



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Ästhetik einer engagierten Gegenwartsliteratur“

verfasst von / submitted by

Greta Sparer, BSc (WU) BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Deutsche Philologie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. i.R. Dr. Annegret Pelz

Danksagung	4
Einleitung.....	5
1. Ästhetik im Spannungsfeld von Autonomie und Engagement	8
1.1. Von der autonomen zur reinen Literatur.....	8
1.2. Von der Tendenz zum Engagement: Lukács (1932), Benjamin (1934)	12
2. Engagierte Literatur als Enthüllung: Sartre (1948)	18
2.1. Literatur und Lektüre als bewusstseinserschaffende Handlung	19
2.2. Appell an ein fremdes Bewusstsein	22
2.3. Virtuelles und faktisches Publikum	27
2.4. Fazit: Engagement als Interaktion	34
3. Engagement als Funktion der Form: Barthes (1953)	35
3.1. Soziale Positionierung über die Schreibweise	36
3.2. Etablierung und Bruch von literarischen Konventionen	39
3.3. Fazit: Engagement setzt Explizitmachung der Form voraus	44
4. Engagement als ganzheitliches Konzept: Adorno (1955 – 1970)	45
4.1. Langfristiges Engagement und Bewusstsein	48
4.2. Variation der ästhetischen Distanz	50
4.3. Fazit: Stimmigkeit in Form und Inhalt, indirektes Engagement	52
5. Zwischenfazit: Engagierte Literatur in der Theorie.....	53
6. Gegenwärtige Bedeutung von literarischem Engagement	55
7. Analyse von Sibylle Bergs <i>Vielen Dank für das Leben</i> (2012)	59
7.1. Kontext und Inhaltsangabe.....	61
7.2. Übereinstimmungen und Diskrepanzen mit Sartre (1948).....	65
7.2.1. Inhaltliche Motive: Fremdbestimmung und konditionierte persönliche Freiheit.....	66
7.2.2. Aktivierung durch Appell an die Lesenden	74
7.2.3. Formale Gestaltung.....	78
7.3. Analyse der innovativen Schreibweise nach Barthes (1953).....	78
7.3.1. Verzerrte konventionelle und Kolumnenschreibweise	79
7.3.2. Schablonenhafte Figurenzeichnung.....	83
7.3.3. Metaphorische Schreibweise	87
7.4. Variation der ästhetischen Distanz nach Adorno (1955 – 1970)	91
Conclusio.....	93
Literatur.....	96
Primärliteratur	96
Forschungsliteratur.....	96
Abstract (Deutsch)	101
Abstract (Englisch)	102

Danksagung

Ich danke meiner Masterarbeitsbetreuerin Annegret Pelz für die zahlreichen produktiven und schönen Gespräche, die hilfreichen Rückmeldungen, das Vertrauen, das Fördern und den nachhaltigen positiven Einfluss auf meinen Blick für die Literatur und die Philosophie.

Ich danke meinen Eltern für ein Leben voll von Unterstützung, Sicherheit und Vertrauen.

Ich danke meinem Erstleser, Kollegen und Freund Felix Schiffhuber für die große Hilfe, die kritischen Anmerkungen und Fragen, die konstruktiven Korrekturen und für die zahllosen Gespräche.

Ich danke Rebecca Söregi, Susanna Muhr und Johannes Milchram für die Endkorrekturen. Etwaige Fehler sind meinen nachträglichen Änderungen zuzuschreiben. Ich danke ihnen auch für die ermutigenden Worte und ihnen sowie dem ganzen Schreibkreis Acht Uhr für die vielen gemeinsamen Gespräche über Literatur.

Einleitung

Laut Alfred Nobels Testament aus dem Jahr 1895 sind mit einem Nobelpreis jene Leistungen auszuzeichnen, die im vorausgehenden Jahr den größten Nutzen für die Menschheit geschaffen haben („who, during the preceding year, have conferred the greatest benefit to human-kind“).¹ Ein literarisches Werk soll im Speziellen aufgrund seiner idealistischen Ausrichtung prämiert werden („who, in the field of literature, produced the most outstanding work in an idealistic direction“).² Mit einer ähnlichen Begründung wird in Österreich der Christine Lavant Preis an „Schriftstellerinnen und Schriftsteller, die mit ihrem Schaffen einen hohen ästhetischen Anspruch mit humaner Haltung und gesellschaftskritischem Blick vereinen“, vergeben.³ Dementsprechend enthält die Begründung der Jury für die Verleihung des Preises 2018 an Klaus Merz unter anderem folgende Aussagen: „[S]eine Texte handeln von Außenseitern und Randständigen, aber auch von Abenteurern und rastlos Liebenden, und er wendet sich meist dem Lokalen zu [...]. Entsprechend pflegt er einen Stil, dessen Schönheit in der Klarheit und Kargheit liegt“.⁴

Man könnte das Werk von Merz auch ein engagiertes nennen, das seine ästhetische Kraft aus ebendiesem Engagement schöpft. Dass die Jury in ihrer Begründung und die Christine Lavant Gesellschaft in der Beschreibung des Preises auf das Wort engagiert verzichtet haben, könnte daran liegen, dass man heute laut Ursula Geitner (2016) bei engagierter Literatur an etwas ganz anderes denkt, nämlich an „realistische, ideen- und plotfokussierte, das heißt: ästhetisch und vor allem formal unterinstrumentierte Texte, Prosa in der Regel, die besser auf Spruchbändern, in Offenen Briefen oder Blogs ihre einfachen Botschaften und Appelle transportierten.“⁵ Diese Sicht sei aber „weder neu noch einzigartig, sondern gehört ins Arsenal einer kritischen Topik, die das Gebiet einer ‚reinen‘ Kunst abzugrenzen und zu verteidigen sucht.“⁶

Müssen Literatinnen und Literaten sich in ihrer literarischen Arbeit gegenüber gesellschaftlichen Krisen nun gleichgültig verhalten oder dürfen beziehungsweise müssen sie diese

¹ Nobel Media (2018). *Full text of Alfred Nobel's will*. Webseite für den Nobelpreis. Zuletzt aufgerufen am 15.10.2018. URL: www.nobelprize.org/alfred-nobel/full-text-of-alfred-nobels-will-2.

² Ebd.

³ Internationale Christine Lavant Gesellschaft (2018). *Christine Lavant Preis*. Webseite der Internationalen Christine Lavant Gesellschaft. Zuletzt abgerufen am 8.10.2018. URL: christine-lavant.com/christine-lavant-preis.

⁴ Ebd.

⁵ Geitner, Ursula. Stand der Dinge. Engagement-Semantik und Gegenwartsliteratur-Forschung. In: Brokoff, Jürgen; Geitner, Ursula & Stüssel, Kerstin (Hg.) (2016). *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur*. Göttingen: V&R unipress. S. 19–58. Hier: S. 19.

⁶ Ebd. S. 19.

in den Dienst der Gesellschaft stellen? Lässt sich diese Frage allein aus dem Wesen von Literatur heraus beantworten und zwar dahingehend, dass Literatur in jedem Fall nur eine bestimmte Funktion hat, nämlich entweder die, eine gesellschaftspolitisch relevante Wirkung zu erzielen oder jene, sich unberührt von zeitgenössischen Entwicklungen ausschließlich mit sich selbst beziehungsweise dem künstlerischen Diskurs auseinanderzusetzen? Spielt das jeweilige Verständnis der Funktion von Literatur für die Bewertung einer literarischen Leistung sowie für das Verständnis von Ästhetik eine Rolle und wenn ja, welche? Wie verhalten sich diese beiden unterschiedlichen Herangehensweisen zueinander? Diese Fragen polarisieren den Diskurs zur engagierten Literatur bis heute; ausführlich diskutiert wird das im Sammelband *Engagement: Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur* (2016), an dem Geitner als Herausgeberin und Mitautorin beteiligt ist.⁷ Ebendiese Diskussion ist auch der Ausgangspunkt der vorliegenden Masterarbeit, wobei die Frage danach, ob eine engagierte Literatur überhaupt als Literatur bezeichnet werden kann, hier nicht gestellt beziehungsweise allenfalls bejaht werden soll. Denn anstelle des Ob steht vor allem das Wie im Zentrum: Wie, nämlich mit welchen ästhetischen Mitteln, arbeitet engagierte Literatur heute? Womit beschäftigt sich engagierte Literatur? Wie wird sie von einer nicht-engagierten Literatur unterschieden? Wie kann eine literarische Leistung der Gegenwart mit Hilfe der theoretischen Ansätze zur engagierten Literatur beurteilt werden?

Der althergebrachte Konflikt zwischen einer reinen oder auch autonomen Kunst einerseits und einer gebundenen⁸ beziehungsweise engagierten⁹ andererseits ist eine Diskussion, aus der heraus Jean-Paul Sartre 1948 in seinem Essay-Band die titelgebende Frage stellt: *Was ist Literatur?* Literatur hat bei Sartre immer eine engagierte Dimension, und literarisches Engagement ist wiederum der Versuch, an gegebenen Unterdrückungsverhältnissen, welcher Ausformung und welchen Hintergrunds auch immer, zu rütteln, indem man sie auf der inhaltlichen Ebene thematisiert.¹⁰ Im Gegensatz dazu tritt bei Roland Barthes, der sich ebenfalls mit literarischem Engagement auseinandersetzt, der Inhalt hinter die Form. In dem 1953 erschienenen Essay *Am Nullpunkt der Literatur* führt Barthes das Engagement als eine form-

⁷ Vgl. Brokoff, Jürgen; Geitner, Ursula & Stüssel, Kerstin (Hg.) (2016). *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur*. Göttingen: V&R unipress.

⁸ Vgl. Sartre, Jean-Paul (1950). *Was ist Literatur?* Ein Essay. Übersetzt von Brenner, Hans Georg. Hamburg: Rowohlt. Original: Derselbe (1948). *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard.

⁹ Vgl. Sartre, Jean-Paul (1981). *Was ist Literatur?* Hg. und übersetzt von König, Traugott. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. Original: Derselbe (1948). *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard.

¹⁰ Vgl. ebd.

ästhetische Dimension von Literatur ein, die sich in der Schreibweise realisiert.¹¹ Im Gegensatz zu den Ansätzen von Sartre und Barthes kann sich Theodor W. Adorno zufolge eine engagierte Literatur nicht alleine in der Form oder alleine im Inhalt verwirklichen, sondern nur über den Einklang des innovativen Form-Ästhetischen mit dem Inhalt, wie er unter anderem in seinem 1965 als Essay erschienenen Vortrag *Engagement* beschreibt.¹²

Im 21. Jahrhundert ist der Diskurs um die engagierte Literatur in Frankreich noch immer ein dynamischer, während Geitner zufolge „in Deutschland nicht selten drastisch aufgeladene Abwehr des Engagements“ vorherrscht.¹³ In dem bereits zitierten Band *Engagement: Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur* wird die Debatte um das literarische Engagement gegenwärtig neu aufgerollt. So stellt Hecken in seinem Überblicksbeitrag *Engagement und Autonomie – eine Bilanz aus Sicht westlicher Gegenwart* fest, dass der Begriff der engagierten Literatur beispielweise von angehenden Akademikerinnen und Akademikern zwar angewendet werden kann, dieser dabei aber mitunter eine umgangssprachliche Bedeutungsverwischung durchlaufen hat und sich nicht auf theoretische Grundlagen stützt. Hecken formuliert treffend: „Selbst wenn die Kenntnis dieser existenzialistischen Konsequenz nicht sonderlich wichtig ist, um den Begriff im feuilletonistischen oder akademischen Rahmen heute unbefragt zu verwenden, kann das Verschwinden Sartres aus dem Lektürekanon doch als ein guter Indikator dafür dienen, wie verloren das Wort mittlerweile wirkt.“¹⁴ Auch um dieser Bedeutungsverwischung entgegenzutreten und der Diskrepanz zwischen dem schlechten Ruf von engagierter Literatur und der gleichzeitigen Forderung nach gesellschaftlicher Relevanz von Literatur auf den Grund zu gehen, widmet sich diese Masterarbeit der Frage, was eine engagierte Gegenwartsliteratur im deutschen Sprachraum in ästhetischer Hinsicht ausmacht.

Da die Ästhetik ein breites Feld ist, streife ich den ästhetischen Diskurs vom 18. Jahrhundert bis heute, der ohne Zweifel ein vielseitiger und rege geführter ist,¹⁵ nur dort, wo er mit der engagierten Literatur in Berührung kommt. Dazu arbeite ich die zentralen Theorien zur engagierten Literatur, insbesondere von Sartre, Barthes und Adorno, auf. Um den Bezug

¹¹ Vgl. Barthes, Roland (1982). Am Nullpunkt der Literatur. In: Derselbe (2006). Am Nullpunkt der Literatur. *Literatur und Geschichte. Kritik und Wahrheit*. Übersetzt von Scheffel, Helmut. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 9–69. Original: Derselbe (1953). *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Editions du Seuil.

¹² Adorno, Theodor W. Engagement. In: Derselbe (1965). *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 109–135.

¹³ Geitner. *Stand der Dinge*. S. 29.

¹⁴ Hecken, Thomas. Engagement und Autonomie. Eine Bilanz aus der Sicht westlicher Gegenwart. In: Brokoff, Jürgen; Geitner, Ursula & Stüssel, Kerstin (Hg.) (2016). *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur*. Göttingen: V&R unipress. S. 59–73. Hier: S. 59.

¹⁵ Vgl. Prinz, Sophia; Reckwitz, Andreas & Schäfer, Hilmar (2015). *Ästhetik und Gesellschaft*. Berlin: Suhrkamp; Barck, Karlheinz; Heining, Jörg & Kliche, Dieter. Ästhetik/ästhetisch. In: Barck, Karlheinz; Fontius, Martin; Schlenstedt, Dieter; Steinwachs, Burkhard & Wolfzettel, Friedrich (Hg.) (2000). *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 1: Absenz – Darstellung*. Stuttgart: J.B Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH. S. 308–400.

zur Gegenwartsliteratur herzustellen, wende ich die Erkenntnisse aus dieser Aufarbeitung für den Entwurf einer deskriptiven Ästhetik eines Werkes, nämlich Sibylle Bergs 2012 erschienenen Roman *Vielen Dank für das Leben*,¹⁶ in Hinsicht auf das Engagement an.

1. Ästhetik im Spannungsfeld von Autonomie und Engagement

Im deutschen Sprachraum wird der Begriff Ästhetik 1750 von Alexander Gottlieb Baumgarten in seinem Werk *Aesthetica* geprägt, der damit der sinnlichen Erfahrung philosophischen Wert beimisst und die Bedeutung des griechischen Worts für Sinneswahrnehmung auf die Kunst verengt.¹⁷ Baumgarten bezeichnet mit Ästhetik zunächst „die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis“ und unterteilt diese in eine natürliche und eine künstliche Ästhetik, wobei letztere der eigentliche Gegenstand der Untersuchungen der Ästhetik ist.¹⁸ Er räumt außerdem ein, dass die Ästhetik sich neben dem wissenschaftlichen auch auf den künstlerischen Tätigkeitsbereich bezieht. Die Ästhetik beschäftigt sich also neben der sinnlichen Erkenntnis im Allgemeinen auch mit der „ästhetischen Lehre“, also der angeleiteten Produktion und Rezeption von Kunst zum Zwecke des Erkenntnisgewinns im philosophischen Sinne.¹⁹ Eine „ästhetische[...] Kunst“ entspricht dabei einem System ästhetischer Gesetze.²⁰

Schon bald nach dem Erscheinen von Baumgartens *Aesthetica* wird ein spezifisches Kunstverständnis geprägt, das bis heute den künstlerischen Diskurs bestimmt. Im literarischen Zusammenhang fußt dieses Verständnis und damit die Unterscheidung von literarisch und unliterarisch auf der Bewertung und Gewichtung von formalen und inhaltlichen Aspekten von Literatur, die sich in dem Konfliktverhältnis von autonomer Literatur und Tendenz- beziehungsweise engagierter Literatur widerspiegeln, wie in den folgenden beiden Unterkapiteln beschrieben wird.

1.1. Von der autonomen zur reinen Literatur

Kurz nachdem der Begriff Ästhetik Eingang in den philosophischen Diskurs des 18. Jahrhunderts gefunden hat, engt Kant in *Kritik der Urteilskraft* (1790) dessen Bedeutung auf die subjektive Erfahrung von Schönheit beziehungsweise von „ästhetische[r] Kunst“ ein, die „entwe-

¹⁶ Berg, Sibylle (2012). *Vielen Dank für das Leben*. München: Carl Hanser Verlag. Nachdruck von 2014, 4. Auflage 2016. München: dtv.

¹⁷ Vgl. Baumgarten, Alexander Gottlieb (1750). *Aesthetica*. In: Derselbe; Mirbach, Dagmar (Übersetzerin, Hg.) (2007). *Ästhetik. Band 1*. Hamburg: Felix Meiner Verlag. S. 1–595. Verweis gefunden bei: Barck, Karlheinz; Heininger, Jörg & Kliche, Dieter. *Ästhetik/ästhetisch*.

¹⁸ Baumgarten. *Aesthetica*. S. 41.

¹⁹ Ebd. S. 49.

²⁰ Ebd. S. 55.

der angenehme oder schöne Kunst“ ist.²¹ Unter dem Angenehmen versteht Kant Gefühle der Befriedigung, Unterhaltung, Abwesenheit von Schmerz u.ä. Das Schöne ist dagegen etwas, das „bloß gefällt“.²² In beiden Fällen handelt es sich um ein „Geschmacksurteil“, das „kein Erkenntnisurteil“ und „nicht logisch, sondern ästhetisch“ ist, „worunter man dasjenige versteht, dessen Bestimmungsgrund nicht anders als subjektiv sein kann.“²³ Ästhetik ist folglich etwas, das nicht mit Vernunft erfahren werden kann, sondern einem subjektiven Urteil unterliegt. Kant definiert das Angenehme als etwas subjektiv Zweckgerichtetes und das Schöne als etwas, das weder einen objektiven noch einen subjektiven Zweck hat. Dabei prägt er den Ausdruck der „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ von Kunst:

Hieraus allein schon erhellt, daß das Schöne, dessen Beurteilung eine bloß formale Zweckmäßigkeit, d. i. eine Zweckmäßigkeit ohne Zweck, zum Grunde hat, von der Vorstellung des Guten [von Kant auch als „das Nützliche“ oder das „moralische“ Gute bezeichnet, S. 55] ganz unabhängig sei, weil das letztere eine objektive Zweckmäßigkeit, d. i. die Beziehung des Gegenstandes auf einen bestimmten Zweck, voraussetzt.²⁴

Damit die „Beurteilung“ eines Kunstobjekts „rein ästhetisch“ ist,²⁵ darf sie sich nach Kant nur auf die Schönheit beziehen, die wiederum der „Zweckmäßigkeit der Form“ entspricht.²⁶ Das Urteil darf sich folglich nur auf die Form, aber nicht auf die dargestellten Inhalte oder Assoziationen, die hervorgerufen werden, stützen. Das rein ästhetische Geschmacksurteil ist hier rein subjektiv und gleichzeitig unabhängig von allem, was nicht die sich jeweils manifestierende Schönheit selbst ist: „Der Geschmack macht bloß auf Autonomie Anspruch.“²⁷ Aber nicht nur, um eine reine ästhetische Erfahrung zu erreichen, ist es für Kant wünschenswert, das „Schöne“ vom „Guten“ zu trennen,²⁸ sondern auch, um „den letzten Zweck der Menschheit [...], nämlich das Moralisch-Gute“ zu fördern.²⁹ Denn nach Kant ist die schöne Kunst nicht dazu geeignet, hierzu etwas zu leisten, im Gegenteil: „[...] und so scheint es, daß das Gefühl für das Schöne nicht allein (wie es auch wirklich ist) vom moralischen Gefühl spezifisch unterschieden, sondern auch das Interesse, welches man damit verbinden kann, mit dem moralischen schwer, keineswegs aber durch innere Affinität vereinbar sei.“³⁰

²¹ Kant, Immanuel (1750). Kritik der Urteilskraft. In: Derselbe; Klemme, Heiner (Hg.) & Giordanetti, Piero (2001). *Kritik der Urteilskraft. Philosophische Bibliothek Band 507*. Hamburg: Felix Meiner. S. 3–429. Hier: S. 190.

