ausweist. Dieser bewirbt allerdings zugleich einen telefonischen Begleitservice für Frauen, der im Buch eine tragende Rolle spielt, als real existierende Einrichtung (inklusive Weblink). Und damit noch nicht genug: Es folgen noch eine Widmung («All denen gewidmet, denen Angst ein ständiger Begleiter ist.») sowie eine Trigger-Warnung nebst neuerlicher Angabe von Hilfsangeboten für Betroffene. Das ist, kann man erst mal neutral feststellen, für ein Stück Genreliteratur doch eine Menge Paratext!

Was will uns das Buch damit sagen? Zum einen doch wohl, dass es ein Thema behandelt, das derzeit gesellschaftlich relevant ist. Seine Bedeutung wird sowohl von offizieller staatlicher Stelle bestätigt als auch von der *BILD*-Zeitung, also *dem* nicht-elitären deutschen Pressemedium, das sich an so etwas wie die ‹Normalbevölkerung› wendet (Scheck würde vielleicht sagen: die Nulllinie der deutschen Gegenwartspresse). Auch *BILD*-Zeitungs-Leserinnen, so wird dadurch unterschwellig vermittelt, werden hier ernst genommen; dieses Thema geht uns alle an, und als Fitzek-Leser muss man kein Intellektueller sein. Umgekehrt signalisiert die Claudius-Strophe geradezu etwas wie Literarizität – zumindest sagt sie: Das hier ist kein Sachbuch, hier geht es auch um Gefühle. Das *Abendlied* («Der Mond ist aufgegangen …») ist dabei zwar ein kanonisches Gedicht der deutschen Hochliteratur, allerdings ist es (in der Vertonung von Johann Abraham Peter Schulz) als beliebtes volkstümliches Schlaflied auch fast allen bekannt. Auch hier wird also darauf geachtet, niemanden abzuschrecken und alle mitzunehmen. Hinzu kommt, dass Zeilen aus diesem Lied bereits als Titel populärer deutscher Krimis verwendet worden sind, woran sich manche Leserin erinnern mag.[14] Die weiteren Paratexte kehren zum Thema des Romans zurück und zeigen an, dass es sehr ernst genommen wird. Sie wenden sich an Personen unter den Leserinnen und Lesern, die solche Ängste kennen, wie sie die Hauptfigur erfährt – mit der wir uns schließlich im Folgenden identifizieren sollen. Das schließt also ein drittes Mal tendenziell uns alle ein, und zwar erneut in doppelter Weise: Die Widmung spricht uns emotional an, die anderen Schnipsel geben uns sogar praktische Anleitung zur Selbsthilfe.

14 Zum Beispiel Ingrid Noll: Kalt ist der Abendhauch. Zürich 1996; Petra Tessendorf: Der Wald steht schwarz und schweiget. München 2010.

Alle diese Beobachtungen zeigen, dass selbst ein Genre-Bestseller wie Fitzeks *Der Heimweg* keineswegs in seiner Warenform aufgeht, dass er – wie überzeugend auch immer – noch andere Dinge zu bieten hat als billige, schnelle Unterhaltung auf der einen und kommerzielles Abgreifen auf der anderen Seite. Dass er seine Vorspann-Texte mit einer gewissen Sorgfalt so auswählt, dass auch Leserinnen und Leser sich angesprochen fühlen dürfen, die nicht über eine hochkulturelle Bildung verfügen, mag uns daran erinnern, dass die Unterteilung von hoher und niederer Kunst aus einer Zeit stammt, als der Zugang zur Bildung beschränkt war. Die Abwertung bestimmter Kunstformen war damit stets auch mit einer Abwertung des Geschmacks ‹niederer› Bildungsschichten verbunden; heute würde man von Klassismus sprechen. In unseren westlichen Überflussgesellschaften aber können im Prinzip alle Menschen an Kulturgütern teilhaben. Sie verfügen dazu nicht nur über die basale Bildung durch Schule und Medien wie das Fernsehen, sondern auch über das nötige Geld und vor allem die nötige Freizeit. Diese ‹Demokratisierung› von Kultur, so ahnt man hier bereits, stellt an unseren wertenden Umgang mit Kunstformen womöglich ganz neue Ansprüche. Und mit dem Publikum hat sich seit dem 19. Jahrhundert auch die Medienlandschaft verändert, in der unsere Gegenwartsromane erscheinen.

Mit dem bloßen Gegensatz von Kommerz versus Anspruch macht man es sich also zu einfach – im konkreten Fall (Fitzek) ebenso wie generell. Man könnte geradezu umgekehrt fragen: Ist eine Position, die heute immer noch von einer hehren Sphäre autonomer Kunst ausgeht und mit den Niederungen des Marktes nichts zu tun haben will, nicht ihrerseits ein wenig kitschig und trivial? Sie tut ja so, als regelten wir unsere Dinge nicht über das Geld – eine Verdrängungsleistung, die sich wohl nur Privilegierte erlauben können. Zudem sieht sie alle, die den Produkten der Konsumindustrie verfallen sind, als dauergetäuschte Verführungsopfer durchs Leben taumeln, was offenkundig Unsinn ist und insbesondere dem neuen Selbstbewusstsein von Leserinnen und Lesern kaum gerecht wird, die mit ihren Erwartungen das Angebot mitbestimmen und sich in den sozialen Medien darüber austauschen.