²² Ebd. S. 56.

²³ Ebd. S. 48.

²⁴ Ebd. S. 79.

²⁵ Ebd. S. 93.

²⁶ Ebd. S. 75.

²⁷ Ebd. S. 159.

²⁸ Ebd. S. 85.

²⁹ Ebd. S. 180.

³⁰ Ebd. S. 181.

Kants Trennung des Schönen vom Moralischen hat weitreichende Folgen. Adorno attestiert in *Engagement* (1965) den deutschen Zeitgenossen und Zeitgenossinnen eine allprä-sente Skepsis gegenüber jeder Literatur, die keine offensichtliche moralisierende Absicht zur Schau trägt.³¹ Nach Wolfzettel (2000) ist Kant allerdings einseitig und zu radikal ausgelegt worden.³² Nachdem Kant in *Metaphysik der Sitten* (1797) den Autonomiebegriff verwendet, um die von der staatlich garantierten Rechtssicherheit geschützte Freiheit des Subjekts, die von der religiösen Einflussphäre unabhängig ist, darzulegen,³³ wird Autonomie nach Wolfzettel auf die Kunst übertragen und das Kunstverständnis an sich verändert sich: Die Autonomie der Kunst wird anschließend nicht mehr nur als die Unabhängigkeit der Kunst von Vorgaben der religiösen Autoritäten verstanden, sondern allmählich auch als Loslösung von den literarischen Vorbildern und am Ende des 19. Jahrhunderts schließlich von dem Zwang, die Wirklichkeit abzubilden. Im deutschen Sprachraum berufen sich insbesondere die Weimarer Klassik und die Frühromantik auf den Autonomiegedanken. Erst in der Romantik und zur Zeit des Jungen Deutschland muss dieser mit dem Aufkommen des nationalen Gedankens vorübergehend anderen Prioritäten weichen.³⁴

In Frankreich, so Einfalt (2000), entspricht der Autonomie am ehesten die Strömung *l'art pour l'art*, die über den französischen Symbolismus von Stefan George aufgenommen und Ende des 19. Jahrhunderts neu in den deutschen Sprachraum eingeführt wurde. Sowohl Autonomie als auch *l'art pour l'art* richten sich gegen die Instrumentalisierung von Kunst für Zwecke, die außerhalb ihrer selbst stehen. Im französischen Sprachraum kommt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Begriff einer „art pur“, also einer reinen Kunst auf.³⁵ Es handelt sich dabei um eine Weiterentwicklung von *l'art pour l'art*, nach dessen Konzept jeder Nutzen der Literatur abgelehnt wird, auch der ökonomische und unterhaltende, sodass sich die reine Literatur nur mehr an Spezialistinnen und Spezialisten richtet. In seinen Untersuchungen zu den literarischen Texten des französischen Symbolisten Mallarmé und zu den Aussagen seiner Zeitgenossen stellt Einfalt fest, dass sich dessen symbolistische Texte inhaltlich nur noch einer elitären Gruppe Eingeweihter erschließen oder selbst für diese zu stark chiffriert sind. Denn Mallarmé bedient sich einer derart gesteigerten inhaltlichen Verallgemeinerung

³¹ Vgl. Adorno. *Engagement*.

³² Vgl. Wolfzettel, Friedrich. Einleitung. 1. Problematische Begriffsgeschichte. In: Derselbe & Einfalt, Michael. *Autonomie*. S. 431-434. In: Barck et al. (2000). Band 1. S. 431-479.

³³ Vgl. Kant, Immanuel (1797). *Metaphysik der Sitten*. In: Derselbe; Vorländer, Karl (Hg.) (1922). *Metaphysik der Sitten. Der Philosophischen Bibliothek Band 42*. Unveränderter Abdruck 1966. S. 1-360.

³⁴ Vgl. Wolfzettel. *Einleitung. 1. Problematische Begriffsgeschichte*.

³⁵ Einfalt, Michael. IV. Die Anfänge des Autonomisierungsprozesses. 3. *L'art pour l'art*. In: Derselbe & Wolfzettel, Friedrich. *Autonomie*. In: Barck et al. (2000). Band 1. S. 459-462. Hier: 472.

und Abstrahierung, dass der Inhalt nichtssagend wird und hinter die Form zurücktritt. So wird die Form zum eigentlichen Fokus seiner Literaturproduktion.³⁶

Für seinen inhaltsleeren Symbolismus kritisiert Adorno in *George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel 1891-1906* (1973) den Mallarmé-Übersetzer und ersten deutschsprachigen Symbolisten George. Dieser rechtfertigt sich in den Briefwechseln mit Hugo von Hofmannsthal wiederholt mit der „Haltung“, die den Schreibenden als Orientierung dienen solle.³⁷ „Je leerer das Geheimnis, um so mehr bedarf sein Wahrer der Haltung“, so Adorno.³⁸ An die Stelle von Georges „angestrengte[r] Haltung“ tritt bei Hofmannsthal der „Ästhetizismus“, der für Adorno nichts anderes ist als eine der Esoterik zugeneigte, elitäre und weltfremde Heimlichkeiterei ohne ästhetischen Mehrwert, einzig dazu geeignet „dem mittleren Bürger, der von allem ausgeschlossen ist, das Wasser im Munde zusammenlaufen zu lassen, wie denn in der ganzen Esoterik der schmeichelnde Appell an jene mitklingt, die nicht mitspielen dürfen.“³⁹

Nach Adorno sind in *Ästhetische Theorien* (1970) aber selbst Kunstwerke, die Autonomie anstreben, „Produkte gesellschaftlicher Arbeit“ und beziehen ihre Inhalte aus ebendieser Gesellschaft.⁴⁰ Dabei haben die Kunstwerke mehr mit der Realität gemeinsam als zufällig gewählte Referenzpunkte; denn sie positionieren sich ihr gegenüber und spiegeln die Realität, aber auch die Produktionsverhältnisse. Was Adorno in der Auseinandersetzung mit Georges und Hofmannsthals Briefwechsel am Symbolismus und Ästhetizismus kritisiert, ist nicht die künstlerische Autonomie an sich oder der Wunsch, Schönes zu bewahren, sondern dass diese programmatische Entscheidung der beiden in dem zum Scheitern verurteilten Versuch ende, sich mit dem Schaffen von Schönem gegen die „Verwüstung des Lebens im Industrialismus“ zu stemmen.⁴¹ Alleine die Erwähnung von etwas Hässlichem, beispielsweise einer Krankheit, ist unerwünscht: „Die Magie krampfhafter Schönheit beherrscht den Symbolismus.“⁴² Dabei haben Adorno zufolge gerade Ästhetiker wie George gezeigt, dass sie dazu in der Lage sind, auf eindrucksvolle Weise auf gesellschaftliche Missstände hinzuweisen und „stehen der Einsicht ins Zusammenbruchgesetz näher als die unverdrossene Beschreibung von Slums und Bergwerken. [...] Das Banale ist dem Vergessen geweiht; das Geprägte soll dauern als gehei-

³⁶ Vgl. Einfalt. IV. *Die Anfänge des Autonomisierungsprozesses. 3. L'art pour l'art.*

³⁷ Adorno, Theodor W. *George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel 1891–1906.* In: Derselbe (1973). *Zur Dialektik des Engagements.* Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 45–93. Original erschienen in: Derselbe (1955). *Prismen, Kritik und Gesellschaft.* Frankfurt am Main: Suhrkamp. Hier: S. 49 u.a.

³⁸ Ebd. S. 49.

³⁹ Ebd. S. 54.

⁴⁰ Adorno, Theodor W. (1970). *Ästhetische Theorie.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch. Ausgabe von 2003. 6. Auflage 2016. S. 15.

⁴¹ Adorno. *George und Hofmannsthal.* S. 74.

⁴² Ebd. S. 78.

me Geschichtsschreibung.“⁴³ Während Hofmannsthal mit seinem „besonnene[n] Maßhalten [...] das maßlose Grauen“ des Ersten Weltkriegs dementiere,⁴⁴ spricht Adorno insbesondere Georges Spätwerk „Erkenntniskraft“ für die weltpolitischen Geschehnisse zu.⁴⁵ Der ältere George kritisiert den Ästhetizismus Hofmannsthals und wendet sich der gesellschaftlichen Realität stärker zu; die Nähe zum breiten Publikum lehnt George allerdings weiterhin ab.⁴⁶

Adorno hält den Vertretern und Vertreterinnen des Symbolismus und Ästhetizismus ihren „Trotz“ gegen die unmittelbare gesellschaftliche Wirkung ihrer Werke aber auch als Form des Widerstands zugute,⁴⁷ der sich darin ausdrückt, dass diese sich weigern, die soziale Sprache, die allen zugänglich und nicht der Kunst vorbehalten ist, auf dieselbe Art und Weise zu verwenden wie die Gesellschaft: „Die Sprache ihnen rauben, der Kommunikation sich versagen, ist besser als Anpassung. Der Bürger verklärt das Daseiende als Natur und verlangt vom Mitbürger, daß er ‚natürlich‘ rede. Diese Norm wird von der ästhetischen Affektation umgestoßen.“⁴⁸ Anstatt so zu tun, als ob die Literatur, die an sich etwas Künstliches ist, die Realität reproduzieren könne, hebt autonome Literatur ihre Künstlichkeit hervor. Darin liegt nach Adorno eine ihrer Leistungen.⁴⁹

1.2. Von der Tendenz zum Engagement: Lukács (1932), Benjamin (1934)

Der schwer zugänglichen, elitären und wenig konkreten autonomen Literatur, deren Inhalt der Form nachgereicht ist, steht bereits im 19. Jahrhundert im deutschen Sprachraum ein ihr entgegengesetztes Extrem gegenüber, nämlich die Tendenzliteratur, welche sich im Gegensatz zur autonomen unmittelbar auf die gesellschaftliche Realität bezieht und den Zweck verfolgt, diese zu beeinflussen. Erst Mitte des 20. Jahrhunderts etabliert sich der Begriff engagierte Literatur.

Nach Peitschs Artikel *Engagement/Tendenz/Parteilichkeit* (2000) prägt Schlegel in den Athenäums-Fragmenten (1798-1801) als erster den Begriff Tendenz in Zusammenhang mit Literatur,⁵⁰ indem er ein politisches Ereignis, wissenschaftliche Erkenntnisse und ein fik-

⁴³ Adorno. *George und Hofmannsthal*. S. 81.

⁴⁴ Ebd. S. 54.

⁴⁵ Ebd. S. 72.

⁴⁶ Vgl. ebd.

⁴⁷ Ebd. S. 81.

⁴⁸ Ebd. S. 81.

⁴⁹ Vgl. ebd.

⁵⁰ Peitsch, Helmut. *Engagement/Tendenz/Parteilichkeit*. In: Barck, Karlheinz; Fontius, Martin; Schlenstedt, Dieter; Steinwachs, Burkhard & Wolfzettel, Friedrich (Hg.) (2000). *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 2: Dekadent – grotesk*. Stuttgart: J.B Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH. S. 178–223.

tionales literarisches Werk als ebenbürtige zeitgenössische und revolutionäre Phänomene nebeneinanderstellt:

Die Französische Revolution, Fichtes Wissenschaftslehre, und Goethes Meister sind die größten Tendenzen des Zeitalters. Wer an dieser Zusammenstellung Anstoß nimmt, wem keine Revolution wichtig scheinen kann, die nicht laut und materiell ist, der hat sich noch nicht auf den hohen weiten Standpunkt der Geschichte der Menschheit erhoben.⁵¹

Schließlich ist es aber Hegel, der in seinen *Vorlesungen zur Ästhetik* (1835-1838) Tendenz als eine ästhetische Richtung definiert, die konkreten Interessen außerhalb der Kunst dient.⁵² Diese grenzt Hegel von einer Kunst, die keinen Zweck außerhalb ihrer selbst hat, folgendermaßen ab:

[D]as Subjekt hebt seine Zwecke gegen das Objekt auf und betrachtet dasselbe als selbständig in sich, als Selbstzweck. Dadurch löst sich die bloß endliche Beziehung des Gegenstandes auf, in welcher derselbe äußerlichen Zwecken als nützliches Ausführungsmittel diente und gegen die Ausführung derselben entweder unfrei sich wehrte oder den fremden Zweck in sich aufzunehmen gezwungen ward.⁵³

Hegel geht also davon aus, dass ein ästhetischer Gegenstand zunächst in einer bestimmten und eingegrenzten, nämlich einer „endliche[n] Beziehung“ zu einem „äußerlichen Zweck“ steht, wenn das „Subjekt“, welches das „Objekt“ schafft, sich nicht aktiv von diesem loslöst. In dieser Form der Autonomie des Kunstwerks liegt also zunächst die Ablehnung einer Beschränkung der Kunst auf einen Zweck, also ihrer Instrumentalisierung für eine bestimmte Absicht, wie das bei der Tendenzliteratur der Fall ist. Daraus wird die durchgehende Ablehnung einer jeden außerkünstlerischen Zweckmäßigkeit von Kunst abgeleitet, da das „Objekt“ vom „Subjekt“ von jedem zeitlichen und realen Bezug losgelöst werden muss, um sich gegen jede Instrumentalisierung abzusichern. Die Instrumentalisierung für einen klaren Zweck ist auch für Adornos Verständnis von Tendenzliteratur entscheidend, da sie sich darin in seiner Definition von der engagierten Literatur unterscheidet. In *Engagement* (1965) grenzt er die beiden literarischen Richtungen folgendermaßen voneinander ab: „Engagierte Kunst im prägnanten Sinn will nicht Maßnahmen, gesetzgeberische Akte, praktische Veranstaltungen herbeiführen wie ältere Tendenzstücke gegen die Syphilis, das Duell, den Abtreibungsparagraphen oder die Zwangserziehungsheime [...]“.⁵⁴

Der Begriff Tendenz ist bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts negativ besetzt. In der Polizeisprache, wie Lukács in seinem Aufsatz *Tendenz und Parteilichkeit* (1932)

⁵¹ Schlegel, Friedrich (1798-1801). Athenäums-Fragmente. In: Derselbe; Eichner, Hans (Hg.) (1967). *Charakteristiken und Kritiken I*. München/Paderborn/Wien: Verlag Ferdinand Schöningh. S. 165–255. Hier: S. 198.

⁵² Vgl. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1835-1838). *Vorlesungen über die Ästhetik*. In: Derselbe; Bassenge, Friedrich (Hg.) & mit einem einführenden Essay von Lukács, Georg (1955). *Ästhetik*. Berlin: Aufbau-Verlag. S. 47–105. Verweis gefunden bei: Peitsch, Helmut. *Engagement/Tendenz/Parteilichkeit*.

⁵³ Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik*. S. 148.

⁵⁴ Adorno. *Engagement*. S. 113.

bemerkt, bedeutet er Aufwiegelei und taucht in Zusammenhang mit Zensur und Verboten auf, bevor Literaturschaffende in den 1840er-Jahren versuchen, ihn für die eigene Arbeit positiv zu besetzen.⁵⁵ Als Beleg dafür, dass Tendenzliteratur auch durch den Versuch einer positiven Umdeutung nicht aufgewertet wird, da auch weiterhin der Form, der Abstraktion und dem inhaltlich Allgemeinen vor dem konkret Gesellschaftsrelevanten der Vorzug gegeben wird, nimmt Lukács Heines Gedicht *Die Tendenz* her:

Deutscher Sänger, sing und preise | Deutsche Freiheit, daß dein Lied | Unsrer Seele sich bemeistre, | In
Marseiller Hymnenweise. | [...] Blase, schmettre, donnre täglich, | Bis der letzte Dranger flieht – | Singe nur
in diese Richtung, | aber halte deine Dichtung | Nur so allgemein als möglich.⁵⁶

In Lukács' Interpretation distanziert sich Heine und bemängelt „das Subjektivistische, Gesinnungshafte und eben darum Abstrakt-Allgemeine der ‚Tendenz‘-Literatur.“⁵⁷ Auffallend sind der fehlende Reim und der plötzliche Rhythmuswechsel im letzten Vers: Während in den vorhergehenden stark akzentuierende Trochäen dominieren und alle Verse immer gleichmäßig mit Reimen abgeschlossen sind, rahmen die letzten beiden Trochäen einen wiegenden Daktylus, und der saubere Reimschluss fehlt. Heine lässt hier die aufgebaute rhythmische Spannung ins Nichts verlaufen und weist damit darauf hin, dass sich die gängige Tendenzliteratur zwar provokant gibt, aber in den entscheidenden Punkten die Erwartungen enttäuscht.

Daher bleibt die Tendenzliteratur in Lukács' Augen eine bürgerliche Literatur, auch wenn sie zur Parteinahme auffordert, wie etwa Herwegh in seinem Gedicht *Die Partei*: „O wählt ein Banner, und ich bin zufrieden, | Ob's auch ein andres, denn das meine sei ...“⁵⁸ Herwegh reduziere Tendenzliteratur, indem er deren politische Ausrichtung nicht etwa als eine progressive spezifiziert, rein auf die Form, nämlich die, dass Literatur einen Zweck verfolgen soll, der außerhalb ihrer selbst steht. Die inhaltliche Ausformung dieses Zwecks ist nicht entscheidend. Diese Definition einer gesellschaftlich relevanten Literatur ist für den dem Marxismus nahestehenden Lukács eine Illusion, da sie nicht mit der bürgerlichen Ordnung bricht. Gleichzeitig beobachtet Lukács, dass dieses bürgerliche Literaturverstandnis mangels anderer Vorbilder auch einer aufkommenden „proletarischen Literatur“ als Grundlage dient.⁵⁹ Diese befindet sich nun in dem Widerspruch, dass sie einerseits die bürgerlichen Inhalte ab-

⁵⁵ Vgl. Lukács, Georg (1932). Tendenz oder Parteilichkeit. In: Derselbe & Lutz, Peter (Hg.). (1961). *Schriften zur Literatursoziologie*. Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag. S. 109–121.

⁵⁶ Heine, Heinrich. Die Tendenz. In: Derselbe (1984). *Werke in zwei Bänden. Band I*. Salzburg: Das Bergland-Buch. S. 343.

⁵⁷ Lukács. *Tendenz oder Parteilichkeit*. S. 110.

⁵⁸ Herwegh, Georg. Die Partei. In: Derselbe; Vahl Heidemarie & Fellrath, Ingo (Hg.) (1992). »Freiheit überall, zu jedem Preis!« *Georg Herwegh 1817-1875. Bilder und Texte zu Leben und Werk*. Stuttgart: Metzler. S. 162–164.

⁵⁹ Lukács. *Tendenz oder Parteilichkeit*. S. 111.

lehnt, aber andererseits die zugehörigen Formen und literarischen Techniken übernimmt, anstatt eigene zu finden:

Es wird also einerseits (stillschweigend) die ästhetische Immanenz, die ‚rein‘ künstlerische Geschlossenheit des Kunstwerks anerkannt, d. h. die Vorherrschaft der Form vor dem Inhalt; andererseits wird aber gefordert, daß ein – nach dieser Auffassung – außerkünstlerischer Inhalt (die ‚Tendenz‘) doch zur Geltung komme.⁶⁰

In ästhetischer und konstituierender Hinsicht steht die (proletarische) Tendenzliteratur Lukács zufolge also auf demselben theoretischen Boden wie das Ideal der autonomen Literatur, für die aufbauend auf Kant und Schiller die Zeitlosigkeit und damit das „Verwerfen jeder ‚Tendenz‘“ zum Verständnis von Kunst gehört.⁶¹ So ist selbst die Tendenzkunst, die im Widerspruch dazu mit der Absicht geschaffen wird, eine bestimmte gesellschaftliche Entwicklung zu befördern, einer Kunstauffassung untergeordnet, in der Kunst nur durch die Realisierung form-ästhetischer Ideale hervorgebracht werden kann.⁶²

Aber unberührt davon, ob ein literarisches Werk nach außen hin als Tendenzliteratur oder als autonome bezeichnet wird, handelt es sich nach Lukács immer um Tendenzliteratur, also um Literatur, die eine klare, außerkünstlerische Absicht verfolgt: Denn während die moralisierende Haltung bei der einen offen hervortritt, schwingt sie bei der anderen unterschwellig mit. Sowohl den Verfechtern und Verfechterinnen der autonomen als auch denen der Tendenzliteratur hält Lukács vor, dass sie ausgehend von einer ideologisch bedingten Interpretation von einer idealen gesellschaftlichen Entwicklung Ableitungen für ihre jeweils vertretene Gesellschaftsmoral machen. Diese Vorstellungen spiegeln aber keine realen gesellschaftlichen Entwicklungen und können somit auch nicht als moralische Vorbilder dienen. Deshalb entwirft Lukács eine revolutionär-politische Literatur, die sich von den vorgefertigten Ideen, festen Glaubenssätzen und dem ideologischen Gepäck vorhandener literarischer und gesellschaftlicher Konzepte lösen soll. Stattdessen soll diese Literatur dialektisch argumentierend erarbeiten, wohin die gesellschaftliche Entwicklung gehen soll. Mit Marx unterstreicht Lukács, dass es nicht darum gehe, eine bestimmte Ordnung oder Ideologie literarisch zu vertreten, sondern Freiheit zu fordern, um eine Entwicklung anzustoßen.⁶³ Damit nimmt Lukács einen zentralen Punkt aus der Argumentation Sartres vorweg, nämlich dass Literatur ein vertrauensvoller Dialog zwischen der schreibenden und der lesenden Seite und letztendlich immer darauf ausgerichtet sei, die Freiheit beider zu fördern.⁶⁴

⁶⁰ Lukács. *Tendenz oder Parteilichkeit*. S. 112.

⁶¹ Ebd. S. 113.

⁶² Ebd. S. 114.

⁶³ Vgl. ebd.

⁶⁴ Vgl. Sartre (1981). *Was ist Literatur?*

Ebenso wie Lukács lehnt auch Walter Benjamin die Unterscheidung von autonomer und Tendenzliteratur ab, als er in seiner *Ansprache am Institut zum Studium des Fascismus in Paris am 27. April 1934* zum titelgebenden Thema *Der Autor als Produzent* darauf hinweist, dass die sogenannte autonome Literatur ebenso eine politische Position bezieht wie die Tendenzliteratur, von der sie sich vorgeblich distanziert:

Sie [die Zuhörenden am Institut] glauben, daß die gegenwärtige gesellschaftliche Lage ihn [den Schriftsteller] zur Entscheidung nötigt, in wessen Dienste er seine Aktivität stellen will. Der bürgerliche Unterhaltungsschriftsteller erkennt diese Alternative nicht an. Sie weisen ihm nach, daß er, ohne es zuzugeben, im Dienste bestimmter Klasseninteressen arbeitet.⁶⁵

Die angeblich autonome Literatur ist nach Benjamin also ebenso politisch positioniert. Aber auch die vorgeblichen Tendenzliteraten und -literatinnen werden ihrer Bezeichnung nicht gerecht, da sie sich dafür mit der Arbeiterschaft auf dieselbe soziale Stufe stellen müssten. Stattdessen bedienen sie sich weiterhin elitärer Zugänge zur Literatur und fühlen sich intellektuell überlegen. Den Begriff politische Tendenz in einen Zusammenhang mit Literatur zu stellen, sei folglich nicht zielführend, da nicht die Absicht, sondern die tatsächliche literarische Umsetzung die Realität spiegelt und ihre Stimmigkeit oder Unstimmigkeit mit der proklamierten politischen Absicht offenlegt:

Zeigen möchte ich Ihnen, daß die Tendenz einer Dichtung politisch nur stimmen kann, wenn sie auch literarisch stimmt. Das heißt, daß die politisch richtige Tendenz eine literarische Tendenz einschließt. [...] diese literarische Tendenz, die implicit oder explicit in jeder richtigen politischen Tendenz enthalten ist – die und nichts anderes macht die Qualität des Werks. Darum also schließt die richtige politische Tendenz eines Werkes seine literarische Qualität ein, weil sie seine literarische Tendenz einschließt.⁶⁶

Mit diesen Aussagen distanziert sich Benjamin auch von dem Diskurs über das Verhältnis von Form und Inhalt, einer weiteren Diskussion, die in seinen Augen zu nichts führt. Die Frage nach der politischen Tendenz, also nach dem Inhalt, stelle sich nicht, da sie mit der Frage nach der literarischen Tendenz, also der Qualität, das heißt, der literarischen Technik, zusammenfalle, unter der Benjamin die Produktionsverhältnisse versteht. Damit bestehe die „literarische Tendenz [...] in einem Fortschritt oder in einem Rückschritt der literarischen Technik“.⁶⁷ Eben darin, nämlich in ihrer Einflussnahme auf die literarischen (Produktions-) Techniken sowie in ihrer Bearbeitung, unterscheiden sich die rein informierenden von den aktivistischen Schreibenden. Den Ort, an dem dieser Prozess stattfindet, sieht Benjamin in den Zeitungen. Diese sind aktivistisch, wenn sie die Bedürfnisse und das Verlangen der Lesenden, also der Bevölkerung, aufnehmen, Raum für ihre Mitteilungen, Fragen und Proteste

⁶⁵ Benjamin, Walter (1934). *Der Autor als Produzent. Ansprache am Institut zum Studium des Fascismus in Paris am 27. April 1934*. In: Derselbe & Raulet, Gérard (Hg.) (2007). *Passagen. Schriften zur französischen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 211-228. Hier: S. 211.

⁶⁶ Ebd. S. 212.

⁶⁷ Ebd. S. 214.

schaffen und die Lesenden selbst zu Schreibenden machen, sodass die Grenze zwischen Produktion und Rezeption verschwimmt. Es handelt sich dabei um „die Literarisierung der Lebensverhältnisse“.⁶⁸ Diese Literarisierung wird nach Benjamin dazu führen, dass sich die politische und literarische Tendenz gemeinsam entwickeln. Für ihn bleibt dieser Fall aber rein theoretisch, da die Presse in der Praxis keine allen offene Produktionstechnik ist, sondern jener Gruppe vorbehalten bleibt, die sie besitzt. In Deutschland habe sich die „sogenannte[...] linke[...] Intelligenz“ zwar zur Solidarität mit der Arbeiterschaft bekannt, ohne dabei aber das Verhältnis zur eigenen schriftstellerischen Technik und den Produktionsmitteln zu reflektieren.⁶⁹ Somit kann ihre Gesinnung zwar solidarisch sein, während ihre literarische Produktion es aber nicht ist, da sie nicht für die gesamte Bevölkerung offen ist. Solange jene, die Literatur produzieren, sich der Arbeiterschaft gegenüber überlegen fühlen und ihre eigene Position dabei nicht in Frage stellen, stimme ihre literarische Tendenz und damit ihre manifeste politische Tendenz nicht mit ihrer propagierten Gesinnung überein, selbst wenn die Inhalte revolutionär sind. Denn „[d]ie beste Tendenz ist falsch, wenn sie die Haltung nicht vormacht, in der man ihr nachzukommen hat. Und diese Haltung kann der Schriftsteller nur da vormachen, wo er überhaupt etwas macht: nämlich schreibend.“⁷⁰ Im Gegenteil dienen diejenigen, die den „Produktionsapparat [...] beliefern, ohne ihn [...] zu verändern“ keinen revolutionären Zwecken, sondern besitzen „keine andere gesellschaftliche Funktion [...] als der politischen Situation immer neue Effekte zur Unterhaltung des Publikums abzugewinnen.“⁷¹ Konkret heißt das Benjamin zufolge, dass sich die Schreibenden der 1930er-Jahre nicht einfach vorhandener Formen bedienen und etwa einen Entwicklungsroman nach dem Vorbild Goethes schreiben können, da das nicht zeitgemäß ist. Deshalb ist die Tätigkeit von jenen, die Tendenzliteratur produzieren wollen, „niemals nur die Arbeit an Produkten, sondern stets zugleich die an den Mitteln der Produktion.“⁷² Wie so eine Bearbeitung der Produktionsmittel aussehen kann, erklärt Benjamin anhand von Berthold Brechts „epische[m] Theater“.⁷³ Dieses sei nicht darauf ausgerichtet, die Realität abzubilden, sondern Alltagssituationen, die verfremdet werden. Die Verfremdung wird durch Unterbrechungen in den gewohnten Abläufen hervorgerufen, die zum Innehalten zwingen. Benjamin vergleicht diese Brüche mit einer Streitsituation, zu der unerwartet eine außenstehende Person dazukommt: Die Unterbrechung und das Erscheinen der unbeteiligten, beobachtenden Person zwingt die Streitenden, sich diesen Blick von

⁶⁸ Benjamin. *Der Autor als Produzent*. S. 216.

⁶⁹ Ebd. S. 216.

⁷⁰ Ebd. S. 223.

⁷¹ Ebd. S. 219.

⁷² Ebd. S. 223.

⁷³ Ebd. S. 225.

außen und damit die Situation bewusst zu machen. Auf ähnliche Weise werde das Publikum im epischen Theater zum Denken angeregt, wobei das Lachen dazu besonders geeignet sei.⁷⁴

Benjamin kritisiert also den Begriff Tendenzliteratur in seiner damaligen Anwendung auf Texte mit politischen Inhalten als einengend. Daher verschiebt er die Definition von einer auf den Inhalt fokussierten Literatur hin zu einer von der formalen literarischen Technik ausgehenden und weist in Ableitung davon den Produktionsmitteln eine zentrale Rolle zu. Damit greift er bereits auf Barthes' Ansatz vor, Engagement als Funktion der Form zu interpretieren,⁷⁵ und auf jenen Adornos, der die Widersprüche zwischen einer auf die Form fixierten autonomen und einer politischen beziehungsweise engagierten Literatur aufhebt und ihre Ansprüche zusammenführt.⁷⁶ Mit Lukács hat Benjamin die Kritik an den tradierten literarischen Techniken gemeinsam, welche in beider Augen auf die Inhalte und auf die Möglichkeiten der dialektischen Erarbeitung von Handlungsempfehlungen einschränkend einwirken und deshalb verändert werden müssen, um für eine neuartige Literatur geeignet zu sein, die im weitesten Sinne Einfluss auf die gesellschaftlichen Entwicklungen nimmt.

2. Engagierte Literatur als Enthüllung: Sartre (1948)

Die Begriffe Engagement und engagiert sowie ihre Verwendung im literarischen Diskurs sind nicht eindeutig und werden unterschiedlich definiert. So betitelt Adorno seinen einschlägigen Vortrag, der 1965 als Essay erscheint, zwar mit *Engagement*, spricht im Text selbst aber in erster Linie von einer politisch ausgerichteten Literatur,⁷⁷ was Dücker (1978) zufolge im deutschsprachigen literarischen Diskursraum in der Regel synonym mit engagierter Literatur verwendet wird.⁷⁸ Auch wenn das politische Engagement inhaltlich bereits in den 1930ern den literarischen Diskurs in Ansätzen bestimmte,⁷⁹ war derjenige, der den literarischen Begriff als erster nachhaltig prägte, Sartre.⁸⁰ Davon zeugen nicht nur die häufigen Verweise auf Sartre im Zusammenhang mit theoretischen Auseinandersetzungen mit engagierter Litera-

⁷⁴ Vgl. Benjamin. *Der Autor als Produzent*.

⁷⁵ Vgl. Kapitel 3. in dieser Masterarbeit

⁷⁶ Vgl. Kapitel 4. in dieser Masterarbeit.

⁷⁷ Vgl. Adorno. *Engagement*.

⁷⁸ Vgl. Dücker, Burckhard (1978). *Theorie und Praxis des Engagements. Studien zur Geschichte eines literarisch-politischen Begriffs*. Dissertationsschrift vorgelegt an der Neuphilologischen Fakultät der Universität Heidelberg.

⁷⁹ Vgl. Peitsch. *Engagement/Tendenz/Parteilichkeit*.

⁸⁰ Vgl. Müller, Jan-Dirk; Weimar, Klaus; Fricke, Harald & Frubmüller, Klaus. Engagierte Literatur. In: Dieselben (1997). *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. I: A – G. Bd. II: H – O. Bd III: P – Z. 3. neubearbeitete Auflage. Berlin: De Gruyter. S. 446–447.

tur,⁸¹ sondern etwa auch ein Vergleich einer frühen und einer späteren Übersetzung von Sartres Essay *Qu'est-ce que la littérature?* (*Was ist Literatur?* 1948) ins Deutsche. Zwei Jahre nach dem Erscheinen des französischen Originals übersetzt Hans Georg Brenner den ersten Satz in Sartres Essay „Si vous voulez vous engager“⁸² mit „Wenn Sie sich binden wollen“⁸³ ins Deutsche. In der späteren Übersetzung durch Traugott König 1981 heißt es dann „Wenn Sie sich engagieren wollen“.⁸⁴ Hierin zeigt sich, dass sich der Begriff der engagierten Literatur im deutschen Sprachraum erst nach Brenners Übersetzung festigt und sich zu dem Zeitpunkt, als König den Text neu übersetzte, bereits etabliert hat. Alle hier verwendeten Zitate von Sartre in der deutschen Übersetzung beziehen sich bis auf gekennzeichnete Ausnahmen auf die Neuübersetzung von König.

Die folgenden drei Unterkapitel beschäftigen sich damit, wie Sartre engagierte Literatur definiert, nämlich als die gute Literatur schlechthin, die durch Enthüllungen Bewusstsein für gesellschaftliche Missstände schafft, die Lesenden aktiviert, indem sie an ihr Bewusstsein und ihre Freiheit appelliert sowie die realen gesellschaftlichen Spannungen nicht nur thematisiert, sondern auch spiegelt, indem sie ein virtuelles und faktisches Publikum berücksichtigt.

2.1. Literatur und Lektüre als bewusstseins-schaffende Handlung

Sartre nimmt in *Was ist Literatur?* an, dass jedes Werk der Prosaliteratur einen gewissen Grad an Engagement aufweist, nämlich in Form von Bindung an die realen Umstände, denen es nie vollkommen entkommen kann. So wird „das Werk nur dann ganz und gar unverbindlich sein, wenn es ganz und gar unmenschlich ist.“⁸⁵ In dem Versuch, sich vom literarischen Konzept von *l'art pour l'art* abzugrenzen, in welchem die Form über den Inhalt erhoben wird, definiert Sartre engagierte Literatur ausgehend von der inhaltlichen Ebene und wertet die Inhalte damit auf. Darüber hinaus spricht er der Literatur die Eigenschaft zu, durch die Darstellung von realitätsnahen, gesellschaftsrelevanten Inhalten auf die realen gesellschaftlichen Umstände einzuwirken:

Der ‚engagierte‘ Schriftsteller weiß, daß Sprechen Handeln ist: er weiß, daß Enthüllen Verändern ist und daß man nur enthüllen kann, was man verändern will. Er hat den unmöglichen Traum aufgegeben, ein unparteiisches Gemälde der Gesellschaft und des Menschseins zu machen.⁸⁶

⁸¹ Vgl. Adorno. *Engagement*; Barthes. *Am Nullpunkt der Literatur*; Geitner. *Stand der Dinge*; Hecken. *Engagement und Autonomie*. u.a.

⁸² Sartre, Jean-Paul (1948). *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Éditions Gallimard. Nachdruck mit Vorwort von 2008. S. 11.

⁸³ Sartre (1950). *Was ist Literatur?* S. 7.

⁸⁴ Sartre (1981). *Was ist Literatur?* S. 11.

⁸⁵ Ebd. S. 100.

⁸⁶ Ebd. 26.

Engagierte Literatur im Sinne Sartres ist eine enthüllende Darstellung von realen Ungerechtigkeiten und Unterdrückungsverhältnissen in erzählender Prosa, die bei den Lesenden Bewusstsein für diese ungerechten Umstände schafft, sodass diese in der Realität etwas daran ändern können. Die schreibende Person kann folglich gar nicht anders, als durch das eigene Schreiben etwas zu enthüllen; aber nur den engagierten Schreibenden ist dies auch bewusst. Damit grenzt Sartre die engagierte Literatur klar ab von der sogenannten reinen Literatur sowie deren Anspruch auf Zeitlosigkeit und deren ästhetischen Selbstzweckgedanken. Die reine Literatur vergleicht er mit der Lyrik, in welcher die Wörter in erster Linie nicht als bedeutungstragende Zeichen verwendet würden, sondern als (Klang-)Material, nämlich als „natürliche Dinge, die natürlich auf der Erde wachsen“.⁸⁷ Dabei setzt Sartre die Lyrik in ihrem Wesen der Malerei und Musik gleich: Diese Künste verweisen nicht auf etwas außerhalb ihrer selbst Stehendes, sondern produzieren in sich geschlossene Kunstwerke. Deshalb nimmt er die Lyrik als Ganzes aus der engagierten Literatur aus: Wer einen bestimmten, engagierten Inhalt kommunizieren will und sich dazu der Literatur bedient, stünde dem mit einer lyrischen Ausdrucksweise im Weg. Da in der Prosa die Verweisfunktion im Vordergrund steht und nicht die selbstbezügliche, ist sie für Sartre die geeignete literarische Gattung, um literarisches Engagement umzusetzen. Sartre vergleicht das Lesen von Prosa mit dem Erlernen von Wissen: Ein Mensch gewinnt Erkenntnisse aus Erklärungen, die er erhält, auch wenn er sich später nicht an den Wortlaut erinnern kann. Ein Prosatext stehe hierin dem Sprechen näher als der Lyrik; die inhaltliche Essenz bleibt in Erinnerung, der Wortlaut ist nicht primär relevant, während das Gedicht nur als Komposition, aber nicht als die Essenz seines Inhalts existiert. Die Sprache der Prosa ist also für Sartre wie die des Sprechens funktional, das heißt, die kommunikative Funktion steht im Vordergrund. Um diese bestmöglich zu erfüllen, müssen die Wörter angemessen, also aussagekräftig, eindeutig und zeitgemäß sein. Die Lyrik nutzt dagegen die Mehrdeutigkeit der Wörter und arbeitet mit inhaltlichen, lautlichen, kulturellen und weiteren Assoziationen. Gedichte verkörpern Emotionen; dagegen enthüllt die Prosa die Hintergründe, die zu diesen führen. Sartre merkt allerdings in einer Fußnote an, dass auch in einen nüchternen Prosatext lyrische Elemente miteinfließen können und dass selbst reine Poesie nicht vollkommen bedeutungslos sein kann, sodass es sowohl Mehrdeutigkeiten und Unklarheiten in Prosatexten gibt als auch außertextliche Verweise in Gedichten.⁸⁸

Da die Prosa nun, abgesehen von ihren lyrischen Einsprengseln, utilitär ist und die Wörter in ihr wie in der mündlichen Kommunikation ihre Zeichenhaftigkeit behalten, also auf

⁸⁷ Sartre (1981). *Was ist Literatur?* S. 17.