Eine neuere Konsumästhetik hat sich denn auch längst von den Verführungstheorien von Vance Packards *The Hidden Persuaders* (1957) über die Frankfurter Schule bis hin zu Wolfgang Fritz Haugs *Kritik der Warenästhetik* (1971) verabschiedet. Der Kunsthistoriker Wolfgang Ullrich

wirft ihnen denselben Fehler vor, den einst Platon machte, als er behauptete, die Dichter würden lügen: Sie verkennen, dass hier Fiktionalität im Spiel ist, ein Modus von eigenem Wert, der z. B. im Falle von Markenimages den reinen Gebrauchswert übersteigt. Ein solcher Fiktionswert sei auch in der Werbung zu Duschgels und Turnschuhen am Werk, die ebenfalls nicht einfach ‹lügen›, sondern uns gute Gefühle bescheren, die wir bewusst mitkaufen. «Abwehr und Ressentiment» gegenüber der Konsumsphäre, so Ullrich, «sind also jeweils Folge einer Überforderung: Ausdruck ungenügender Ausbildung im Umgang mit einem Zeichensystem.»[15] Wenn aber schon die Werbeimages für Konsumprodukte Fiktionswerte produzieren, die zum einen unser ästhetisches Sensorium ansprechen und zum anderen wesentlich an unseren Vorstellungen vom guten Leben mitwirken, dann wird man das erst recht kommerziell erfolgreichen Kulturprodukten wie Fitzeks Romanen zutrauen müssen. Das soll selbstverständlich nicht heißen, dass sie deshalb der Kritik enthoben wären, im Gegenteil. Das gilt allerdings auch für die sogenannte Hochkultur und -literatur. Und umgekehrt findet auch diese längst nicht mehr in irgendeiner seligen Sphäre außerhalb der ökonomischen und (massen-)medialen Strukturen statt, auch wenn sie es gern so hätte. Mit Zaid gesprochen: «Kommerz ist Dialog ist Kultur, und alle drei laufen ständig Gefahr, zu bloßem Blabla zu verkommen. Es ist schön und gut zu glauben, Bücher seien keine Ware, sondern Dialog. Aber statt den Kommerz schlecht zu reden, sollten wir uns lieber daran erinnern, dass es nichts gibt, was bloß Ware wäre.»[16]

Definition von Welt durch Literatur

Kommen wir zu einem zweiten Einwand, der womöglich schwerer wiegt und in etwa lautet, populärrealistische Literatur der Fitzek-Art sei insofern trivial, als sie erheblich hinter dem zurückbleibe, was man

15 Wolfgang Ullrich: Alles nur Konsum. Kritik der warenästhetischen Erziehung. Berlin 2013, S. 24.

16 Zaid: So viele Bücher, S. 57.

von Kunst erwarten darf. Nun – was erwarten wir denn? Künstlerische Erzeugnisse, und dazu zählt ja die Literatur, haben im Verlauf der Geschichte zwar immer auch ihre Erzeuger ernährt, darüber hinaus aber sehr unterschiedlichen Zwecken gedient. Sie hatten beispielsweise kultisch-religiöse Funktionen, dienten der Belehrung und Unterhaltung, dem Lob und der Kritik, dem Schmuck und der Demonstration von Wohlstand, dem Ausdruck und der Selbstverständigung von Einzelnen und Gruppen bis hin zu Nationalstaaten, und diese Liste ist sicherlich nicht vollständig. Keine dieser Funktionen ist heute ganz verschwunden, wenngleich sich die Schwerpunkte immer wieder verlagern. Mit der Idee der Kunstautonomie, wie sie um 1800 aufkommt, setzt dennoch etwas Neues ein: Im Prinzip werden die Künste jetzt aus dem Dienst an allen Zusammenhängen freigestellt, die sie nicht selbst bestimmen. Zugleich mit diesem Freibrief wird ihnen allerdings eine sehr viel grundsätzlichere Funktion zugemutet als bis dahin: so etwas wie die Erschließung und Definition von Welt schlechthin. Statt beispielsweise als ‹Magd der Theologie› *(ancilla theologiae)* zu dienen und den rechten Glauben zu vermitteln, tritt die Kunst nun in Konkurrenz zu Religion und Philosophie, oder in Hegels Worten: «Durch die Beschäftigung mit dem Wahren als dem absoluten Gegenstande des Bewußtseins gehört nun auch die Kunst der absoluten Sphäre des Geistes an und steht deshalb mit der Religion […] und der Philosophie ihrem Inhalte nach auf ein und demselben Boden.»[17] Höher kann man den Anspruch kaum hängen.

Insbesondere die Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts sind sehr weit gegangen in ihrer Forderung, Kunst müsse die überkommenen Formen des Wirklichen, von der Politik des Wilhelminismus bis hin zu so elementaren Dingen wie Logik, Grammatik, Zentralperspektive und bürgerlichem Ich, zerschlagen und dann die Welt ganz neu entwerfen. «Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar», lautet der erste Satz der *Schöpferischen Konfession* Paul Klees, und Carl Einstein beendet seine Anmerkungen *Über den Roman* mit der Erklärung: «Kunst ist

17 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Ästhetik. Bd. I. Hg. v. Friedrich Bassenge. Berlin 1985, S. 108.

eine Technik, tatsächliche Bestände und Affekte zu erzeugen.»[18] Befeuert durch solche programmatischen Gedanken haben sich die avantgardistische Malerei und Literatur einer Epoche, die man deshalb als ‹emphatische Moderne› bezeichnen kann, von realistischen Verfahren bisweilen denkbar weit entfernt – Döblin ist da noch ein eher zahmes Beispiel.

Literatur müsse unsere herkömmlichen Anschauungen erschüttern, also Welt nicht einfach abbilden, sondern mit ihren ureigenen sprachlichen Mitteln ganz neu sichtbar machen, und zwar auf eine Weise, die andere Disziplinen, etwa die Wissenschaften, nicht leisten können – solche absoluten Forderungen haben sich teilweise bis heute gehalten. Und dies, obwohl zumindest die Erzählliteratur, trotz der Konkurrenz durch den Film, bereits seit den 1920er-Jahren wieder weitgehend zu realistischen Erzählverfahren zurückgekehrt ist. Schon die Literatur der Neuen Sachlichkeit orientiert sich an Reportage und Journalismus, die Heimatkunstliteratur, die die Nazis protegieren, ist ebenso realistisch erzählt wie die Exilliteratur, und auch die Nachkriegsliteratur hat die radikalen Experimente der emphatischen Moderne nicht wiederaufgenommen. Sicher, es gibt Minderheitenprogramme, aber alles, was seither unseren Buchmarkt bestimmt, verfährt im Grunde realistisch.