⁸⁸ Vgl. ebd.

Bedeutungen verweisen, die auch außerhalb des Textes existieren und verstanden werden, und da sie nicht in erster Linie mit klanglichen oder emotionalen Assoziationen arbeitet, verweist Prosaliteratur immer auf eine außerhalb ihrer selbst stehende Realität und dient einem außerhalb ihrer selbst stehenden Zweck. Das Konzept einer autonomen Prosa, welche die außertextliche gesellschaftliche Realität explizit ausklammert, ist folglich Sartres Definition von Prosa entgegengesetzt. So ist Prosa, die den Anspruch hat, zeitlos und zwecklos zu sein, für Sartre inhaltsleer oder schlicht keine Prosa:

Und wenn die Prosa immer nur das bevorzugte Instrument eines bestimmten Unternehmens ist, [...] dann ist man berechtigt, den Prosaisten zunächst zu fragen: Zu welchem Zweck schreibst du? [...] Wenn die Wörter mit einem Streben nach Klarheit zu Sätzen zusammengestellt werden, muß eine Entscheidung eingegriffen haben [...]: die Entscheidung, andren die erzielten Resultate zu bieten.⁸⁹

Wer Prosaliteratur schreibt, entscheidet sich also bewusst für das Medium Literatur und den damit verbundenen Aufwand, um einen bestimmten Inhalt an die potentiellen Lesenden klar zu kommunizieren. Die Mitteilung entspricht dabei nicht der Realität, sondern einem Ausschnitt und einer Konstruktion dieser Realität, die außerdem vom schreibenden Subjekt gefiltert und erarbeitet wird. Dabei ist der Mensch immer parteiisch:

Der Irrtum des Realismus bestand in dem Glauben, daß das Reale sich der Kontemplation offenbare und daß man folglich ein unparteiisches Gemälde davon machen könne. Wie wäre das möglich, wo doch die Wahrnehmung selbst parteiisch, die Benennung für sich selbst bereits Modifikation des Gegenstands ist?⁹⁰

Wer über etwas schreibt, greift nach Sartre in die Dinge und ihr Verhältnis zueinander ein, indem er sie explizit macht. Die Welt wird nicht so wiedergegeben, wie sie ist, stattdessen werden bestimmte Teile hervorgehoben. „Sprechen ist Handeln“ bedeutet, dass sich durch das Schreiben etwas in der Realität verändert, weil es durch das Hervorheben verdeutlicht wird.⁹¹ Diese Hervorhebung kann nicht ungeschehen gemacht werden. Dazu vergleicht Sartre die Wirkung von Schreiben und Lesen mit den Interaktionen von Individuen:

Wenn man das Verhalten eines Individuums benennt, offenbart man es ihm: es sieht sich. Und da man es zugleich allen andren benennt, weiß es sich in dem Moment *gesehen*, da es sich sieht; seine flüchtige Geste, die es vergaß, als es sie machte, fängt riesig zu existieren an [...]. Wie soll es nach alldem in derselben Weise handeln? Entweder wird es aus Hartnäckigkeit und in Kenntnis der Sache auf seinem Verhalten beharren, oder es wird es aufgeben. So enthülle ich sprechend die Situation gerade durch meinen Plan, sie zu ändern; ich enthülle sie mir selbst und den andren, um sie zu ändern [...].⁹²

Dem Schreiben muss Sartre zufolge die Entscheidung vorausgehen, etwas zu enthüllen. Die Enthüllung wird dann im Text dialektisch erarbeitet und ausgebreitet, wie dies auch von Lukács gefordert wird.⁹³ Auf den Akt des Enthüllens folgt die unumgängliche Konsequenz: Etwas einmal Wahrgenommenes kann nicht mehr ignoriert werden. Folglich ist es schlicht

⁸⁹ Sartre (1981). *Was ist Literatur?* S. 25.

⁹⁰ Ebd. S. 51.

⁹¹ Ebd. S. 26.

⁹² Ebd. S. 26.

⁹³ Vgl. Lukács. *Tendenz oder Parteilichkeit*.

nicht möglich, eine Prosa zu produzieren, die bei den Lesenden keine Bewusstmachung und folglich keine Veränderung bewirkt. Wenn aber das Schreiben und Lesen Enthüllungen hervorbringen, die nicht zurückgenommen werden können, entstehen dabei Wissen und Bewusstsein, die das Individuum ermächtigen, in das Enthüllte einzugreifen. Sartre vergleicht diese Enthüllungen mit Gesetzen: Sie stehen für jeden frei zum Lesen zur Verfügung, und die Konsequenzen bedrohen jene, die sie lesen, genauso wie jene, die sie nicht lesen. Aber nur wer sie kennt, kann im vollen Bewusstsein der Konsequenzen und damit auf eigene Verantwortung die Gesetze befolgen oder gegen sie verstoßen. Ebenso schafft das Lesen von Prosatexten Bewusstsein für Folgen und Risiken, die man bewusst in Kauf nehmen oder verhindern, aber nicht mehr ignorieren kann. In der Literaturproduktion äußert sich die Verantwortungsübernahme in der Entscheidung, über gewisse Dinge zu schreiben und über gewisse andere nicht zu schreiben.⁹⁴

2.2. Appell an ein fremdes Bewusstsein

Sartre geht davon aus, dass, falls es jemals eine Hochkonjunktur der reinen Kunst gegeben hat, diese im 20. Jahrhundert abgeflaut ist und von einer weniger elitären Literatur abgelöst wird. Er kritisiert, dass *l'art pour l'art* einer unterdrückenden Gruppe als Vorwand dient, das Enthüllen und Umwälzen von bestehenden gesellschaftlichen Missständen zu verhindern, um so die eigene Vormachtstellung zu sichern. Es handle sich um ein „brillantes Verteidigungsmanöver der Bürger des vorigen Jahrhunderts [...], die sich lieber als Philister denn als Ausbeuter entlarvt sehen wollten [...].“⁹⁵ Jedoch findet im 20. Jahrhundert in Anbetracht der Umwälzungen, die der Erste Weltkrieg gebracht hat, ein Verständnis von Literatur, das jeden Bezug zur zeitgenössischen Realität ablehnt, nicht mehr denselben Anklang. Von *l'art pour l'art* überdaure nur der Anspruch, dass literarische Werke zeitlos sein sollen. In der Folge sehen sich Sartres Zeitgenossen, allen voran die Literaturkritiker, gezwungen, die Inhalte etwas aufzuwerten, sodass diese nicht mehr als vollkommen irrelevant betrachtet werden, aber – so Sartres zugespitzte Unterstellung – sie sollen auch nicht innovativ, sondern noch immer möglichst abstrakt und allgemein sowie zeitlos gehalten und der Form nachgeordnet sein. Die Kritiker würden auf diese Weise ein Rezeptionsklima kreieren, in dem Literaturschaffende unfrei sind, da das, was sie hervorbringen, nicht in erster Linie als etwas Originäres anerkannt, sondern an den literarischen Konventionen und Traditionen gemessen wird. Letztendlich muss folglich alles, was neu, unbekannt und störend ist, an den Schemata, die sich am

⁹⁴ Vgl. Sartre (1981). *Was ist Literatur?*

⁹⁵ Ebd. S. 29.

Althergebrachten orientieren, scheitern. In dieser starren Diskursatmosphäre fordert Sartre 1948 mit *Was ist Literatur?*, die Literatur zu engagieren, indem man sie der Realität zuwendet und die Form nachrangig behandelt. Dass Sartre die engagierte Literatur vor allem negativ in Abgrenzung zur autonomen Literatur definiert, ist nach Adorno ein typisch französisches Phänomen, das im deutschen Sprachraum auf Unverständnis stößt: „In Frankreich herrscht ästhetisch, offen oder verhüllt, das Prinzip l’art pour l’art, und ist mit akademischen und reaktionären Richtungen verschworen. Das erklärt die Revolte dagegen.“⁹⁶ So wurde von Sartres Kritikern die Möglichkeit, die Literatur zu engagieren, nicht einfach als Aufwertung der Inhalte in der Prosaliteratur, sondern vor allem als Abwertung der Form-Ästhetik und der Kunst an sich interpretiert. Diesen Vorwurf weist Sartre mit einem Gegenvorwurf zurück: Die Inhalte für unwichtig oder nachrangig zu erklären und den Schreibenden keine gesellschaftspolitisch relevante Rolle zuzuerkennen, heißt, sich beim Lesen den dargestellten Inhalten gegenüber überlegen zu fühlen, unbeteiligt zu bleiben, sich nicht aktivieren zu lassen und in der Folge keine gesellschaftliche Verantwortung zu übernehmen. Nun sei es zwar durchaus möglich, dass jemand mit dieser herablassenden Haltung oder mit mangelnder Aufmerksamkeit für die Inhalte liest und sich voll und ganz der Bewertung der Form hingibt; von der produzierenden Seite her betrachtet scheint es für Sartre aber wenig wahrscheinlich, dass Schreibende sich damit zufrieden geben und sogar ihre Poetik darauf ausrichten würden, ihre Inhalte auf eine solche Weise zu vermitteln, dass sie von den Lesenden nicht ernst genommen oder nicht verstanden werden. Dagegen nimmt Sartre an, dass die Entscheidung, zu schreiben, bereits damit einhergeht, sich zu engagieren: „Da das Schaffen seinen Abschluß erst in der Lektüre finden kann, da der Künstler einem andren anvertrauen muß, zu vollenden, was er begonnen hat, da er nur über das Bewußtsein des Lesers sich als seinem Werk wesentlich begreifen kann, ist jedes literarische Werk ein Appell.“⁹⁷ Die lesende Person ist daher nicht nur der Nachfragefaktor am Büchermarkt, sondern das unbekannte Gegenüber, welches das literarische Werk durch die Lektüre vervollständigt. Erst wenn das Gegenüber den „Appell“ zur Lektüre wahrnimmt, wird das Werk zum „ästhetische[n] Gegenstand“ und die Arbeit der Schreibenden vollendet.⁹⁸ Da das Lesen, zumindest das aufmerksame und wohlwollende, nur freiwillig erfolgen und nicht erzwungen werden kann, ist der Appell an das Publikum bei Sartre immer auch ein Appell an dessen Freiheit:

Denn da der Schreibende eben durch die Mühe des Schreibens, die er sich macht, die Freiheit seiner Leser anerkennt und da der Lesende allein dadurch, daß er das Buch aufschlägt, die Freiheit des Schriftstellers

⁹⁶ Adorno. *Engagement*. S. 131.

⁹⁷ Sartre (1981). *Was ist Literatur?* S. 41.

⁹⁸ Ebd. S. 41.

anerkennt, ist das Kunstwerk, von welcher Seite man es auch nimmt, ein Akt des Vertrauens in die Freiheit der Menschen.⁹⁹

Ganz anders als die erwähnten Kritiker sieht Sartre in einem Prosatext also keinen Gegenstand, der einer außenstehenden Autorität unterworfen ist und an ihren Ansprüchen gemessen wird. Stattdessen ist der Text zunächst ein Angebot, das angenommen oder verworfen wird. Da das Lesen also nicht erzwungen werden kann, muss die schreibende Person die lesende mit Mitteln animieren, die ihre Freiheit berücksichtigen, wozu nach Sartre ein partizipativer Ansatz gehört: Der lesenden Seite soll Vertrauen entgegengebracht werden. Konkret bedeutet dies, dass die schreibende Seite sie nicht bevormundet oder manipuliert, sondern ihr die Möglichkeit lässt, eigene Schlussfolgerungen zu ziehen und ihr dafür die geeigneten Einblicke zur Verfügung stellt, sodass sie verantwortlich und handlungsfähig wird. Das lesende Gegenüber muss, um seine eigene Freiheit wahrzunehmen, die Lektüre aktiv betreiben, also aufmerksam lesen. Dazu muss es durch den Text aktiviert werden. Wenn die schreibende Seite die lesende hingegen passiv hält, indem sie diese nicht selbst erfahren und empfinden lässt, sondern dies nach der Art eines allwissenden Erzählers oder mit Suggestion erzwingen will („Gewiß gibt es Autoren, denen es einzig und allein darum geht, solche Emotionen hervorzurufen, weil sie voraussehbar, steuerbar sind und es erprobte Mittel gibt, sie mit Sicherheit herbeizuführen.“), handelt es sich um keinen Appell an die Freiheit und folglich um keinen an das Verantwortungsbewusstsein, da den Lesenden ihre eigene Rolle und ihre Handlungsmacht nicht bewusst gemacht werden.¹⁰⁰

Da die lesende und die schreibende Seite den Text nur gemeinsam als abgeschlossenes Kunstwerk entstehen lassen können, fordert Sartre von der lesenden eine Form von aktiver „Passivität“,¹⁰¹ nämlich den bewussten Entschluss, dem Vertrauen der schreibenden Seite – dem Appell an ihre Freiheit – ebenfalls mit Vertrauen zu begegnen, nämlich mit dem „Glaube[n], den ich der Erzählung entgegenbringe“,¹⁰² der mit Empathie einhergeht („jeder vertraut dem andren, jeder zählt auf den andren, verlangt vom andren ebensoviel, wie er von sich selbst verlangt“).¹⁰³ Bei diesem Glauben handelt es sich um das „ästhetische[...] Bewußtsein“¹⁰⁴ oder auch die „ästhetische Freude“.¹⁰⁵ Das bedeutet, dass die lesende Seite den Text jenseits der Ebenen von Faktizität oder Fiktionalität als Kunstwerk wahr- und als solches ernstnimmt: „In jedem Augenblick kann ich aufwachen, und ich weiß es; aber ich will es

⁹⁹ Sartre (1981). *Was ist Literatur?* S. 52

¹⁰⁰ Ebd. S. 43.

¹⁰¹ Ebd. S. 44.

¹⁰² Ebd. S. 43.

¹⁰³ Ebd. S. 47.

¹⁰⁴ Ebd. S. 44.

¹⁰⁵ Ebd. S. 49.

nicht: Lektüre ist ein freier Traum. [...] So ist die Lektüre eine Ausübung der Hingabe [...].“¹⁰⁶ Wenn die Lektüre unter der Prämisse des ästhetischen Bewusstseins erfolgt, eröffnet dies einen Raum, in dem Erfahrungen gemacht werden können, die in der Lebensrealität der Lesenden nicht möglich sind oder nicht für möglich gehalten werden. Ob sich die erzählte Geschichte tatsächlich und in dieser Form ereignet hat, ist dabei nicht relevant, denn jeder Text vermittelt mehr als seinen vordergründigen Inhalt. Er verweist zusätzlich auf die außertextliche Realität und ruft Assoziationen hervor. Das ästhetische Bewusstsein ermöglicht den Lesenden, die Welt des Textes als solche wahrzunehmen und in der Folge den Wahrnehmungsprozess auf die reale Welt zu übertragen, sodass sie auch ihre eigene Realität, wie zuvor den Text, als aktivierenden Appell an ihre Freiheit wahrnehmen. Denn Literatur enthüllt die Realität und eröffnet gleichzeitig Handlungsraum in Form von Bewusstsein, Verantwortung und Erkennen der eigenen Stellung in dieser Realität. Dass dieser eröffnete Handlungsraum von den Lesenden tatsächlich genutzt wird, werde vom „imaginäre[n] Engagement“ gefördert, nämlich von dem unerfüllbaren Verlangen, in den Handlungsverlauf des Textes einzugreifen: „[J]e mehr man Geschmack daran finden wird, sie [die Enthüllung] zu ändern, desto lebendiger wird sie sein.“¹⁰⁷ Da es nicht möglich ist, tatsächlich in die geschriebene Geschichte einzugreifen, bleibt der unbefriedigte Wunsch bestehen und überschreitet so die Grenze zwischen nicht beeinflussbarem Text und beeinflussbarer Realität.¹⁰⁸

Literatur kann Sartre zufolge also, wenn sowohl das Schreiben als auch das Lesen unter der Prämisse von Vertrauen und Hingabe als Appell an die Freiheit verstanden werden, Wirkung in der realen Welt erzielen. Um nämlich bei den Lesenden den Wunsch hervorzurufen, in die Handlung einzugreifen, erzählen die Schreibenden Situationen nach, die als ungerecht wahrgenommen werden. Das kann jenen Lesenden, die dem Text kein Vertrauen entgegenbringen, als Befürwortung dieser Ungerechtigkeiten erscheinen. Nach Sartre kann es aber nicht im ehrlichen Interesse der Schreibenden sein, ihr Schreiben für das Festigen von offensichtlichen Ungerechtigkeiten zu verwenden. Berücksichtigen sollen die Schreibenden aber, dass der Wunsch, die Handlung und auch die Realität zu beeinflussen, bei den Lesenden nur dann aufkommt, wenn sie sich aktiviert fühlen, was dazu führen soll, dass sie mit „Hingabe“ lesen.¹⁰⁹ Das sei eher dann der Fall, wenn diese „Hingabe [...] als eine Aufgabe“ gestellt wird, wenn der Text also das hingebungsvolle Lesen verlangt, indem er aufzeigt, dass die Situation

¹⁰⁶ Sartre (1981). *Was ist Literatur?* S. 44.

¹⁰⁷ Ebd. S. 51.

¹⁰⁸ Vgl. ebd.

¹⁰⁹ Ebd. S. 51.

zwar ungerecht, aber nicht ausweglos ist.¹¹⁰ Wenn der Text keine Hingabe und folglich keine Handlungsmotivation hervorruft, sei die Erzählung „eine erdrückende Masse [...], die auf uns lastet“, wie das in der deterministischen Weltansicht des Naturalismus der Fall ist.¹¹¹ Dennoch sei es nicht zweckdienlich, die Aktivierung der Lesenden mit „erbauliche[n] Reden oder [...] tugendhafte[n] Figuren“ erschleichen oder erzwingen zu wollen.¹¹² Denn damit bringe man diese nicht dazu, eine Handlungsaufforderung aus dem Text abzuleiten. Der Text soll sich also nicht als „Naturgegebenheit“ darbieten, sondern als „eine *Forderung* und ein *Geschenk*“, also als die Beschreibung einer ungerechten Situation, die aber geändert werden kann und muss, weil dies die Verantwortung all jener ist, die Einfluss darauf nehmen können.¹¹³

Es ist für Sartre nicht denkbar, dass ein Text eine Unterdrückungssituation als gerechtfertigt darstellt, ohne sie dabei als eine eigentlich ungerechte zu enthüllen. Es gebe zwar Literaturschaffende, „die dem Leser, der ruhig schlafen will, ein ganzes Arsenal von Tricks liefern“,¹¹⁴ dabei handle es sich aber schlicht um schlechte Texte. Ein erzählender Text kann nach Sartre aber nicht als literarisch gut und gleichzeitig moralisch schlecht bewertet werden, denn er ist schlicht entweder gut oder schlecht, entweder „Forderung und Vertrauensbeweis“ und bereitet ästhetische Freude oder ein Manipulationsversuch, der als solcher erkannt werden kann.¹¹⁵ In dem besonderen Fall, in dem die anvisierten potentiellen Lesenden selbst die Unterdrückten sind, die von der Rechtmäßigkeit ihrer Unterdrückung überzeugt werden sollen, ist das Vorhaben von vorneherein zum Scheitern verurteilt; denn wer schreibt, ist auf die Freiheit der Lesenden angewiesen. Indem Sartre den Satz hinstellt, dass man nicht „für Sklaven“ schreibt, meint er nicht, dass jene, die unterdrückt sind, nicht das Zielpublikum von Literatur sein können, sondern dass das hingebungsvolle Lesen und die ästhetische Freude nicht erzwungen werden können.¹¹⁶

Nun steht zwar fest, dass engagierte Literatur in der Definition von Sartre im weiteren Sinne jeden erzählenden Prosatext umfasst und im engeren jene Werke, die unterdrückerische Missverhältnisse thematisieren und an die Freiheit der Lesenden appellieren, aber welche Missverhältnisse das sind und aus welchem Blickwinkel sie betrachtet werden, hängt wesentlich davon ab, welches Publikum die Person, die schreibt, anspricht. Denn erst wenn das konkrete Verhältnis zum Publikum bekannt ist, wird auch die Freiheit konkretisiert, die herge-

¹¹⁰ Sartre (1981). *Was ist Literatur?* S. 51.