Die Forderung, Dichtung habe die Realität neu zu definieren, hält sich trotzdem weiterhin. Sie wird beispielsweise von Günter Eich in seiner berühmten Rede *Der Schriftsteller vor der Realität* (1956) wirkmächtig aktualisiert. Schriftsteller sein bedeute «die Entscheidung, die Welt als Sprache zu sehen», heißt es dort. «Erst durch das Schreiben erlangen für mich die Dinge Wirklichkeit. Sie ist nicht meine Voraussetzung, sondern mein Ziel.» Nun weiß auch Eich, dass die allermeiste Literatur dieser absoluten Forderung kaum entspricht, und konzediert: «Was davor liegt» – also vor der Definition von Welt durch Dichtung – «mag psychologisch, soziologisch, politisch oder wie immer interessant sein und ich werde mich gern davon unterhalten lassen, es bewundern und mich da-

18 Paul Klee: Schöpferische Konfession [1920]. In: P. K.: Im Zwischenreich. Aquarelle und Zeichnungen. Köln 1983, S. 5–9; S. 5. Carl Einstein: Über den Roman. Anmerkungen [1912]. In: C. E.: Werke Bd. 1: 1908–1918. Hg. v. Rolf-Peter Baacke. Berlin 1980, S. 127–129; S. 129.

ran freuen – notwendig aber ist es mir nicht. Notwendig ist mir allein das Gedicht.»[19]

In diesem Sinne könnte man sagen: Gut, Fitzeks Romane sind zuverlässig unterhaltsam und durch ihre aktuellen Themen vielleicht soziologisch und womöglich auch psychologisch interessant (immerhin: Psychothriller!), aber Kunst im emphatischen Sinne sind sie nicht, weil sie uns an der Welt nichts aufschließen, was wir nicht ohnehin wissen bzw. aus anderen Quellen (Familienministerium, *BILD*-Zeitung) nicht genauso gut erfahren können. Und da ist sicherlich etwas dran. Wir haben ja oben gesehen, wie Fitzeks Prosa ihre thrillertypische Verschlingbarkeit mit ziemlich abgegriffenen sprachlichen Ausdrücken, Alltagsschablonen und Klischees sicherstellt. Hier wird die Welt wohl kaum «als Sprache gesehen» und schon gar nicht mit sprachkünstlerischen Mitteln neu definiert. Vielmehr werden unsere Stereotype in der Lektüre bestätigt. Eine Kritik daran würde sich demnach anhören wie Roland Barthes' Kritik an der realistischen Prosa Balzacs. «Das ‹Leben›», so klagt er, werde in dessen «Text zu einer abscheulichen Mischung landläufiger Meinungen, zu einer erstickenden Schicht stereotyper Meinungen». Scheck würde sagen: literarische Nulllinie. Das Überkommene, das Triviale liegt nach Barthes dabei in der «Essenz von dem, was in Balzac nicht (neu-) geschrieben werden kann».[20] Das Argument lautet also: Weil realistisch verfasste Literatur per definitionem nicht in der Lage ist, Dinge neu zu schreiben (sonst entspräche sie unserem Begriff von ‹Realismus› ja nicht), bleibt sie notwendig hinter dem zurück, was Literatur als Kunst zu leisten in der Lage ist.

Das kann man durchaus so sehen. Aber dennoch ist Vorsicht geboten. Wieder müssen wir uns fragen: Was erwarten wir denn? Barthes' Kritik bezieht sich auf Balzac und Zola, immerhin zwei der bedeutendsten französischen Schriftsteller des 19. Jahrhunderts. Sie richtet sich sehr grundsätzlich gegen das realistische Schreibverfahren, das, wie gesagt, dazu führt, dass wir Texte gut und leicht auf ihren Inhalt hin lesen können. Eine quasi-ontologische Definition von Welt durch Sprache dagegen, wie

19 Günter Eich: Der Schriftsteller vor der Realität. In: G. E.: Gesammelte Werke Bd. IV: Vermischte Schriften. Hg. v. Axel Vieregg. Frankfurt 1991, S. 613 f.

20 Roland Barthes: S/Z [1970]. Frankfurt 1987, S. 203.

Barthes sie mit den Avantgardisten einfordert, würde auch deren komplexe, schwer verständliche Prosa erfordern, die radikal mit unseren Leseerwartungen bricht, eine Prosa wie die der französischen Surrealisten André Breton und Paul Éluard zum Beispiel. Hier eine kleine Probe:

> Ich habe festgestellt, daß Sterben hieße, in einem Lachanfall die Nacht zu verraten und sie den Lebenden zu unterwerfen, jene rosa und weiße Seide der Rückkehr der Abkehr des Kehraus des Kehrichts. Nervunft ho grelt nie. Ich habe an Faustens Tisch gegessen in den Beinkrampeln, und man forderte die Eingeladenen auf, sich die Augen zu bläuen, auf daß der Teufelbläue diesen blauen Passagier, der den Vorsitz führte, eine Hand auf meiner Hand, die andere in seinen Spitzen. Und man befleckte sich bis ins Mark.[21]

Da stellt sich zum einen die Frage, wer so etwas auf Dauer lesen möchte – und die hat im Grunde schon unser demokratisches Buchkauf- und Leseverhalten beantwortet. Leserinnen wie HD wären hier ohnehin sofort raus. Zum andern aber würde uns eine solch radikale Anspruchshaltung an Literatur, wenn wir sie denn einnähmen, auch überhaupt nicht dabei helfen, einen qualitativen Unterschied zwischen Fitzek und literarisch deutlich höher bewerteten Vertretern der Erzählliteratur unserer Gegenwart zu machen. Denn, wie gesagt, was derzeit an Romanen literarisch gefördert, ausgezeichnet und gefeiert wird, was wir auf Empfehlung anderer aus dem Buchladen nach Hause tragen, was wir gern lesen, verschenken und diskutieren, all das ist von seiner Machart her nahezu durchgängig ‹Realismus› im von uns definierten Sinne. Romane von, sagen wir, Heinrich Böll, Maja Haderlap oder Daniel Kehlmann erheben zweifellos ganz andere Ansprüche an die eigene Literarizität – in ihrem Verfahren aber sind sie deutlich näher an Sebastian Fitzek als an Breton/Éluard und bleiben entsprechend weit hinter den Ansprüchen zurück, die Einstein, Eich und Barthes an das literarische Werk stellen. Nervunft ho grelt nie.