¹¹¹ Ebd. S. 52.

¹¹² Ebd. S. 52.

¹¹³ Ebd. S. 52.

¹¹⁴ Ebd. S. 63.

¹¹⁵ Ebd. S. 53.

¹¹⁶ Ebd. S. 54.

stellt werden soll. Das folgende Kapitel widmet sich daher der Frage, welche Rolle das Publikum für die Textkonzeption bei Sartre spielt.

2.3. Virtuelles und faktisches Publikum

Sartre geht davon aus, dass das fertige literarische Werk, also auch das engagierte, nur entstehen kann, wenn es ergänzend zur schreibenden Seite ein lesendes Publikum gibt. Dieses Publikum ist im Vorhinein nicht bekannt und daher zwar ein relativ unbekannter Faktor, aber kein vollkommen unberechenbarer. So hat jemand, der schreibt, ein Publikum vor Augen, das in Bezug auf sein Hintergrundwissen und in seinem Erfahrungshorizont einigermaßen homogen ist, sodass ein gewisser Wissensstand und gewisse Erwartungen vorausgesetzt werden können. So wird in der Praxis immer für ein wahrscheinliches zeitgenössisches Publikum geschrieben, auch wenn sich ein engagierter Text in der Theorie an alle Menschen richten soll. Potentiell steht die Lektüre jeder Person offen, die den Text lesen und verstehen kann. Dessen ist sich Sartre zufolge auch derjenige bewusst, der schreibt. Es könnte also sein, dass ein Buch in die Hände einer Person gerät, für die ebendieses Buch unverständlich oder befremdlich ist.¹¹⁷

Im Fall von engagierter Literatur, die nach Sartre definitionsgemäß reale Konflikte reflektiert, an denen real existierende Gruppen als Unterdrückende oder Unterdrückte beteiligt sind, wird offensichtlich, dass diese beiden Gruppen verschiedene Wahrnehmungen und Erfahrungshorizonte haben. Die Perspektiven der beiden Gruppen stehen in Spannung zueinander. Engagierte Literatur kann sich diese Spannung zunutze machen und daraus ihre ästhetische Kraft schöpfen. Es ist aber nicht möglich, alle Perspektiven zu berücksichtigen, denn dazu müsste man jede Gruppe von ihrem individuellen Standpunkt abholen, sodass die „feindlichen Tendenzen“ versöhnt würden, was aber nicht der gesellschaftlichen Realität entspricht.¹¹⁸ Da ein Text laut Sartre also nicht jede Perspektive berücksichtigen kann und die Person, die schreibt, in der Regel selbst am Konflikt teilhat und daher für eine gewisse Gruppe Lesender glaubwürdiger ist als für eine andere, unterscheidet Sartre ein Publikum, das unmittelbar angesprochen wird, das faktische Publikum, und ein weiteres, das nicht primär angesprochen wird, das virtuelle Publikum. Zum virtuellen Publikum gehören bei Sartre Personen, die von den enthüllten Missständen in irgendeiner Weise betroffen sind oder Einfluss auf sie haben und die den Text lesen könnten, dies aber wahrscheinlich nicht tun werden. Das faktische Publikum entspricht hingegen jener Personengruppe, die ebenfalls in den Konflikt

¹¹⁷ Vgl. Sartre (1981). *Was ist Literatur?*

¹¹⁸ Ebd. S. 67.

involviert ist, die den Text aber vermutlich lesen wird und an die sich daher der Appell der Schreibenden richtet. Abseits vom faktischen und virtuellen Publikum gibt es noch das unbestimmte und unbekanntes Publikum, das nicht am Konflikt beteiligt ist und daher auch nicht adressiert wird: Beispielsweise könnte sich ein europäisches Publikum sehr für einen Prosatext interessieren, der den US-amerikanischen Konflikt zwischen einer privilegierten weißen Oberschicht und den sozial benachteiligten Afroamerikanerinnen und Afroamerikanern beschreibt; aber da das europäische Publikum nicht unmittelbar von diesem Konflikt beeinflusst ist und ihn auch nicht unmittelbar beeinflussen kann, gehört es für Sartre weder zum virtuellen noch zum faktischen Publikum. Das europäische Publikum bildet in diesem Fall einen Gegenpol zum virtuellen amerikanischen Publikum. Ersteres engagiert sich lesend für einen Konflikt, der es nicht unmittelbar betrifft, letzteres ist Teil des Konflikts, aber für den Text nur schwer erreichbar. Zum virtuellen Publikum gehören nach Sartre in diesem Beispiel vor allem jene, die von dem Konflikt besonders betroffen sind, also stark benachteiligte und wenig gebildete Afroamerikaner und Afroamerikanerinnen auf der einen Seite, und jene, die wenig Interesse daran haben, etwas an den Umständen zu ändern, weil sie besonders zu ihnen beitragen und von ihnen profitieren, also die privilegierte weiße Oberschicht, auf der anderen Seite. Nachdem die Konfliktparteien auf den extremen Positionen als wahrscheinliches Publikum ausgeschieden sind, befindet sich das faktische Publikum auf der mittleren Position und damit im Spannungsfeld zwischen diesen beiden. Zum faktischen Publikum gehören häufig jene Lesenden, die einen ähnlichen Hintergrund haben wie die Person, die schreibt, und die ohnehin offen sind für das, was in dem Text enthüllt wird. Sartre argumentiert das mit dem konkreten Beispiel des afroamerikanischen Schriftstellers Richard Wright, der für eine gebildete und aufgeklärte weiße Mittelschicht und die verhältnismäßig wenigen Afroamerikanerinnen und Afroamerikaner seiner Zeit schreibe, die wie er selbst über eine höhere Bildung verfügen. Wright könne kaum erwarten, überzeugte weiße Rassistinnen und Rassisten zu erreichen, die sich von vornherein nicht für sein Buch interessieren werden, auch wenn dies nicht vollkommen ausgeschlossen ist. Daher richtet er seinen Appell nicht an sie. Genauso wenig gehe er davon aus, von benachteiligten und bildungsfernen Afroamerikanern und Afroamerikanerinnen gelesen zu werden. So berücksichtigt er auch ihre Erwartungshaltungen nicht. Stattdessen schreibt Wright für jenen Teil der unterdrückenden Gruppe, der dem Reflektieren gegenüber offen ist und für jene Afroamerikaner und Afroamerikanerinnen, die sich dem Lebensstil dieser Gruppe annähern. Da auch diese beiden Gruppen in unterschiedlichen

Realitäten leben und Wright beide anspricht, ist sein Werk ein Balanceakt, was für Sartre gerade seine ästhetische Stärke ausmacht.¹¹⁹

Aber nicht nur das Interesse und der Bildungsstand sind für Sartre bestimmend dafür, wer zum faktischen Publikum gezählt wird, es kommen außerdem ökonomische Faktoren dazu. So sind die Personen, die über ausreichend Freizeit und ökonomische Mittel verfügen, um das Luxusprodukt Literatur zu konsumieren und zu fördern, in der Regel jene, die eine privilegierte Stellung in der Gesellschaft innehaben. Aber die Privilegien ebendieser Gruppe und die Gesellschaftsstrukturen an sich reflektieren die Literaturschaffenden in ihren Werken auf kritische Weise. Somit treffen die Produkte, die sie verkaufen möchten, auf der Nachfrageseite auf jene Personengruppe, deren Vormachtstellung ebendiese Produkte angreifen. Die Angegriffenen könnten nun ihre Machtposition den Literaturschaffenden gegenüber ausnutzen, um Druck auf die literarische Produktion auszuüben. Unabhängig davon, ob dies tatsächlich aktiv betrieben wird oder nur als unterschwellige Möglichkeit vorhanden ist, entsteht Literatur in eben jenem Spannungsfeld. Daher sind die Enthüllungen und damit das Engagement von Literatur nach Sartre in der Regel marginal, aber dennoch relevant für die gesellschaftliche Entwicklung:

Und weil diese Anfechtung, die den etablierten Interessen schadet, für ihren ganz bescheidenen Teil zu einer Systemveränderung beitragen kann, weil andererseits jene unterdrückten Klassen weder Muße zum Lesen noch Spaß daran haben, kann sich der objektive Aspekt des Konflikts als ein Antagonismus zwischen den konservativen Kräften oder dem realen Publikum des Schriftstellers einerseits und den fortschrittlichen Kräften oder dem virtuellen Publikum andererseits äußern.¹²⁰

In diesem Zitat befindet sich das faktische beziehungsweise das reale Publikum in der gesellschaftlichen Vormachtstellung, während das virtuelle Publikum von ihm unterdrückt wird. Wer für dieses faktische Publikum schreibt, muss also nicht fürchten, für eine Vernachlässigung der Perspektive der unterdrückten Gruppe zur Rechenschaft gezogen zu werden. Die Literatur für dieses faktische Publikum könnte folglich ausschließlich dazu dienen, die vorhandene gesellschaftliche Ordnung zu bestätigen, während sie das virtuelle Publikum vollkommen ignoriert. Dennoch meint Sartre, dass ein Publikum, das Literatur als Luxusgut konsumiert, zumindest ein wenig provoziert werden möchte. Daher können Literaturschaffende die gesellschaftlichen Spannungen, die für die Lesenden real beobachtbare und erlebbare Spannungen sind, literarisch reproduzieren und eben daraus Kapital für die ästhetische Wirkung schlagen. Sartre geht also davon aus, dass Literatur in der Regel die Lesenden, zumindest auf subtile Weise, mit einem Inhalt konfrontiert, der ihre eigene Weltsicht auf die Probe stellt. Dabei ist die Perspektive des virtuellen Publikums, die zum Schaffen der Spannung

¹¹⁹ Vgl. Sartre (1981). *Was ist Literatur?*

¹²⁰ Ebd. S. 67.

berücksichtigt werden muss, für das faktische Publikum der verfremdende Blick von außen.¹²¹

Die Literaturschaffenden berücksichtigen aber nur dann die Perspektive des virtuellen Publikums und reproduzieren folglich den Konflikt, wenn das faktische Publikum dies anstelle des virtuellen Publikums, etwa über die nachfragegesteuerten Marktmechanismen, einfordert. Dass die Provokation in der Literatur vom faktischen Publikum eingefordert wird, ist nach Sartre nicht zu jedem Zeitpunkt in der Geschichte selbstverständlich, sondern hängt einerseits vom Literaturverständnis und andererseits von der Existenz des virtuellen Publikums ab. Zu gewissen Zeitpunkten in der Geschichte hat es praktisch kein virtuelles Publikum gegeben, beispielsweise im Frankreich des 12. Jahrhunderts, als das Schreiben und das Lesen sowie die Vermittlung des Geschriebenen von einer elitären Gruppe mit dem gleichen Bildungs-, Glaubens- und ideologischen Hintergrund, den gleichen Interessen und gemeinsamen Dogmen ausgeübt wird. In diesem Fall gehört die schreibende Person selbst zur Elite. Literarische Texte können nun keine vollkommene Umwälzung der bestehenden Verhältnisse bewirken, da der entfremdende Blick des virtuellen Publikums fehlt. Enthüllungen ereignen sich daher eher im Kleinen und innerhalb nicht in Frage gestellter Grundsätze. Daher sind revolutionäre Texte in diesem Kontext Ausnahmen gegenüber solchen, die vorhandene Autoritäten stützen. Außerdem erfüllt Literatur im 12. Jahrhundert noch nicht die gesellschaftliche Funktion, die Sartre der zeitgenössischen Literatur zuspricht. Dazu müssen erst weitere Bevölkerungsschichten am literarischen Diskurs beteiligt werden.¹²²

Die Entwicklung in diese Richtung braucht in Sartres Beobachtung mehrere Jahrhunderte. So verbreitert sich im 17. Jahrhundert mit der zunehmenden Alphabetisierung zunächst die Basis der Lesenden, viele Menschen bleiben aber weiterhin vom literarischen Diskurs ausgeschlossen. Jene Gruppe, die alphabetisiert ist und über ausreichend Freizeit und finanzielle Mittel für die Lektüre verfügt, produziert selbst Literatur. Diese schreibenden Lesenden wenden sich von der dogmatischen geistlichen Literatur ab und der weltlichen Literatur zu, sodass folglich ein neuartiger Anspruch an die Literatur entsteht. Das Schreiben entwickelt sich für Sartre in dieser Epoche vom geistlich-autoritären zum künstlerischen Akt. Die Themenfelder werden breiter. Aber da in der Sartre'schen Auffassung Macht und Bildung Hand in Hand gehen und jene, die unterdrückt sind, noch immer nicht lesen können, gibt es noch kein virtuelles Publikum. So werden die Konflikte nicht enthüllt, selbst wenn gesellschaftliche Missstände beschrieben werden, die auf bestehende Konflikte zwischen Unterdrückenden

¹²¹ Vgl. Sartre (1981). *Was ist Literatur?*

¹²² Vgl. ebd.

und Unterdrückten hinweisen. Stattdessen werden diese Missstände, passend zum Weltbild der Elite, als unveränderliche Situationen dargestellt. Ebenso klar sind die Rolle und die Aufgabe der Schreibenden. Diese müssen ihre eigene soziale Position weder verorten, noch in Frage stellen oder sich überhaupt bewusst werden, wie verschiedene soziale Positionen zueinanderstehen, da diese gegeben und nicht veränderbar sind.¹²³

Erst mit dem Aufkommen des lesenden Bürgertums im 18. Jahrhundert macht sich jene von Sartre beobachtete Spannung bemerkbar, die von den Schreibenden verlangt, verschiedene Perspektiven zu berücksichtigen und ihre eigene Position zu reflektieren. Denn mit den Bürgerinnen und Bürgern wird eine politisch unterdrückte Gruppe zum möglichen faktischen Publikum. Diese besitzen außerdem die nötigen ökonomischen Mittel, um die Schreibenden zu ernähren, falls jene sich von ihrem bisherigen realen Publikum, vor allem dem Adel, abwenden würden. Gleichzeitig verfügt das Bürgertum zu diesem Zeitpunkt noch über kein ideologisches Selbstbewusstsein, das es der Literatur aufzwingen kann, sondern wählt die Literatur als den Weg, um ein solches zu schaffen. Zeitgleich und insbesondere während der französischen Revolution verlieren die von christlichen Glaubenssätzen beeinflussten Konzepte Ewigkeit, Zeitlosigkeit und Vergangenheit an Gewicht; das unmittelbare gesellschaftliche Geschehen rückt in den Fokus. Darauf folgt ein Bruch mit den überlieferten literarischen Traditionen: Die literarischen Formen, die bis ins 18. Jahrhundert die unantastbaren Schemata für jede neue literarische Produktion waren, verlieren ihren Vorbildstatus und werden aufgebrochen. Neue Formen entstehen, wer die alten unreflektiert nachahmt, wird belächelt.¹²⁴

Solange sich das Bürgertum in der Situation befindet, sich gegen seine politische Unterdrückung zur Wehr setzen zu müssen, fordere es von der Literatur, revolutionär zu sein. Nachdem es aber im 19. Jahrhundert endgültig von der unterdrückten zur unterdrückenden Gruppe geworden ist, verschiebt sich der Anspruch an eine bürgerliche Literatur von einer revolutionären hin zu einer systemerhaltenden. Die Schreibenden leisten dem neuen Anspruch Folge und schreiben, um die für das Bürgertum günstigen Umstände zu festigen. So hat das Bürgertum laut Sartre als erste soziale Gruppe die Literatur instrumentalisiert, um seine Stellung erst aufzubessern und dann zu halten. In der Folge entsteht der bürgerliche Realismus als literarische Strömung, die das Bestehende nicht in Frage stellt und damit verhindert, dass die herrschende gesellschaftliche Ungleichheit unvoreingenommen und dialektisch aufgearbeitet wird. Den Grund dafür sieht Sartre in einer Charakteristik von Ideologien: „Ideologien sind

¹²³ Vgl. Sartre (1981). *Was ist Literatur?*

¹²⁴ Vgl. ebd.

Freiheit, wenn sie entstehen, Unterdrückung, wenn sie entstanden sind [...].¹²⁵ Eine ideologische Literatur bietet nach Sartre anstelle der dialektischen Aufarbeitung klare Bilder an, die den Eindruck vermitteln, dass die Ordnung, die sie repräsentieren, eine gegebene, rationale und verlässliche Ordnung ist, die selbst nach einem erschreckenden Zwischenfall die Realität wieder in die etablierten Bahnen rückt. Der Anschein, der entsteht, ist, dass ein Abrücken von dieser Ordnung nicht nur unmöglich, sondern auch zwecklos ist. Während also engagierte Literatur den Wunsch hervorrufen soll, in die Handlung einzugreifen, beruhigt und beschwichtigt die ideologisch-bürgerliche Literatur, da die gegebene, unumstößliche Ordnung ein Eingreifen unmöglich und unnötig macht. Um diesen Effekt zu erreichen, muss die bürgerliche Literatur inhaltlich oberflächlich bleiben und sich bereits bekannter und in sich geschlossener Formen bedienen, die nicht überraschen, verwundern oder eine kritische Reflexion fördern. Da die scheinbar logischen Handlungsverläufe und damit die Schlussfolgerungen, die der Realismus anbietet, nicht dialektisch argumentiert, sondern vorgefertigt übernommen würden, spricht Sartre ihnen die Glaubwürdigkeit ab.¹²⁶

Das typische Merkmal dieser Literatur, welche die bürgerliche Ordnung stützt, ist für Sartre die allwissende, distanzierte Erzählperspektive, die eine scheinbar unbeteiligte, allgemein gehaltene Retrospektive auf Vorgänge ist, die vorgeblich in der Vergangenheit liegen und aus reflexiver Distanz betrachtet werden. Den Lesenden wird signalisiert, dass die Geschehnisse sie nicht unmittelbar betreffen und deshalb auch kein Handlungsbedarf ihrerseits besteht. Ein Symptom für diese distanzierte Erzählweise ist die Erzählvergangenheit, die Sartre eine „zeremonielle Vergangenheit“ nennt.¹²⁷ Gemeint ist das französische *passé simple*, das vor allem der schriftlichen Erzählung vorbehalten ist und im Alltag in der Regel nicht verwendet wird. Im Deutschen entspricht dieser Erzählzeit am ehesten das Präteritum, wie etwa Weinrich in seiner Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Funktionen von Erzähl- und Sprechzeiten in *Tempus. Besprochene und erzählte Welt* (1964) festhält. Nach Weinrich wird mit dem Präteritum im Deutschen wie mit dem *passé simple* im Französischen zwischen dem, was erzählt wird, und der Situation, in der gelesen wird, Distanz hergestellt. Der lesenden Person werde so vermittelt, dass sie eine entspannte Haltung einnehmen und sich berieseln lassen soll, da von ihr kein Aktivwerden erwartet wird. Wenn hingegen das Präsens als Erzählzeit verwendet wird, signalisiere das in Analogie zum Sprechen im Alltag,

¹²⁵ Sartre (1981). *Was ist Literatur?* S. 121.

¹²⁶ Vgl. ebd.

¹²⁷ Ebd. S. 109.

dass die lesende oder zuhörende Person involviert und aktiviert werden soll.¹²⁸ Das *passé simple* ist bei Sartre aber nur ein Symptom der distanzierten Erzählweise, deren Kern „die *explikative* Haltung“ ist.¹²⁹ Die wenigen Romane, die in Frankreich um 1900 versuchsweise und in Anlehnung an das Drama in der Gegenwart geschrieben werden, seien an ebendieser Haltung gescheitert, also an jener des allwissenden, unbeteiligten und objektiven Erzählers. Wie man diese Erzählhaltung erfolgreich überwinden kann, habe Schnitzler mit dem inneren Monolog vorgezeigt. Anders als der allwissende Erzähler stellt der innere Monolog eine subjektive Realität dar, die sich in keine vorgefertigte Ordnung fügt. Diese Subjektivität geht für Sartre aber zu weit, da der greifbare Bezug zur Realität der Lesenden fehlt. So sind weder die Änderung der Erzählzeit noch die vollständige Subjektivierung geeignete Modelle, um die Lesenden erfolgreich zu aktivieren. Dazu brauche es eine „Umwälzung der Erzähltechniken“.¹³⁰

Der bürgerliche Realismus ist aber nicht die einzige literarische Strömung in Frankreich Mitte des 19. Jahrhunderts. Parallel dazu beobachtet Sartre eine um 1848 entstehende entgegengesetzte literarische Richtung, die mit der Tendenzliteratur im deutschen Sprachraum vergleichbar zu sein scheint. Bemerkenswert ist für Sartre an dieser literarischen Strömung, dass sie zwar die bürgerliche Ordnung in Frage stellt, aber sich in Ermangelung eines anderen Publikums trotzdem an ein bürgerliches Publikum richtet. Es handelt sich folglich um eine Literatur, die immer den Konflikt mit ihren eigenen Lesenden sucht. Eigentlich hätte sich das mit der Einführung der allgemeinen Schulpflicht in Frankreich Ende des 19. Jahrhunderts schlagartig ändern können, da nun die Arbeiterschaft als potentiell Publikum in Erscheinung tritt. Dennoch gelingt es jenen Literaturschaffenden, die sich als Alternative zum bürgerlichen Realismus und als Stimme der Arbeiterschaft positionieren könnten, in Sartres Augen nicht, die Arbeiterschaft zu erreichen: Denn zum einen würden sie diese Gruppe mystifizieren und dabei an ihren ganz konkreten Bedürfnissen, wie höherem Einkommen und mehr Freizeit, vorbeischieben. Außerdem schreiben sie nicht in erster Linie für Arbeiterinnen und Arbeiter, sondern vor allem über sie. Ihre Literatur richtet sich in formaler Hinsicht, aber auch bezogen auf den Wissensstand weiterhin an ein bürgerliches Publikum. So bleibt die Literatur an sich elitär, da sie weiterhin vor allem von Personen konsumiert wird, die über ausreichend Kaufkraft, Freizeit und darüber hinaus über die geeignete literarisch-künstlerische Vorbildung verfügen: „[S]ie [die Schreibenden] müßten auf Formen der Erzählung, der Poesie, ja sogar

¹²⁸ Vgl. Weinrich, Harald (1971). *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. Stuttgart: Kohlhammer. 2., völlig neubearbeitete Ausgabe. 1. Ausgabe erschienen 1964.

¹²⁹ Sartre (1981). *Was ist Literatur?* Fußnote Nr. 11, S. 112.

¹³⁰ Ebd. Fußnote Nr. 11, S. 112.

der Argumentation verzichten, einzig und allein, weil diese ungebildeten Lesern nicht zugänglich wären.“¹³¹ Die Arbeiterinnen und Arbeiter sind also in gewisser Hinsicht illiterat geblieben, auch wenn sie alphabetisiert sind, da ihnen der geeignete Bildungshintergrund fehlt, um Literatur, die sich in ihrer etablierten Form an ein literarisch gebildetes Publikum wendet, zu verstehen. So werden sie in Sartres Wahrnehmung auch nicht als virtuelles Publikum berücksichtigt, was dazu führt, dass Missstände nicht adäquat thematisiert werden. Aber auch eine engagierte Literatur, die aus Sartres Sicht ein faktisches Arbeiterpublikum adressiert, hat es nicht geschafft, sich längerfristig auf dem Buchmarkt durchzusetzen. So schlussfolgert Sartre, dass die Literatur in ihrer etablierten Erscheinungsform nicht das geeignete Instrument ist, um sich für die Arbeiterschaft zu engagieren: „[D]a die Massen weder über Bildung noch über Muße verfügen, entrückt ihnen jede angebliche literarische Revolution“.¹³²

2.4. Fazit: Engagement als Interaktion

Sartre setzt voraus, dass diejenigen, die Literatur lesen, dies mit einem Anspruch tun, der über den Unterhaltungszweck hinausgeht, dass sie dabei ein wenig provoziert werden möchten und dass sie grundsätzlich aufmerksame Lesende sind, die nur aktiviert werden müssen. Diese Bereitschaft der Lesenden macht sich engagierte Literatur zunutze. So wird der gesellschaftspolitische Anspruch von einem engagierten Text, der die Lesenden aktiviert, gefördert und von einem nicht-engagierten, der sie passiv hält, gedämpft. Dabei nützt der Text die Spannung zwischen dem virtuellen und dem faktischen Publikum. Dass die Lesenden aktiviert sind, äußert sich in der ästhetischen Freude, die sie beim Lesen empfinden. Die ästhetische Freude sorgt wiederum dafür, dass sie den Text mit Aufmerksamkeit und Vertrauen lesen. Sartre nennt eine Reihe von Kriterien, die gegeben sein müssen, damit die Lesenden aktiviert werden, die er folgendermaßen hierarchisiert: Der Inhalt steht im Vordergrund, thematisiert werden dabei gesellschaftliche Missstände. Die passende Form soll nachrangig zum Inhalt entwickelt werden und zurückhaltend sein, sodass sie nicht die Aufmerksamkeit auf sich zieht und damit vom Inhalt ablenkt. Sartre empfiehlt eine nüchterne, klar verständliche und neutrale, nämlich nicht manipulative, formale Gestaltung, die den Lesenden ausreichend Raum lässt, ihre eigenen Schlussfolgerungen zu ziehen.

¹³¹ Sartre (1981). *Was ist Literatur?* S. 94–95.

¹³² Ebd. S. 95.

3. Engagement als Funktion der Form: Barthes (1953)

Während Sartre den Literaturschaffenden mit *Was ist Literatur?* 1948 nahelegt, ihre Werke ausgehend von den Inhalten zu konzipieren und die Formen entsprechend, aber nachgeordnet zu entwickeln, erklärt Barthes im Essay *Le degré zéro de l'écriture (Am Nullpunkt der Literatur, 1953)* die Inhalte in Zusammenhang mit literarischem Engagement für irrelevant. Für ihn ist Engagement eine Funktion der Form.¹³³

Die Beschäftigung mit Engagement ist für Barthes, wie für Sartre, eine Beschäftigung mit Literatur an sich. Während Sartre der Prosaliteratur im Allgemeinen Engagiertheit attestiert, postuliert Barthes in *Am Nullpunkt der Literatur* das Engagement als form-ästhetisches Qualitätsmerkmal und fokussiert dabei auf den bewussten und reflektierten Einsatz dieses Engagements.¹³⁴ In Barthes' Fragmentsammlung *Die Lust am Text* (1973) findet sich eine Kritik an dem verbreiteten Vorurteil, dass die engagierte Literatur ästhetisch minderwertig sei:

Bei der Rechten beansprucht man die Lust *gegen* die Intellektualität, gegen die Zunft der Intellektuellen: das ist der alte reaktionäre Mythos vom Herz gegen den Kopf, vom Gefühl gegen den Intellekt. [...] Bei der Linken setzt man dem ‚bloßen Delektieren‘ Erkenntnis, Methode, Engagement und Kampf entgegen (aber halt: Und wenn die Erkenntnis selber *lustvoll* wäre?).¹³⁵

Genuss und Engagement sind für Barthes im literarischen Kontext keine widersprüchlichen Konzepte, sondern Bestandteile einer erfolgreichen Literaturproduktion. Denn die von den Lesenden empfundene „Lust am Text“¹³⁶ fördere die Erkenntniskraft eines Textes. Was diese Lust ausmacht, beantwortet Barthes auf verschiedene Arten. Förderlich sei es, wenn der Text Interpretationsspielraum offen lässt: „Er [der Text] bringt in mir die beste Lust hervor, wenn es ihm gelingt, sich auf indirekte Weise zu Gehör zu bringen; wenn ich bei seiner Lektüre häufig dazu gebracht werde, den Kopf zu heben, anderes zu verstehen.“¹³⁷

Im Gegensatz zu Sartre vertritt Barthes ein Verständnis von Literatur, das sich weniger an den realen gesellschaftlichen Umständen, der Beförderung realer gesellschaftlicher Umbrüche und der Reformierung der literarischen Produktionstechniken orientiert. Er schließt dies zwar nicht dezidiert aus, stellt es der Literaturproduktion aber auch nicht als Aufgabe. Stattdessen beschreibt Barthes in *Am Nullpunkt der Literatur* eine Weiterentwicklung von Literatur innerhalb des und für den gegebenen literarischen Produktionsrahmen, da für ihn

¹³³ Vgl. Barthes. *Am Nullpunkt der Literatur*.

¹³⁴ Vgl. ebd.

¹³⁵ Barthes, Roland (1974). *Die Lust am Text*. Übersetzt von König, Traugott. Berlin: Suhrkamp. S. 34. Original: Derselbe (1973). *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil.

¹³⁶ Ebd. Titel.

¹³⁷ Ebd. S. 35.

„die Form die erste und letzte Instanz literarischer Verantwortlichkeit“ ist.¹³⁸ Diese Verantwortlichkeit wird wahrgenommen, indem die gesellschaftliche beziehungsweise soziale Positionierung der Erzählperspektive als Ausgangspunkt für die literarische Arbeit erkannt wird. Somit schlägt sich das Engagement in einer Dimension der Form nieder und zwar in der Schreibweise („l'écriture“).¹³⁹ Dabei handelt es sich neben Sprache und Stil um eine dritte formale Dimension der Literatur und gleichzeitig um die einzige, in der sich die Literaturschaffenden Barthes zufolge engagieren können: „[D]ie Schreibweise ist eine Funktion: sie bedeutet die Beziehung zwischen dem Geschaffenen und der Gesellschaft, sie ist die durch ihre soziale Bestimmung umgewandelte literarische Ausdrucksweise [...]“.¹⁴⁰

Die Schreibweisen und damit das Engagement stehen den Literaturschaffenden aber nicht ohne vorhergehende Reflexion zur Verfügung. Voraussetzung ist das Bewusstsein dafür, dass es unterschiedliche Schreibweisen gibt. Dieses Bewusstsein sei vermehrt aufkommen, als ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Variation der eigenen Schreibweise zu einem Feld der literarischen Betätigung wird. Folglich ist es für spätere Literaturschaffende unmöglich, eine bestimmte Schreibweise und mit ihr eine Haltung gegenüber der Gesellschaft unreflektiert zu verwenden: „Die Vermehrung der Schreibweisen ist eine moderne Erscheinung, die den Schriftsteller zu einer Wahl zwingt, aus der Form eine Verhaltensweise macht und eine Ethik der Schreibweise hervorruft.“¹⁴¹ Mit der Schreibweise kann an Traditionen angeknüpft werden, aber auch deren Ablehnung findet in ihr statt. Sie verortet die Position der Erzählperspektive gegenüber dem Erzählten, aber auch gegenüber allen anderen Schreibweisen. Nach Barthes ist die Schreibweise jenes Element, über das sich die Literaturschaffenden engagieren, denn sie ist „wesentlich die Moral der Form; sie bedeutet die Wahl des sozialen Bereichs, innerhalb dessen der Schriftsteller die Natur seiner Sprache zu situieren gewillt ist.“¹⁴² Die folgenden Unterkapitel gehen darauf ein, was die Schreibweisen im Sinne einer sozialen Positionierung ausmacht sowie welche Ausformungen und welche Entwicklungen sie nach Barthes erfahren.

3.1. Soziale Positionierung über die Schreibweise

Während Sprache und Stil Barthes' Ansicht nach gegeben und nicht individuell beeinflussbar sind – Sprache als allen Menschen einer (Sprach-)Gruppe gemeinsames Kommunikationsmit-

¹³⁸ Barthes. *Am Nullpunkt der Literatur*. S. 66.

¹³⁹ Barthes, Roland (1953). *Le degré zéro de l'écriture*. In: Derselbe. *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil. Nachdruck von 1972. S. 7–67. Hier: S. 18.

¹⁴⁰ Barthes. *Am Nullpunkt der Literatur*. S. 18.

¹⁴¹ Ebd. S. 67.

¹⁴² Ebd. S. 19.

tel, Stil als durch äußere Umstände erworbene Technik und Fähigkeit, diese zu verwenden – ist die Schreibweise jene Ebene, auf der sich das Individuum positioniert. Sie ist der „Ton[...] oder [...] [das] Ethos“¹⁴³ eines Textes oder auch „der Vortrag, der Zweck, die Moral, das Naturell ihres [der Schreibenden] Sprechens“.¹⁴⁴ Die Schreibweise ist das, worin sich das schreibende Individuum „individualisiert“.¹⁴⁵ Das heißt nicht, dass sie immer einzigartig ist: Verschiedene Schreibende können sich Barthes zufolge zu unterschiedlichen historischen Zeitpunkten für dieselbe Schreibweise entscheiden; eine literarische Strömung oder eine publizistische Gruppe kann sich über eine gemeinsame Schreibweise identifizieren. Dennoch ist die Schreibweise immer individuell beeinflussbar, wenn die Entscheidung für ihre Verwendung nach eigenem Ermessen getroffen wird. Dazu muss den Schreibenden bewusst sein oder – etwa im publizistischen Kontext – explizit oder implizit bewusst gemacht werden, dass es unterschiedliche Schreibweisen gibt. Das heißt, diese Ebene der Form muss reflektiert und kenntlich gemacht werden, was dann möglich ist, wenn verschiedene Schreibweisen parallel zueinander existieren.¹⁴⁶

Aus literaturgeschichtlicher Sicht handelt es sich Barthes zufolge bei der Differenzierung der eigenen Schreibweise um ein relativ junges Phänomen, das erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vermehrt auftritt. Als sich im Frankreich des 17. Jahrhunderts ein einheitliches Verständnis von Literatur als Kunst zu formen beginnt, sei die Natur der Schreibweise noch ausschließlich funktional oder dekorativ gewesen, nämlich die in die Praxis umgesetzte Abstraktion davon, wie man zu schreiben hat:

Eine instrumentale Schreibweise, da man die Form als im Dienste des Gehaltes stehend betrachtete, [...] eine ornamentale Schreibweise, da dieses Instrument mit seiner Funktion fremden Akzidentien geschmückt war, die [...] der Tradition entnommen waren, das heißt, dass diese bürgerliche Schreibweise, die von unterschiedlichen Schriftstellern aufgenommen wurde, [...] nur ein glückliches Dekor war, aus dem sich der Akt des Denkens erhob.¹⁴⁷

Die unterschiedlichen Schreibweisen des 17. Jahrhunderts sind also kein Ausdruck der sozialen Positionierung, sondern Kennzeichen der Textgattung. Sie werden auch nur darum reflektiert und verändert, um sie als Instrument für den allgemeinen Gebrauch „zum Zweck einer Überredung“ zu verbessern, nicht um sich individuell über sie zu positionieren und zu engagieren.¹⁴⁸ Bis um 1850 bleiben die Schreibweisen der auf Beständigkeit bedachten bürgerlichen Literatur noch einheitlich, da „die Form nicht zerrissen sein konnte, weil es auch das

¹⁴³ Barthes. *Am Nullpunkt der Literatur*. S. 18.

¹⁴⁴ Ebd. S. 19.

¹⁴⁵ Ebd. S. 18.

¹⁴⁶ Vgl. ebd.

¹⁴⁷ Ebd. S. 48.

¹⁴⁸ Ebd. S. 48.

Bewußtsein nicht war“.¹⁴⁹ Es ist also noch nicht üblich, dass Schreibende sich über die Schreibweise differenzieren, da sie keine Distanz zu anderen Schreibweisen einnehmen müssen. Erst die gesellschaftlichen Umbrüche in Europa um 1850 haben nach Barthes dazu geführt, dass sich das literarische Engagement in der Annahme oder Ablehnung der traditionellen Schreibweisen zu manifestieren beginnt. Literaturschaffende beginnen nun, ihre Schreibweise zu reflektieren und erkennen, dass es sich um keine bloß formale Entscheidung handelt, sondern um eine der sozialen Verortung. Barthes bezieht sich dabei nicht auf die Wahl eines Publikums, das einer bestimmten Gesellschaftsschicht angehört. Wie Sartre geht er davon aus, dass die Schreibenden wenig Einfluss darauf haben, wer letztendlich ihre Texte lesen wird, da der lesende Teil der Gesellschaft immer ein gewisser und gleichbleibender ist. Stattdessen treffen die Literaturschaffenden „eine Gewissensentscheidung [...]. Seine Schreibweise bedeutet eine Art und Weise, Literatur zu konzipieren, nicht, sie zu verbreiten.“¹⁵⁰ Mit der Schreibweise positionieren sich die Schreibenden in einem geschichtlich und kulturell geschaffenen Raum sozialer und moralischer Dimension. Mit jedem Anklang von etwas Bekanntem erfolgt eine Positionierung. Eine Schreibweise steht also nicht für sich allein, sie findet sich im Kontext der bereits existierenden Schreibweisen wieder: So „bleibt die Schreibweise noch erfüllt von der Erinnerung an früheren Gebrauch“.¹⁵¹ Eine jede Schreibweise reflektiert ihr Verhältnis zu den vorhergehenden, und zu diesen vorhergehenden gehört jede Schreibweise ab dem Moment ihrer Existenz. Auch die eigene, individuell gewählte Schreibweise wird nach ihrer Verwendung für Barthes zu einer bereits gewesenen und kann nicht mehr als frische, unverbrauchte Schreibweise wiederverwendet werden: „Ein hartnäckiger Nachklang, der von allen früheren Schreibweisen und aus der Vergangenheit meiner eigenen Schreibweise stammt, übertönt meine gegenwärtigen Wörter.“¹⁵²

Bei ihrer ersten Verwendung ist die Schreibweise aber ein Ausdruck praktisch ausgeübter Freiheit und markiert einen „Schnitt“ in der Literatur.¹⁵³ Diese Schnitte nehmen in Barthes' Wahrnehmung im 20. Jahrhundert zu, was dafür spricht, dass die Arbeit an der Schreibweise eine Tendenz der Literaturproduktion zumindest bis zur Mitte des letzten Jahrhunderts ist und dass zentrale Innovationen auf diesem Gebiet geschaffen werden. Der Innovationsprozess kann für Barthes aber keine allgemeingültige Schreibweise hervorbringen, da jede Schreibweise nur im Augenblick ihrer ersten Verwendung eine Innovation ist. Der abstrahierbare Aspekt in Barthes' Theorie der Schreibweise als Funktion des Engagements ist

¹⁴⁹ Barthes. *Am Nullpunkt der Literatur*. S. 10.