21 André Breton/Paul Éluard: Die unbefleckte Empfängnis [1930]. Dt. v. Johannes Hübner. München 1974, S. 75.

Die Marquise geht wieder um fünf Uhr aus

Um deutlich zu machen, welche Schreibweise die emphatische Moderne für immer hinter sich lassen wollte, beruft André Breton sich im *Ersten Manifest des Surrealismus* auf Paul Valéry, der ihm «einmal versicherte, er selbst werde sich immer weigern, zu schreiben: *Die Marquise ging um fünf Uhr aus*». Für die beiden Franzosen ist das offenbar der Inbegriff eines realistisch-stereotypen Romananfangs; «die realistische Haltung», schreibt Breton, «ist mir ein Greuel, denn sie ist aus Mittelmäßigkeit gemacht, aus Haß und platter Selbstgefälligkeit.» Was aber ist es, mag man sich da fragen, das an diesem harmlosen Sätzchen die volle Verachtung des Avantgardisten heraufbeschwört? Es ist, in Bretons eigenen Worten, dessen «Stil der bloßen Information».[22] Man hat das ja schon tausend Mal gelesen: Jemand geht aus dem Haus, die Handlung beginnt und wird präsentiert im epischen Präteritum. Mit dem Adelstitel deutet sich eine Liebes- und Verwicklungsgeschichte in höheren Pariser Kreisen an, ein Roman in besserer Gesellschaft, angesiedelt in einer Sphäre, die in der Moderne eigentlich obsolet ist (die Adelstitel wurden in Frankreich 1848 abgeschafft). Hier herrscht «keine andere Logik als die des Wahrscheinlichen, der Empirie, des Schon-getan oder des Schon-geschrieben».[23] Der Realismus mit seinem «Gesetz der geringsten Anstrengung»[24] für Autor und Leserin beruht hier, nicht anders als in Fitzeks Thriller, darauf, dass alles bekannten Schablonen folgt, wobei «die einen aus einer Praxisreserve kleiner landläufiger Verhaltensweisen kommen (*an eine Tür klopfen, ein Rendevous geben*), die anderen einem geschriebenen Korpus von Romanmodellen entnommen werden (*die Entführung, die Liebeserklärung, die Ermordung*)».[25] Und genau dieses Immer-schon-Bekannte, das Fitzeks Lesern die schnelle Lektüre, das ‹Verschlingen› ermöglicht, stört André Breton enorm. Die Variationen des Vertrauten, die ihm der realistische

22 André Breton: Erstes Manifest des Surrealismus [1924]. In: A. B.: Die Manifeste des Surrealismus. Dt. v. Ruth Henry. Reinbek 1986, S. 9–43; S. 13.

23 Barthes: S/Z, S. 201.

24 Breton: Erstes Manifest des Surrealismus, S. 13.

25 Barthes: S/Z, S. 201.

Roman präsentiert, findet er nicht faszinierend, sondern banal: «Kein Zögern des Helden wird mir erspart: ist er blond, wie heißt er, treffen wir ihn im Sommer? Lauter Fragen, die aufs Gratewohl – und ein für allemal – beantwortet werden; die einzige Entscheidungsfreiheit, die mir noch bleibt, ist die, das Buch zu schließen, was ich, bei der ersten Seite etwa, zu tun denn auch nicht verfehle.»[26]

Für Breton wie später für Eich und Barthes ist dies das Hauptproblem: dass man hier nur noch Vorgefertigtes rezipieren kann, ohne dass man selbst an der Sinngebung mitarbeiten müsste oder auch nur könnte, weil schon der Text selbst das im Grunde nicht tut. Barthes nennt das «die Kunst der VOLLEN LITERATUR […]: Literatur, die voll ist: wie ein Haushaltsschrank, in dem die Sinngebungen geordnet, aufeinandergestapelt, gehortet sind. […] Diese VOLLE LITERATUR, die lesbar ist, kann nicht mehr geschrieben werden».[27] Denn die Sinnstiftung, die man eigentlich vom Kunstwerk erwarten sollte (die Poiesis), wurde hier bereits vor dem Text geleistet, dieser zehrt nur mehr von den bestehenden kulturellen Wissensbeständen, ohne selbst an ihnen zu arbeiten. Hier kommt auch ein ideologiekritischer Aspekt mit hinein: Ein Text, der sich gut lesen lässt, weil wir in der Lektüre mit unseren alltäglichen und stereotypen Vorstellungen von den Dingen arbeiten können, damit gut durchkommen und kaum je irritiert werden, bestätigt eben auch die kulturellen Allgemeinplätze, die wir von einem Rendevous, von Wahnsinnssex oder einer Ermordung so haben. Die Marquise, die da am späten Nachmittag ausgeht, ist beispielsweise eine Frau, und was Frauen so tun, besonders wenn sie alleine losziehen, das vermeint man ja zu wissen, ebenso wie man immer schon weiß, was eine Nachtigall ist oder ein Vertreter des ‹starken› Geschlechts oder, sagen wir, ein Jude. Im Unterschied zu Beinkrampeln. Realismus steht für die Modernisten nicht nur unter dem Verdikt der Langeweile, sondern vor allem auch unter Ideologieverdacht.

Werfen wir nun allerdings einen kurzen Blick auf ein paar Anfänge preisgekrönter Romane unserer Gegenwartsliteratur, so zeigt sich: Die Marquise geht wieder regelmäßig um fünf Uhr aus.