¹⁵⁰ Ebd. S. 19.

¹⁵¹ Ebd. S. 20.

¹⁵² Ebd. S. 20.

¹⁵³ Ebd. S. 20.

also der Reflexionsprozess, der seinen Abschluss in der sozialen Positionierung findet, nicht die jeweilige Schreibweise, die so ein Prozess hervorbringt.¹⁵⁴

3.2. Etablierung und Bruch von literarischen Konventionen

Alle innovativen Schreibweisen sind also für Barthes Ausdruck eines gelungenen Reflexionsprozesses, in dem unter anderem all jenes bewusst reflektiert wird, was die Freiheit der Schreibweise einschränkt, nämlich ihre Abhängigkeiten von anderen Schreibweisen. Die markantesten Abhängigkeiten sind jene zu den konventionellen Schreibweisen, also die bereits genannten nicht-individualisierten, textsortenspezifischen Schreibweisen, die beispielsweise in Bildungseinrichtungen gelehrt werden. Diese Konventionen dienen als Signale, durch die etwa literarische Texte von politischen Manifesten und philosophischen Essays unterschieden werden können. So gehören für Barthes zu einer politischen Schreibweise eine emphatische Ausdrucksweise und ideologisch besetzte Schlüsselwörter. Politische Schreibweisen können kein Ausdruck von Individualität und Freiheit sein, da sie „nur eine Welt der Polizeiherrschaft bestätigen“.¹⁵⁵ Gleichzeitig schaffe die „intellektuelle Schreibweise [der literarisch-philosophischen Zeitschriften] nur eine Para-Literatur [...], die nicht wagt, ihren Namen zu bekennen“, die also keine individuellen Positionen bezieht, sondern sich ausschließlich bereits vorhandenen anschließt und folglich einer politischen Schreibweise ähnlich ist; beide Schreibweisen seien kein Ausdruck von individuellem Engagement, sondern von der „Besessenheit, sich engagieren zu wollen.“¹⁵⁶

Wer die von Barthes als politisch und intellektuell bezeichneten Schreibweisen verwendet, bedient sich damit eines in den jeweiligen Konventionen kodifizierten Signals, das die Absicht kenntlich macht, sich mit dem Text auf die unmittelbare Realität zu beziehen, sie zu kritisieren und zu beeinflussen. Von einer derartigen Absicht distanziert sich der klassische französische Roman Barthes zufolge mittels eigener Konventionen, die Distanz signalisieren. Ein zentrales Element dieser Distanzierung ist das *passé simple*, was Sartre als reines Symptom und nicht als Schlüsselcharakteristik einer distanzierten Erzählhaltung bewertet. Für Barthes hat die Erzählvergangenheit *passé simple* aber eine bedeutende Signalfunktion dafür, dass es sich bei einem Text um einen Bericht von realen oder fiktiven, jedenfalls nicht gegenwärtigen Ereignissen handelt, die von einer allwissenden Erzählinstanz in geordneter Form nacherzählt werden:

¹⁵⁴ Vgl. Barthes. *Am Nullpunkt der Literatur*.

¹⁵⁵ Ebd. S. 28.

¹⁵⁶ Ebd. S. 28.

Als Abbild einer Ordnung stellt sie [die Erzählvergangenheit] eine der zahllosen formalen Übereinkünfte dar, die zwischen Schriftsteller und Gesellschaft zur Rechtfertigung des einen und zur Beruhigung des anderen getroffen worden sind [...]. Selbst wenn sie im Dienste des schwärzesten Realismus steht, beruhigt sie [...].¹⁵⁷

Die Erzählvergangenheit erlaubt also Entspannung und schafft Distanz, die eventuelle Beunruhigungen abschwächt, während ein Tempus wie das Präsens oder das Perfekt die erzählerische Distanz zum Ereignis verringert, da scheinbar aus dem gegenwärtigen Moment heraus berichtet wird. Die Unmittelbarkeit nimmt zu und daraus folgt eine höhere Dichte der Ereignisse. Die Erzählinstanz verliert ihre autoritäre Position, aus der heraus sie eine hinter allem stehende Ordnung überblicken konnte.

Eine weitere Konvention des klassischen französischen Romans zur Herstellung von erzählerischer Distanz ist nach Barthes das Berichten in der dritten Person. Ein erzählendes Ich – wenn also in der ersten Person Singular erzählt wird – bezeugt hier allenfalls das Geschehene, das Ich wird in der Regel aber nicht selbst zur Hauptfigur. Ein Bruch mit dieser Konvention kann für einen Überraschungseffekt sorgen, wenn beispielsweise in einer Kriminalgeschichte das erzählende Ich des Mordes überführt wird. Wenn aber das erzählende Ich zwar eine zentrale Handlungsposition innehat, dies aber zu keinem Überraschungseffekt führt, unterscheidet sich die Ich-Perspektive in ihrer Wirkung nicht wesentlich von der auktorialen Erzählperspektive in der dritten Person, und die Distanz ist weiterhin gegeben. Gleichzeitig kann auch im Erzählen über Hauptpersonen in der dritten Person der Bruch mit der Konvention vollzogen werden.¹⁵⁸

Diese Beobachtungen können aber nur als Beispiele, nicht als Richtwerte für die Arbeit an der Schreibweise dienen. So sind Perspektiv- und Tempuswechsel bei Barthes zwar wesentliche Anzeichen für einen innovativen Zugang zur literarischen Produktion, trotzdem laufen auch diese Verfahren Gefahr, zu neuen, imitierbaren Konventionen zu werden. Genau das geschehe Mitte des 19. Jahrhunderts in Frankreich, wo sich zwar vielfältigere Schreibweisen etablieren, diese aber gleichzeitig zur Konvention werden; hier hat der Kreislauf der Erneuerung noch nicht jenes Tempo erreicht, das er im 20. Jahrhundert erreichen wird. So schafft Flaubert eine „handwerkliche Schreibweise“, zu welcher der klare, fatalistische Blick auf das Bürgertum, die konventionellen Erzählzeiten und ein beschwörender Rhythmus („einer Art Beschwörungsgesanges“) gehören.¹⁵⁹ Flauberts literarische Nachfolger hätten dessen nüchtern-zurückhaltende handwerkliche Schreibweise zu einer affektierten und daher in Barthes' Augen missglückten Schreibweise weiterentwickelt. Diese setzt sich unter anderem

¹⁵⁷ Barthes. *Am Nullpunkt der Literatur*. S. 30–31.

¹⁵⁸ Vgl. ebd.

¹⁵⁹ Ebd. S. 53.

zusammen aus den konventionellen Erzählzeiten, indirekter Rede, einem bemüht expressiven Rhythmus, bildhaftem Sprechen, einer dem mündlichen Sprachgebrauch zuwiderlaufenden Syntax und stilisierten Elementen aus dem Realismus, nämlich hervorstechenden umgangssprachlichen Ausdrücken und Wendungen. Es handelt sich für Barthes um eine hochartifizielle Schreibweise, die derart dominant und sichtbar ist, dass sie den individuellen Stil verdrängt und als imitierbare und an französischen Bildungseinrichtungen gelehrt Technik zum Erkennungsmerkmal für Prosaliteratur schlechthin wird und auch den Buchmarkt erobert hat.¹⁶⁰

Durch den hohen Institutionalisierungsgrad legen diese Schreibweisen fest, was als literarisch gilt. Die gestalterischen Freiheiten der Literaturschaffenden sind nach Barthes darauf beschränkt. Den Versuch mancher von ihnen, mit diesen Konventionen zu brechen, indem sie an ihre Stelle ein „Chaos der Formen“ setzen, sieht Barthes als misslungen an, da auch dieses Verfahren darauf hinauslaufe, neue Konventionen zu schaffen.¹⁶¹ Es gäbe „keine sich revolutionär erhaltende Schreibweise“, weil eine einmal bekannte Schreibweise in der Wiederholung erneut zur Konvention wird.¹⁶² Barthes entwirft stattdessen das Konzept der „Schreibweise im Nullzustand“:¹⁶³

Die neue, neutrale Schreibweise steht inmitten dieser Schreie und Urteile, ohne an ihnen teilzunehmen, sie besteht gerade aus deren Abwesenheit; doch diese Abwesenheit ist vollständig, sie birgt keinen Zufluchtsort und kein Geheimnis. Man kann also nicht sagen, daß diese Schreibweise unempfindlich und gefühllos sei, sie ist nur unschuldig.¹⁶⁴

Die unschuldige, neutrale Schreibweise wird zu dem Zweck entwickelt, die Form zurückzunehmen. Darunter versteht Barthes eine „Art Basis-Sprache“, die sich sowohl von einer Alltagssprache als auch von einer ästhetisierenden Schriftsprache (oder „eigentlichen Literatursprache“) abhebt.¹⁶⁵ Eine solche Basis-Sprache verwende Camus in der Novelle *L'Etranger* (1942), die folgendermaßen beginnt:

Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile: 'Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués.' Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier. [Heute ist Mama gestorben. Oder vielleicht gestern, ich weiß es nicht. Ich habe ein Telegramm vom Seniorenheim erhalten: 'Mutter verstorben. Beerdigung morgen. Hochachtungsvoll.' Das bedeutet nichts. Vielleicht war es gestern.]¹⁶⁶

Camus' Sätze sind hier kurz, die Syntax orientiert sich an der mündlichen Ausdrucksweise. Die Erzählzeiten sind *présent* (Präsens) und *passé composé* (Perfekt). Gedanken werden unmittelbar und sprunghaft wiedergegeben. Es handelt sich für Barthes um jene klare, schmuck-

¹⁶⁰ Vgl. Barthes. *Am Nullpunkt der Literatur*.

¹⁶¹ Ebd. S. 60.

¹⁶² Ebd. S. 60.

¹⁶³ Ebd. S. 61.

¹⁶⁴ Ebd. S. 61–62.

¹⁶⁵ Ebd. S. 62.

¹⁶⁶ Camus, Albert (1984). *L'Etranger*. Stuttgart: Reclam. S. 3. Original erschienen 1942. Paris: Gallimard. Übersetzung der Autorin.

lose Schreibweise, in der die Form soweit zurücktritt, dass sie wie vor 1850 zum Instrument wird und frei von Manipulationen und Ablenkungen ist, was für Barthes ein zumindest vorläufiger Idealzustand der Schreibweise ist.¹⁶⁷ Sie erinnert an Sartres Anspruch, dass Literatur klar und nüchtern sein soll,¹⁶⁸ und an die von der Jury des Christine Lavant Preises gelobte „Klarheit und Kargheit“ von Klaus Merz’ Werk.¹⁶⁹ Allerdings wird auch die neutrale Schreibweise, die zunächst als freier Akt und folglich als Schnitt in der Literaturgeschichte realisiert wurde, wie jede andere zur Konvention. Da sich die Schriftstellerinnen und Schriftsteller, solange sie ihren Beruf ausüben, nicht vollkommen von der Literatur lösen können, werden sie sich nach Barthes immer mit Konventionen und den Verstößen dagegen beschäftigen, ohne eine Schreibweise dauerhaft für den Zweck verwenden zu können, mit einer Ordnung zu brechen, da sie sich mit ihren eigenen erstarrenden Schreibweisen von der Realität entfernen. In ihrer Konventionalität sind sie künstlich und daher unmenschlich. Um dieser Erstarrung zu entgehen und die Literatur menschlich und engagiert zu machen, empfiehlt Barthes, sich nicht an jenem Ausschnitt der Sprache zu orientieren, die vom Lesepublikum selbst verwendet wird und den literarischen Konventionen entspricht, sondern auf authentische Weise die verschiedenen sozialen Sprachrealitäten, welche die Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Schicht kennzeichnen, als sprachlichen Möglichkeitsraum aufzunehmen.¹⁷⁰ Während engagierte Literatur bei Sartre die Spannung mit dem virtuellen Publikum oder in einem heterogenen faktischen Publikum nutzt,¹⁷¹ kommt einer engagierten Literatur bei Barthes jene am nächsten, welche in ihrer Schreibweise die von ihm postulierte sprachliche Zerrissenheit der Gesellschaft reflektiert. Anstatt gewisse Sprechweisen etwa in direkten Reden als Kuriosum einzusetzen, verwendet die engagierte Literatur diese Sprechweisen als für sich stehendes Objekt, das seine eigene Beschreibung, nämlich der sozialen Realität, ersetzt.¹⁷²

Beachtenswert sind auch Barthes Überlegungen zu einer Schreibweise der Lyrik, in denen er ausführt, was es bedeutet, wenn die Schreibweise zurückgedrängt wird oder ganz verschwindet und stattdessen die Sprache oder der Stil zum zentralen Betätigungsfeld wird und die Funktion des individuellen Ausdrucks übernimmt. Anders als Sartre spricht Barthes der Lyrik das literarische Engagement nicht generell ab. Die Voraussetzung für ein Engagement bleibt aber für Barthes die soziale Positionierung über die Schreibweise und eine solche

¹⁶⁷ Vgl. Barthes. *Am Nullpunkt der Literatur*.

¹⁶⁸ Vgl. Kapitel 2.1. in dieser Masterarbeit.

¹⁶⁹ Internationale Christine Lavant Gesellschaft. *Christine Lavant Preis*.

¹⁷⁰ Vgl. Barthes. *Am Nullpunkt der Literatur*.

¹⁷¹ Vgl. Sartre (1981). *Was ist Literatur?* und Kapitel 3.1.1. in dieser Masterarbeit.

¹⁷² Vgl. Barthes. *Am Nullpunkt der Literatur*.

ist nur dann vorhanden, wenn sie den geschichtlich und kulturell geschaffenen Raum als Bezugsrahmen hat.¹⁷³ In der klassischen Lyrik, die der Prosa nahe steht, sieht Barthes diese Voraussetzung erfüllt. Es handle sich dabei um klassische Prosa erweitert um „schmückende Attribute des sprachlichen Ausdrucks [...] wie Metrum, Reim oder das Ritual der Bilder“.¹⁷⁴ Bekannte Wortbeziehungen bis hin zum Klischee grenzen die Wortbedeutungen, ähnlich wie in der Prosa, auf ein effizient zu gebrauchendes Ausmaß ein und vermeiden Zweideutigkeiten. Folglich bezeichnet eine poetische Ausdrucksweise gegenüber der Prosa „nur eine Modifikation in der Worttechnik, die Tatsache, sich nach schöneren Regeln ‚auszudrücken‘“.¹⁷⁵ Die konventionellen Schreibweisen der Lyrik und der Prosa sind also jeweils gattungsbestimmend, da sie zwei Gattungen voneinander abgrenzen, die sich in anderen Punkten sehr nahe stehen oder sogar miteinander identisch sind. Auch Vermischungen sind denkbar. So ist die poetische Schreibweise nicht auf die Lyrik im engeren Sinne beschränkt, sondern kann auch in der „poetischen Prosa“ vorkommen.¹⁷⁶ Über ihre Schreibweisen sind die Texte außerdem in einem vorhandenen literarischen Diskurs positioniert. Ganz anders verhält es sich mit der modernen Lyrik des 20. Jahrhunderts. Sie bricht nicht nur mit den konventionellen Schreibweisen, wie es bei der modernen Prosaliteratur der Fall ist. Sie bricht außerdem mit der Konvention der klassischen Lyrik, sich an die Konventionen der Prosa anzulehnen. So sei die moderne Lyrik „keine mit Dekorationen versehene und bestimmter Freiheiten beraubte Prosa mehr“.¹⁷⁷ Starre Konventionen wie Reime oder ein wiederkehrender Rhythmus, um sich von der Prosa abzugrenzen, werden obsolet. Die Brüche der modernen Lyrik mit ihren Vorgängerformen äußern sich aber nicht nur auf der Ebene der Schreibweisen, sondern vor allem auf jener der „sozialen Sprache“.¹⁷⁸ An die Stelle der von der klassischen Lyrik eingesetzten bedeutungstragenden und bedeutungseingrenzenden Wortbeziehungen treten die isolierten Wörter als Möglichkeitsraum aller ihrer Bedeutungen. Charakteristisch werden Reduktion, Verdichtung und die daraus resultierende starke Verwobenheit von Form und Bedeutungsinhalt. Der oder die Lesende „stößt frontal auf das Wort“; die Wirkung der einzelnen Wörter und des Gedichts an sich wird dadurch verstärkt.¹⁷⁹ Das moderne Gedicht grenzt sich vom klassischen Diskurs ab, aber in Barthes’ Sicht auch von einem potentiellen Diskurs der modernen Lyrik: „Das Wort wird nicht mehr *im voraus* durch die allgemeine Absicht einer gesellschaftlichen

¹⁷³ Vgl. Kapitel 3.1. in dieser Masterarbeit.

¹⁷⁴ Barthes. *Am Nullpunkt der Literatur*. S. 37.

¹⁷⁵ Ebd. S. 37.

¹⁷⁶ Ebd. S. 43.

¹⁷⁷ Ebd. S. 38.

¹⁷⁸ Ebd. S. 36.

¹⁷⁹ Ebd. S. 41.

Rede gelenkt [...].¹⁸⁰ Das moderne Gedicht unterlässt also die soziale Bezugnahme. Seine Bedeutung erschließt sich nur in seiner In-Sich-Geschlossenheit und darin nur in seiner ästhetischen Gesamtwirkung. So erfüllt das Wort im Gedicht nicht mehr wie beim mündlichen Sprechen und wie in der Prosa zuerst seine Verweisfunktion, mit der es sich auf die außertextliche Realität bezieht, sondern wird zum alleinstehenden Objekt, und im Gegensatz zu einem Prosatext positioniert sich ein modernes Gedicht nicht in seinem Verhältnis zur Gesellschaft, sondern reflektiert nur sich selbst. Diese Schlussfolgerung veranlasst Barthes dazu, die Frage nach einer Schreibweise der modernen Lyrik zu verneinen, da hier keine soziale Verortung stattfindet: „Man kann dann kaum von einer lyrischen Schreibweise sprechen, denn es handelt sich um eine Sprache, deren Heftigkeit in der Autonomie jede ethische Bedeutung zerstört.“¹⁸¹ Wenn die einer Gesellschaft gemeinsame Sprache die Voraussetzung für einen Diskurs über die Moral ist, ist ein Diskurs nicht möglich, wenn die Sprache in ihrer konventionellen Form außer Kraft gesetzt wird. Das heißt für Barthes, dass diese moderne Lyrik die soziale Sprache verweigert und keine Schreibweisen, sondern „nur noch Stile“ hat, die an ihre Stelle treten.¹⁸²

3.3. Fazit: Engagement setzt Explizitmachung der Form voraus

Barthes definiert weder ein inhaltlich oder formal eindeutiges noch ein imitierbares Konzept von Engagement. Vielmehr stellt er das Engagement als literarische Aufgabenstellung in den Bereich der formalen Gestaltung und setzt literarisches Engagement mit formaler Innovation gleich, wenn hierbei die sozialen Positionen reflektiert werden. In diesem Fall ist die formale Innovation ein Ausdruck von Freiheit, da die innovative Schreibweise nicht ideologisch oder anderweitig vorbelastet ist, sondern sich von Einschränkungen von außen befreit. Damit dies gelingen kann, beziehen sich Schreibweisen immer auf einen Diskurs der Schreibweisen, in dem gewisse Konventionen bekannt sind und daher eingehalten oder gebrochen werden können, wodurch die soziale Positionierung stattfindet. Aber auch die anderen Ebenen der Form, die Sprache und der Stil, bleiben literarische Betätigungsfelder und können im Spannungsverhältnis zu einer potentiellen sozialen Positionierung durch die Schreibweise stehen oder ihre Abwesenheit markieren, indem sie sich dem Diskurs verweigern.