26 Breton: Erstes Manifest des Surrealismus, S. 13.

27 Roland Barthes: S/Z, S. 198.

> Im September 1828 verließ der größte Mathematiker des Landes zum ersten Mal seit Jahren seine Heimatstadt, um am Deutschen Naturforscherkongreß in Berlin teilzunehmen.
>
> An einem heißen Julitag 1994 entdeckte ich auf der Terrasse des Gasthauses ‹Burg Hauneck›, auf einer abgelegenen Höhe des hessischen Berglands, den alten Herrn, den ich seit Jahren zu sprechen suchte.
>
> Es war noch früh und doch schon sehr warm, als Emil Bub an den Rand seines Balkons trat.
>
> Seit er aufgebrochen war, befand sich Ed in einem Zustand übertriebener Wachsamkeit, der es ihm verboten hatte, im Zug zu schlafen.
>
> Großmutter gibt mir ein Zeichen mit der Hand, ich solle ihr folgen.
>
> In Olevano Romano lebe ich auf einige Zeit in einem Haus auf einer Anhöhe.
>
> Da läuft ein Schwein! David de Vriend sah es, als er ein Fenster des Wohnzimmers öffnete, um noch ein letztes Mal den Blick über den Platz schweifen zu lassen, bevor er diese Wohnung für immer verließ.[28]

Hier ist alles eindeutig: «Man liest. Und versteht.», wie ein Bernhard-Schlink-Rezensent den Effekt realistischer Erzählweise einmal unübertrefflich auf den Punkt brachte.[29] Im Mainstream deutscher Literatur und Literaturkritik gilt es längst nicht mehr als Verdikt, sondern vielmehr als Lob, wenn man von einer Autorin sagt, sie erzähle, «als habe es den Sturmlauf der Moderne gegen das Erzählen nie gegeben» (so Burkhard Spinnen 1998 über Judith Hermann[30]). Dass diese Autorinnen und Autoren durchaus wissen, was sie tun, zeigt unmissverständlich auch der Anfang eines Romans von Martin Mosebach aus dem Jahre 2014, der lautet:

28 Daniel Kehlmann: Die Vermessung der Welt [2005]. Hamburg 2008, S. 7 (Kleist-Preis 2006); Friedrich Christian Delius: Die Frau, für die ich den Computer erfand [2009]. Hamburg 2011, S. 7 (Georg-Büchner-Preis 2011); Anna Katharina Hahn: Am Schwarzen Berg. Berlin 2012, S. 7 (Wolfgang-Koeppen-Preis 2012); Lutz Seiler: Kruso. Berlin 2014, S. 9 (Deutscher Buchpreis 2014); Maja Haderlap: Engel des Vergessens. Göttingen 2011, S. 5. (Ingeborg-Bachmann-Preis 2011); Esther Kinsky: Hain. Berlin 2018. (Preis der Leipziger Buchmesse 2018); Robert Menasse: Die Hauptstadt. Berlin 2017, S. 9 (Deutscher Buchpreis 2017).

29 Wolfgang Kroener in der Rhein-Zeitung, zit. n. Bernhard Schlink: Der Vorleser [1995]. Zürich 1997, S. 208.

30 Zit. n. Klappentext von Judith Hermann: Sommerhaus, später. Frankfurt [10]1999. Burkhard Spinnen, selbst erfolgreicher Autor, war jahrelang Juror in Klagenfurt.

> Die Markies verließ um fünf Uhr das Haus, um fünf Uhr morgens wohlgemerkt, denn ihr Flug nach Berlin ging um halb sieben.[31]

Der Scherz, den sich Mosebach immerhin den Eigennamen einer Romanfigur kosten lässt, führt im weiteren Verlauf nicht etwa zu einem Spiel mit realistischen Konventionen oder gar zu einer surrealistischen Textur des Romans. Vielmehr bleibt *Das Blutbuchenfest* ganz im Rahmen realistisch-konventionellen Erzählens:

> Ivana ging in das große helle Badezimmer von Frau Markies und ließ warmes Wasser in die Wanne. Das Fenster war in der unteren Hälfte mit Milchglas versehen, durch die obere drang ungebrochen das Sonnenlicht ein. Wie viele moderne Menschen ließ Frau Markies, deren Umgebung sonst von teurer Sparsamkeit geprägt war, in ihrem Badezimmer einen gewissen Luxus zu. Spiegel bedeckten die Wände, um den Körper der hier Badenden von allen Seiten zu präsentieren.[32]

Diese Passage ist typisch für einen Populären Realismus, der sich nicht, wie Fitzek, damit zufriedengibt, Genreliteratur zu sein, sondern der zugleich hohe Literatur sein möchte. Dabei sind seine Schilderungen banaler Dinge («das große helle Badezimmer», «warmes Wasser in die Wanne») redundant bis zur Trivialität. Was sonst sollen die Spiegel an den (wo sonst als «hier», im Badezimmer) Badenden schließlich spiegeln als deren Körper? Die Pseudogenauigkeit, mit der die Fensterscheibe beschrieben wird – wo ganz normales Glas ist, «drang ungebrochen das Sonnenlicht ein» –, hält sich für große Kunst (Milchglas streut übrigens das Licht und bricht es nicht). Der Erzähler weiß, wie «moderne Menschen» so sind – widersprüchlich, um das Mindeste zu sagen! –, und teilt es mit. Das zielt auf eine Rezeption, die sagt: «Köstlich! ‹Teure Sparsamkeit› – wie treffend. Genau wie bei xy.» Und wird sich denn die schöne Ivana gleich ausziehen? Richtig geraten!

Das ist genau die Art von Realismus, die schon Valéry und Breton

31 Martin Mosebach: Das Blutbuchenfest. München: Hanser 2014, S. 7 (Shortlist des Preises der Leipziger Buchmesse 2014, Mosebach hatte bereits 2007 den Georg-Büchner-Preis verliehen bekommen).

32 Mosebach: Das Blutbuchenfest, S. 9 f. Hier auch die weiteren Zitate.

verspotteten. Wenn Mosebach seinen Roman mit den Worten «Die Markies verließ um fünf Uhr das Haus» beginnt, signalisiert er also, dass er genau weiß, was er tut, und tut es dennoch, im konservativen Bewusstsein der Tatsache, dass sich der Realismus am Ende gegen die Irritationen der emphatischen Moderne wieder durchgesetzt hat. Was seinen Text nicht besser macht – der Autor ist hier sozusagen klüger als seine Literatur. (Im Jahre 1961 hatte übrigens bereits Claude Mauriac einen Roman im Umfeld des Nouveau Roman nicht nur so begonnen, sondern auch so betitelt, um darin ein deutlich originelleres Spiel mit dem Verhältnis von Realismus und Avantgarde zu treiben).

Interessant ist auch, was Mosebachs Badezimmerszene nicht registriert. Da ist zwar die Rede von einem «Wald von Flaschen und Tiegeln» und einer «Badeölflasche», aber die zahlreichen Logos und Markennamen, die man dort realistischerweise erkennen würde, verschweigt der Text. Das ungebrochene Sonnenlicht und das archaische Wort ‹Tiegel› hält er für literarisch, L'Oréal, Garnier Fructis oder Balea Vita Body Lotion nicht. Da sind dann der Realismus und seine Selbstverständlichkeit des aufgerufenen Wissens ganz schnell an einer selbst gesetzten Grenze angekommen. Mosebachs möchte ein zeitlos-antimoderner Roman sein, ein Roman wie seine Figur Ivana, die im Grunde noch im soliden Waschzuber eher zu Hause wäre als im modernen Badezimmer, so wie sie auch dadurch eigentlich schön ist, dass sie dem «zeitgenössischen Ideal der Langbeinigkeit, das oft nur durch Staksigkeit erfüllt wird», nicht entspricht. Da hilft dann auch kein Milchglas, der Erzähler ist ja immer schon drin im Badezimmer, sieht und beschreibt genüsslich die Nackte, wie sie «mit zeitloser, ja ewigkeitlicher Frauengeste mit geneigtem Kopf das Haar im Nacken» zusammenfasst. Hier sind wir endgültig beim Edelkitsch angekommen und nutzen die einzige Entscheidungsfreiheit, die uns noch bleibt: das Buch zu schließen.

Born translated

Als ich 2005 zum ersten Mal nach Japan kam, hatte ich an japanischen Autoren vermutlich überhaupt nur Haruki Murakami gelesen. Im Gespräch darüber bemerkte ein älterer Japanologe, dieser Autor schreibe gar nicht Japanisch, sondern ‹Übersetzungsjapanisch›. Darunter konnte

ich mir wenig vorstellen und vergaß es wieder. Im Jahr darauf, am Ende meines ersten Semesters als Professor in Münster, beendete ich ein Wilhelm-Raabe-Seminar mit einer Exkursion nach Eschershausen und zum Odfeld. Von dort musste ich mich dann abends per Bahn nach Rostock durchschlagen, was zwei unvorhergesehene Umstände mit sich brachte: Die Lektüre ging mir aus, und ich hatte eine Stunde Aufenthalt in einem Ort namens Kreiensen. Ich stiefelte also los, um nach einer Buchhandlung zu suchen (es regnete nicht geradezu, aber es kam doch ziemlich feucht von oben herab), allerdings zunächst ohne Erfolg. Auf Nachfrage sagte mir jemand, wieso? da sei sie doch! Es handelte sich um eine Art Bastellädchen mit einem winzigen Bücherregal; zu dem wenigen im weitesten Sinne Literaturförmigen, was sich dort neben Handarbeitsbüchern und dem *Stern-Jahresrückblick 1998* fand, gehörte Frank Schätzings Bestseller *Der Schwarm* (2004), den ich mangels Alternativen kaufte. Der auf Deutsch verfasste Roman las sich gut, jedoch über weite Strecken wie die Übersetzung eines amerikanischen Thrillers, und ich begriff: Es gibt auch ‹Übersetzungsdeutsch›.

Wenden wir uns also noch einmal einer Stelle aus einem Thriller zu, einer Action-Szene, in der auf einem Schiff ein Hubschrauber außer Kontrolle gerät:

> Buchanan glaubte seinen Augen nicht zu trauen.
> Er war unmittelbar gegen seinen Stuhl geschleudert worden, gegen diesen wunderbaren Captain's Chair mit den bequemen Armlehnen und der Fußstütze, um den ihn alle beneideten, eine Mischung aus Barhocker, Schreibtischsessel und Captain Kirks Kommandostuhl, der jetzt zu nichts anderem mehr gut war, als dass er sich den Schädel daran blutig schlug. Auf der Brücke flog alles durcheinander. Buchanan hangelte sich hoch und stürzte zu den Seitenfenstern, gerade rechtzeitig, um zu sehen, wie sich der *Super Stallion* drehte und langsam auf die Seite legte.
> Das Ding hing fest!
> «Raus hier!», schrie er.[33]

Für einen Thriller ist das in einer syntaktisch durchaus komplexen Sprache verfasst, die aber dennoch, ähnlich wie wir das schon kennen,

33 Frank Schätzing: Der Schwarm [2004]. Frankfurt: S. Fischer 2005, S. 919.

allgemeinste Wendungen zur Darstellung der Katastrophe kombiniert. Er «glaubte seinen Augen nicht zu trauen», «alles flog durcheinander», «‹Raus hier!›, schrie er.» Nichts davon erreicht einen sprachlichen Eigenwert, der vom Inhaltlichen ablenken könnte. Es gibt, so könnte man sagen, in Büchern wie *Der Schwarm* oder *Der Heimweg* keine Sätze, die man sich rausschreiben möchte, weil sie sprachlich so gelungen wären.[34] Mit Simplizität hat das jedoch, wie der seltsame Einschub zum Captain's Chair zeigt, nicht unbedingt etwas zu tun. Es ist ja vollkommen unwahrscheinlich, dass dem Protagonisten die Details zu diesem Stuhl durch den Kopf gehen, während er dagegengeschleudert wird. Hier hat der Autor offenkundig zu einem Möbelstück recherchiert wie anderswo zu ozeanografischen oder technischen Fakten und flicht die Information an gegebener Stelle ein, mit einer englischen Typenbezeichnung und einem Vergleich, der neben Gemeinplätzen (Barhocker, Schreibtischsessel) eine international erfolgreiche TV-Serie aufruft, in der auch öfters Mobiliar durch die Kommandozentrale fliegt. Ich weiß nicht, ob man zu mehreren Fenstern gleichzeitig ‹stürzen› kann, aber mit «gerade rechtzeitig» – just in time – kriegt der Text wieder die Kurve in den automatisierten Realismus. Wir befinden uns also einmal mehr definitionsgemäß immer schon auf der Ebene des Dargestellten, in der erzählten Welt, ohne dass die Textebene als solche Gegenstand der Aufmerksamkeit wird. «Buchanan glaubte seinen Augen nicht zu trauen» – die krassesten Dinge werden nicht etwa mit Hilfe explosiver Texturen, sondern im Gegenteil mit geradezu formelhaften Phrasen aus dem Wörterbuch der Gemeinplätze erzählt.

Dieser Realismus als Verfahren bezieht sich, wie gesagt, auf die Herstellung der erzählten Welt. Diese erzählte Welt nennt man auch Diegese. Realismus im hier gemeinten Sinne bezieht sich auf die sinnliche Vorstellbarkeit der Diegese und ausdrücklich nicht auf ihre Nähe zu unserer Lebenswirklichkeit: «nicht-mögliche, phantastische Geschichten können auf realistische Art und Weise erzählt werden», um es mit Frank Zipfel zu sagen, «und ganz und gar realistische Geschichten können auf

34 Das ist z. B. in der Pop-Literatur ganz anders, obwohl die ebenfalls durch und durch realistisch verfasst ist.

nicht-realistische Art und Weise erzählt werden».[35] Dass sich in *Der Schwarm* Einzeller zu komplexen Gebilden vereinen, die Menschen angreifen und sogar einen Flugzeugträger nachbilden, ist ja kein realistisches Szenario im Sinne referentieller Wahrscheinlichkeit, ebenso wenig wie die Gespenster, Vampire, Zombies, Orgs oder Drachen, die die fiktiven Welten der Fantasy-Literatur bevölkern. Gleichwohl können wir uns diese Dinge und Wesen bestens vorstellen, und das ist kein Zufall: Texte, in deren Diegese fantastische Dinge als real auftreten, sind in der Regel eben realistisch verfasst. Ja, in gewisser Weise sind Texte dieser Art – vom *realismo magico* des lateinamerikanischen Booms bis hin zu *Harry Potter* und der Fantasy-Literatur unserer Tage – geradezu zum Inbegriff eines international erfolgreichen Populären Realismus geworden.

Auch die umgekehrte Asymmetrie ist interessant: Schon im späten 19. Jahrhundert versucht die Prosa des Naturalismus, sich möglichst exakt und deshalb detailreich der Wirklichkeit anzunähern, und verliert darüber – man könnte fast sagen: aus Versehen – die Selbstverständlichkeit realistischen Verfahrens, wie sich besonders deutlich an der Wiedergabe wörtlicher Rede zeigt:

> «Hä? Was? Was sagste nu?!»
> «Was denn, Nielchen? Was denn?»
> «Schafskopp!»
> «Aber Thiiienwiebel!»
> «Amalie?! Ich …»
> «Ai! Kieke da! Also döss!»
> «Hä?! Was?! Famoser Schlingel! Mein Schlingel! Mein Schlingel, Amalie! Hä! Was?»[36]

«Hä? Was?» indeed! Dieser Versuch, den Dialog in einer Bohème-WG möglichst naturgetreu wiederzugeben, führt den Leser an die Grenzen

35 Frank Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft. Berlin 2001, S. 107.

36 Arno Holz/Johannes Schlaf: Papa Hamlet. In: Dies.: P. H./Ein Tod. Stuttgart 1963, S. 3–63; S. 19.

der Verständlichkeit. Ohne dass dies zwingend beabsichtigt wäre, richtet sich die Aufmerksamkeit auf die Textur, und prompt lässt sich die Erzählung, *Papa Hamlet* (1889) von Arno Holz und Johannes Schlaf, nicht mehr einfach so widerstandslos weglesen. Gerade durch die angestrebte Genauigkeit der Wiedergabe («Thiiienwiebel!») gerät das realistische Prinzip in Gefahr. Von hier führt ein direkter Weg zu den Stoßgesetzen in *Berlin Alexanderplatz*.

Interessant für unseren Zusammenhang ist es nun, wie Texte, die für ein großes Publikum lesbar bleiben wollen, mit solchen Herausforderungen umgehen. Ein überaus populäres Genre schon des 19. Jahrhunderts war der Historische Roman, der mit Joseph von Scheffels *Ekkehard* (1855) oder Felix Dahns *Ein Kampf um Rom* (1876) veritable Best- und Longseller hervorbrachte, die massenhaft auch in Volks- und Jugendausgaben verbreitet wurden. Hier findet man die Lösung, das Fremde der historischen Wirklichkeit über ein homöopathisches Einstreuen von altertümlich wirkenden Sprachelementen (Archaismen) in den ansonsten gut lesbaren Text anzuzeigen:

> «Wenn ich die Hexe wüßte!» sprach der Meier, «die Wetterhexe, die Wolkentrude! Die sollte ihren Rock nicht umsonst über den Schlangenhof ausgeschüttelt haben … Daß ihr die Zunge im Mund verdorre!»
> «Braucht's eine Hexe zu sein?» sagte der Großknecht. «Seit das Waldweib am Krähen drüben landflüchtig geworden, läßt sich keine mehr gespüren.»
> «Schweig!» schalt der Klostermeier grimmig, «bis du gefragt bist.»[37]

Das Partizip ohne Hilfsverb zu benutzen («geworden»), die Vokabel «gespüren» – das ist nicht das Deutsch des 19. Jahrhunderts, aber es ist natürlich erst recht nicht die Sprache des 10. Jahrhunderts, in dem Scheffels *Ekkehard* spielt. Die wäre Althochdeutsch und, im Gegensatz zu diesem Dialog, für die meisten Leser unverständlich. Stattdessen reicht Scheffel eine leicht archaisierende Einfärbung der Sprache hin, um eine Art ‹Mittelalterlichkeit› zu suggerieren, die tatsächlich rein künstlich bleibt. Das ging im 19. Jahrhundert so weit, dass man Verb-

37 Joseph Victor von Scheffel: Ekkehard. Eine Geschichte aus dem zehnten Jahrhundert. Berlin o. J., S. 215.

formen erfand, die zwar altertümlich klangen, die es aber in der Sprachgeschichte nie gegeben hat, so etwa ‹fragen› als starkes Verb in Gustav Freytags zeitweise sehr populärem Familienschinken *Die Ahnen* (1872–1880). «Als Freytags Ahnen Modebücher waren, da wurde auch *frug* Mode.»[38]

Ein ähnliches Verfahren hat der jüdische Dichter Ernst Waldinger dann auch in der viel gelesenen Heimatkunstliteratur des 20. Jahrhunderts bemerkt, die sich ebenfalls aus dem Naturalismus entwickelt hat, dann von den Nazis zur Nationalliteratur deklariert wurde, aber auch nach dem Krieg in den entsprechenden Provinzen noch ein breites Publikum fand. Waldinger bezeichnet ihren Dialektgebrauch als «ein künstliches Idiom», «eine der Schriftsprache angenäherte dialektische Redeweise, die im ganzen Sprachgebiet mühelos verstanden werden soll, während die Mundartdichtung ihrem Leser die Bemühung um die Mundart zumutet.»[39]

> Einem frummen Schäfer blühte diese Gnade. Er wußte die Stellen, vom hohen Dachstein bis zum Grimming und jenseits der Kalktafeln des Tauernzuges, wo die Pflanze gedieh. Er hatte auch das Rezept. Woher, weiß niemand.[40]

Der «frumme» Schäfer in einem Atemzug mit den «Kalktafeln des Tauernzugs» – eine leichte regionale Einfärbung reicht hin, um hier die ‹Steiermarkizität› in Romanen Paula Groggers oder anderswo die ‹Sauerlandizität› bei Josefa Behrens-Totenohl oder die ‹Dithmarsizität› bei Gustav Frenssen hervorzubringen, die sich für eine völkische Vereinnahmung dieser Literatur eignet, ohne dass man sich groß hätte um die Mundart bemühen müssen wie bei echter Dialektdichtung (z. B. Johann Peter Hebel, Klaus Groth, Fritz Reuter). Auf zu starke Regionalismen reagierte die Literaturpolitik des ‹Dritten Reiches› denn auch ungnädig.

38 G. Wustmann: Allerhand Sprachdummheiten. Leipzig o. J., S. 71.

39 Ernst Waldinger: Von der Heimatkunst zur Blut- und Bodendichtung. In: The German Quarterly 13/2 (1940), S. 83–87; S. 86.

40 Paula Grogger: Der Lobenstock. In: Das Innere Reich II (1934/35), S. 1353–1386 und 1472–1515; S. 1353 f.

Diese Beispiele zeigen exemplarisch, wie Populärer Realismus Sprache einsetzt: Sparsam eingestreute Archaismen oder Regionalismen rufen allgemeinste Vorstellungen von Altertümlichkeit und Mittelalter oder von Regionalität und bäuerlicher Sphäre auf. Auf keinen Fall darf durch solche Mittel jedoch die Lesbarkeit der Texte erschwert werden. Interessanterweise wird gerade diese rein künstliche, so von niemandem gesprochene Sprache von den Lesern als natürliche empfunden, man kann sie bewohnen, sich in ihr zu Hause fühlen, sie kann für Heimat, ja, wie nach 1933 von den Nazis propagiert, geradezu für das ‹echte Deutsche› einstehen, im Gegensatz zur ‹entarteten› Prosa der Moderne. Realistische Prosa ist also, pointiert gesprochen, nicht realistisch. Das zeigt sich auch in der Hoch- und hochsprachlichen Literatur nach 1945, etwa in Gerd Gaisers Novelle *Gianna aus dem Schatten* (1957):

> Sagtest du etwas? fragte sie und wandte sich zu ihm zurück. Ihr Gesicht war bräunlich, sie sah heiter und erhitzt aus. Es ging auf Mittag.
> Nein, ich sagte nur: Enna.
> Warum?
> Nun eben deinen Namen. Ist es erlaubt?
> Danke. Du sagst ihn selten.
> Hättest du mir nicht schon einen Verweis erteilt, würde ich sagen: wann kommen wir dazu, uns bei Namen zu nennen?
> Man kann sich rufen. Zum Rufen ist immer Zeit.
> Tatsächlich. Man sollte Gebrauch davon machen.
> Tu es.[41]

«Ich sagte nur: Enna», «Hättest du mir nicht schon einen Verweis erteilt» – so spricht kein Mensch, schon gar nicht in einer Situation intimer Zweisamkeit. «Sprache», so Wolfgang Hildesheimer 1969 zu dieser Novelle, «wird nicht dadurch dichterischer, daß ihr Autor sich der korrekten Tempora bedient, sie bekommt etwas ‹Gehobenes›». Und er präzisiert, was ihn daran stört: «Mein Einwand ist nicht etwa, daß der Dichter sich hier einer lebensfremden Sprache bedient, sondern daß, im Gegen-

41 Gerd Gaiser: Gianna aus dem Schatten. München: Hanser 1957, S. 18 f.

teil, die Verfremdung ungenügend vollzogen ist. Mein Einwand ist diese behutsame Transposition, um Banalität zu verbergen.»[42]

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de