¹⁸⁰ Barthes. *Am Nullpunkt der Literatur*. S. 41.

¹⁸¹ Ebd. S. 43.

¹⁸² Ebd. S. 44.

4. Engagement als ganzheitliches Konzept: Adorno (1955 – 1970)

Während Barthes und Sartre sich in Bezug auf engagierte Literatur in erster Linie mit der Produktion beschäftigen, bezieht sich Adorno gezielt auf die Rezeption. So kritisiert er Sartre in seinem Radiovortrag *Engagement* von 1962, der 1965 als Essay erscheint, für die Behauptung, dass die Wahl, literarische Texte zu schreiben, mit der, sich gesellschaftlich zu engagieren, gleichzusetzen und dass das literarische Engagement immer erfüllt ist, wenn Missstände dargestellt werden. Denn die Absicht der Schreibenden sei für das „literarische Produkt [...] irrelevant“¹⁸³ und für literarisches Engagement reiche es nicht aus, jene Lesenden, denen das ohnehin bewusst ist, nur darauf hinzuweisen, „daß es in der Welt ungerecht zugeht“.¹⁸⁴ In seiner Beschäftigung mit der kritischen Rezeption lehnt Adorno den zu seiner Zeit verbreiteten Usus, literarische Produkte aufgrund von oberflächlichen Merkmalen in die Kategorien autonome und engagierte Literatur einzuordnen, ab. Nicht nur würden sich diese vorschnellen Zuordnungen häufig als falsch herausstellen, bei mehreren Gelegenheiten, unter anderem im bereits genannten Aufsatz *Engagement* (1965) und in dem Essay *Der Artist als Statthalter* (1958), bemängelt Adorno grundsätzlich die gängige Praxis im ästhetischen Diskurs seiner Zeit, autonome und engagierte Literatur als Gegensatzpaar einander gegenüberzustellen.¹⁸⁵ Die Rezeption darf nach Adorno in *Ästhetische Theorien* (1970) nicht voreingenommen, sondern muss kritisch und dabei wertend sein. So bedürfe „[j]edes Kunstwerk [...], um ganz erfahren werden zu können, des Gedankens und damit der Philosophie [...]. Verstehen ist eins mit Kritik [...]“.¹⁸⁶ Ästhetik sei immer wertend, „[w]ertfreie Ästhetik [...] Nonsens“ und „ohne Werten wird ästhetisch nichts verstanden und umgekehrt.“¹⁸⁷ Daraus folgt, dass Inhalt und Form nicht unabhängig voneinander bewertet werden können, da sie in Abhängigkeit zueinander stehen. Literarische Arbeiten, die das eine zugunsten des anderen vernachlässigen, werden von Adorno entsprechend negativ beurteilt. So kritisiert er George (in *George und Hofmannsthal*) sowie Brecht (in *Engagement*) für deren Vorhaben, eine vordergründig formästhetisierende (George) oder moralisierende (Brecht) Ästhetik zu entwerfen, um sich entweder von der gesellschaftlich engagierten oder der elitären autonomen Literatur abzugrenzen. Dabei entpuppt sich die jeweilige Ästhetik letztendlich zumindest in Teilen als das Gegenteil dessen, was sie zu sein vorgibt. So findet Adorno in bestimmten von Georges Gedichten ein

¹⁸³ Adorno. *Engagement*. S. 115.

¹⁸⁴ Ebd. S. 120.

¹⁸⁵ Vgl. ebd.; Adorno, Theodor W. (1958). *Der Artist als Statthalter*. In: Derselbe (1973). *Zur Dialektik des Engagements*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 31–44. Original erschienen in: Derselbe (1958). *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Hier: S. 38.

¹⁸⁶ Adorno. *Ästhetische Theorie*. S. 391.

¹⁸⁷ Ebd. S. 391–392.

gesellschaftliches Engagement, dem er eine stärkere und langfristige Wirkung zuschreibt als dem in anderen Werken, wie etwa Brechts dezidiert moralisierenden Produktionen. Brechts Leistung sieht Adorno dagegen im formalen und nicht im inhaltlichen Bereich, wobei Brechts Inhalte wegen ihrer offensichtlichen ideologischen Färbung der Ästhetik insgesamt abträglich seien.¹⁸⁸

Die starke Polarisierung von autonomer und engagierter Literatur ist, wie Adorno in *Engagement* darlegt, ein spezifisch französisches Phänomen, das zwar in die deutschsprachige Literatur hineinwirkt, sich aber nicht im selben Ausmaß verfestigt hat: Während in Frankreich die Literatur im Allgemeinen und „selbst extrem avantgardistische Werke [...] einen touch des dekorativ Angenehmen“ haben, sei die deutschsprachige in der Regel nüchterner, und ihr Publikum scheine jenen vordergründig autonomen Kunstwerken, die „sinnlichen Genuß“ bereiten, ohne einen sofort greifbaren moralischen Zusatznutzen zu bieten, zu misstrauen und zu glauben, jene könnten es in seiner Lebensführung korrumpieren.¹⁸⁹ Dagegen beruhige ein moralisierender, vorgeblich engagierter Text das Gewissen der deutschsprachigen Lesenden. Nun fehlt also dem autonomen im Gegensatz zum deklariert engagierten Text das Mandat für die Verteidigung einer bestimmten Moralvorstellung, während dem angeblich engagierten Text ebendieses als Deckmantel dafür dienen kann, soziale Ungerechtigkeiten zu stützen: „Auch unterm Faschismus wurde keine Untat verübt, die nicht moralisch sich herausgeputzt hätte.“¹⁹⁰ Im Gegensatz zur engagierten Literatur schöpft die autonome Literatur ihre Existenzberechtigung aus der Form-Ästhetik und genießt keinen Vertrauensvorschuss ihre Moral betreffend. So interpretiert wäre der moralische Anspruch an die autonome Literatur, zumindest im deutschen Sprachraum, höher als der an die vorgeblich engagierte Literatur, weil sie dahingehend skeptischer beäugt wird und inhaltliche sowie formale Schwächen nicht mit einer übergeordneten moralischen Absicht ausgleichen kann. Es ist für Adorno nicht zielführend, Form und Inhalt – wie Sartre – zu hierarchisieren, zwischen beiden ein Mittelmaß zu suchen oder die Schwäche der einen durch die Stärke des anderen ausgleichen zu wollen oder umgekehrt. Denn weder seien die moralisierenden engagierten noch die realitätsabgewandten autonomen Werke jene, welche die Funktion von engagierter Literatur konkret erfüllen, sondern die autonomen, in welche „die Politik eingewandert“ ist,¹⁹¹ wie im bereits genannten Beispiel von Georges Gedichten.¹⁹²

¹⁸⁸ Zu George vgl. Adorno. *George und Hofmannsthal*. Zu Brecht vgl. Adorno. *Engagement*.

¹⁸⁹ Adorno. *Engagement*. S. 131.

¹⁹⁰ Ebd. S. 133.

¹⁹¹ Ebd. S. 134.

¹⁹² Vgl. Adorno. *George und Hofmannsthal*.

Ein literarischer Text kann für Adorno, ähnlich wie für Barthes und Sartre, nur dann engagiert sein, wenn er von keiner Ideologie vorbelastet ist, wenn er also nicht durch das Gedankengut einer Ideologie in seiner Freiheit beschränkt ist. In *Engagement* unterstellt Adorno Sartre, die freie Ausgestaltung des Engagements abzulehnen und stattdessen selbst auf autoritäre Weise vorzugeben, was als engagiert gilt und was nicht. Denn Sartre fordert zwar von den Schreibenden, ihre eigene Position zu reflektieren und dialektisch zu arbeiten, ohne dabei eine erstarrte Ideologie zu vertreten, aber diese Forderung an sich ist für Adorno Bestandteil einer Ideologie. So soll sich engagierte Literatur nach Sartre zwar als Appell eines freien beziehungsweise durch Reflexion befreiten Menschen an die Freiheit anderer Menschen richten, aber der Appell selbst, seine Zielrichtung und zu einem gewissen Grad seine Gestaltung sind obligat. So wird die Freiheit, eigene Maßstäbe und Prinzipien des engagiert-literarischen Arbeitens zu entwickeln, negiert. Darin sei Sartres engagierte Literatur rechtsradikalen Publikationen in ihrem „autoritätsgebundenen Charakter“ nicht unähnlich.¹⁹³

Mit dieser allem Fremden und Befremdenden feindlichen Haltung [d.h. mit dem „autoritätsgebundenen Charakter“] ist literarischer Realismus [im Sinne von Texten, die den Anspruch haben, etwas auf realistische Weise wiederzugeben] jeglicher Provenienz, nannte er sich auch kritisch oder sozialistisch, viel vereinbarer als Gebilde, die, ohne auf politische Parolen sich vereidigen zu lassen, durch ihren bloßen Ansatz das starre Koordinatensystem der Autoritätsgebundenen außer Aktion setzen [...].¹⁹⁴

Der autoritäre Charakter von Sartres Theorie zeige sich auch in seinen expliziten und impliziten Behauptungen, dass Gedichte, sprachkritische Texte und nicht-realistische Erzählungen keine engagierte Literatur sein können. Adorno hält dagegen, dass die Inhalte in einem Gedicht nicht vollkommen getilgt sind und ebenso wenig die Sprache der Prosa mit der gesprochenen deckungsgleich. Die autonome und die engagierte Literatur sind folglich keine unvereinbaren Konzepte, denn während die autonome Literatur von der Realität nicht vollkommen losgelöst sein kann, ist auch die engagierte immer noch eine Kunstform und damit abgegrenzt von der Realität. Diese Kategorien sind daher für die kritische Rezeption nicht zweckdienlich. Nach Adorno besteht der tatsächlich engagierte literarische Akt darin, sich nicht in ein vorgegebenes Muster einzuordnen, sondern eine klare, vorgegebene politische Positionierung innerhalb bekannter Schemata und Assoziationsketten abzulehnen. Gerade darin unterscheidet sich engagierte Literatur von politischer Propaganda: Sie ist keiner bestimmten politischen Ideologie zuzuordnen, sondern bleibt „politisch vieldeutig“.¹⁹⁵ Politische Literatur umfasst bei Adorno in der Regel also sowohl ideologische als auch engagierte Literatur. Wenn nun aber jemand, wie Sartre, verlangt, dass sich engagierte Literatur in Bezug auf die Gesellschaft ein-

¹⁹³ Adorno. *Engagement*. S. 112.

¹⁹⁴ Ebd. S.112.

¹⁹⁵ Ebd. S. 110.

deutig positioniert, schränkt er ebendiese Literatur auf autoritäre Art und Weise ein: „Wer kulturkonservativen Geistes vom Kunstwerk verlangt, daß es etwas sage, alliiert sich wider das zweckferne, hermetische Kunstwerk mit der politischen Gegenposition.“¹⁹⁶

4.1. Langfristiges Engagement und Bewusstsein

Adorno kritisiert in *Engagement* unter anderem Sartres Behauptung, für das Engagement sei es ausreichend, Ungerechtigkeiten darzustellen, um sie als solche zu enthüllen.¹⁹⁷ Sicherlich ist das Menschenbild in *Was ist Literatur?* diskussionswürdig, da Sartre hier implizit und wie selbstverständlich annimmt, dass der größere Teil der Lesenden alles, was er liest, kritisch hinterfragt und dabei Ungerechtigkeiten als solche erkennt und ablehnt.¹⁹⁸ Für Adorno reicht das Darstellen von Ungerechtigkeiten alleine nicht aus. Im Gegenteil riskiere man mit einer nur vordergründig engagierten, also einer moralisierenden Literatur, die aber ideologisch geprägt ist, die realen politischen Verhältnisse zu verharmlosen und damit mehr Schaden als Nutzen anzurichten: Die Literatur läuft Gefahr, „[d]em politischen Engagement zuliebe [...] die politische Realität zu leicht“ zu nehmen und letzten Endes dem vordergründig kommunizierten Engagement entgegenzuwirken.¹⁹⁹ Als Beispiel nimmt Adorno Brechts Theaterstücke her: Brechts Leistung erkennt er in der formalen Innovation. Dahingegen seien die inhaltlichen Handlungsverläufe unrealistisch sowie ideologisch beeinflusst und gehen am Kern der sozialen und politischen Probleme vorbei. Die Inhalte werden dabei nicht durch die innovativen Formen aufgewertet, im Gegenteil: „Die politische Unwahrheit befleckt die ästhetische Gestalt.“²⁰⁰ Brechts Stücke behalten Adorno zufolge nur deshalb eine politische Aussagekraft, weil sie vom Publikum allgemein so wahrgenommen werden. Die künstlerische Leistung Brechts erkennt Adorno aber darin, die Form auf ihre Zweckmäßigkeit zu reduzieren, sie dadurch kenntlich zu machen und zu verfremden. Auf diese Weise kreierte Brecht das „Lehrstück als artistisches Prinzip“ ganz im Sinne einer kategorisch autonomen Kunst, bei welcher der form-ästhetische Anspruch dem Inhalt übergeordnet ist.²⁰¹

Im Gegensatz zu Barthes sowie den Vertreterinnen und Vertretern einer reinen Kunst gibt Adorno dem Inhalt zwar mehr Gewicht, er geht dabei aber nicht so weit wie Sartre und stellt den Inhalt nicht über die Form. Adorno wiegt Form und Inhalt nicht gegeneinander ab, da es sich für ihn weder um konkurrierende noch um voneinander unabhängige Konzepte

¹⁹⁶ Adorno. *Engagement*. S. 111.

¹⁹⁷ Vgl. ebd.

¹⁹⁸ Vgl. Sartre (1981). *Was ist Literatur?* und Kapitel 2. in dieser Masterarbeit.

¹⁹⁹ Adorno. *Engagement*. S. 120.

²⁰⁰ Ebd. S. 122.

²⁰¹ Ebd. S. 121.

handelt. Bei Brecht bewirke das Zusammenspiel von Form und Inhalt, dass erstere von den Unstimmigkeiten in letzterem abgewertet werde: Denn „[j]e weniger [...] die Werke etwas verkünden müssen, was sie nicht ganz sich glauben können, um so stimmiger werden sie auch selber; desto weniger brauchen sie ein Surplus dessen, was sie sagen, über das, was sie sind.“²⁰² Inhaltliche und formale Stimmigkeit in literarischen Texten wirkt sich Adorno zufolge also auf die Glaubwürdigkeit aus, während Unstimmigkeiten hervortreten und damit als Manipulationsversuche sichtbar werden: „Am schwersten fällt wider das Engagement ins Gewicht, daß selbst die richtige Absicht verstimmt, wenn man sie merkt, und mehr noch, wenn sie eben darum sich maskiert.“²⁰³ So ist für Adorno etwa Brechts Versuch, die Sprache der Arbeiterschaft zu imitieren, um einen Inhalt zu kommunizieren, der offensichtlich für ein intellektuelles Publikum bestimmt ist, affektiert. Das Ergebnis sei höhnisch, da hier die Identifikation mit einer Gruppe, in diesem Fall nämlich die der „Opfer“, suggeriert wird.²⁰⁴ Wirkungsvoller und engagierter als Brechts Stücke seien jene, die wie Kafkas Prosa tatsächlich aufwühlen und aktivieren, wogegen die „offiziell engagierten Dichtungen wie Kinderspiel sich ausnehmen“.²⁰⁵

In *Der Artist als Statthalter* zeigt Adorno am Beispiel der Prosa des Vertreters der *poésie pure* Paul Valéry auf,²⁰⁶ dass auch eine Literatur, welche die form-ästhetische Gestaltung in den Fokus der Aufmerksamkeit rückt, ein starkes reflexives Moment enthalten kann. Dabei prangert diese Art von Literatur nicht, wie von Sartre gefordert, unmittelbar vorhandene Missstände an, sondern vermittelt „tieferes Wissen von historischen Veränderungen“.²⁰⁷ Dem „pragmatischen Geist“ der vorgeblich engagierten Literatur attestiert Adorno dagegen Kurzsichtigkeit.²⁰⁸ Sie wird dabei zum bloßen Mittel zum Zweck, „zur psychologischen Manipulation“.²⁰⁹ „Stimmigkeit und Logik des Kunstwerks“ werden ausgehöhlt, was zu Unglaubwürdigkeit führt.²¹⁰ Wenn eine Literatur, welche die Form-Ästhetik in den Vordergrund rückt, auch keine unmittelbare Auswirkungen auf die gesellschaftliche Realität hat, so ist doch die Handlungsempfehlung enthalten: „Sich nicht verdummen, sich nicht einlullen las-

²⁰² Adorno. *Engagement*. S. 123.

²⁰³ Ebd. S. 124.

²⁰⁴ Ebd. S. 124.

²⁰⁵ Adorno. *Der Artist als Statthalter*. S. 32.

²⁰⁶ Zur Prägung der Bezeichnung *poésie pure* durch Paul Valéry vgl. Einfalt, Michael. VI. Literarische Erneuerung und Ausbreitung der Autonomieästhetik. 2. *Poésie pure*. In: Derselbe & Wolfzettel, Friedrich (2000). *Autonomie*. In: Barck et. al. (2000). Band 1. S. 475–476.

²⁰⁷ Adorno. *Der Artist als Statthalter*. S. 32.

²⁰⁸ Adorno. *Engagement*. S. 129.

²⁰⁹ Adorno. *Der Artist als Statthalter*. S. 38.

²¹⁰ Ebd. S. 38.

sen, nicht mitlaufen [...].²¹¹ „Kunstwerke konstruieren“ heißt dann, das kritische Reflexionsvermögen der Kunstkonsumierenden zu fördern.²¹² So sind für Adorno also insbesondere jene Werke engagiert, die mittelbar und langfristig eine Veränderung in der Realität bewirken. Jene Texte, die kurzfristige, unmittelbare Lösungen anbieten, dabei aber nicht das Bewusstsein fördern und nicht zum kritischen Denken anregen, sind in diesem Verständnis für das Engagement kontraproduktiv.

4.2. Variation der ästhetischen Distanz

Im vorausgehenden Kapitel wurde Adornos Argumentation aus *Engagement* (1965) und *Der Artist als Statthalter* (1958) aufgenommen, die darauf hinleitet, dass die Stimmigkeit von Inhalt und Form jenseits der Kategorien von autonomer und engagierter Literatur zu Glaubwürdigkeit führt. In dem Essay *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman* (1958) legt Adorno dar, wie die Bestrebungen, Stimmigkeit und Glaubwürdigkeit herzustellen, ab dem späten 19. Jahrhundert einen Wandel der Erzähltechniken antreiben. Bis dahin wird der Erzählstimme die Aura einer ordnenden Autorität zugestanden; die Rolle von Erzählungen ist, die unwissenden Lesenden zu informieren, denen keine weiteren Quellen zur Verfügung stehen. In diesem Sinne folgen selbst die phantastischen Romane generell einem Erzählmuster, in dem die Welt eine rational geordnete und die berichtete Begebenheit eine innertextlich glaubhafte ist, die von der Erzählstimme scheinbar unverzerrt, aber aus der Position einer Autorität, die das Beschriebene als positive oder negative geschichtliche Entwicklung beurteilen kann, wiedergegeben wird. Ende des 19. Jahrhunderts setzt eine Entwicklung ein, die sich im 20. Jahrhundert noch beschleunigt und durch die diese geordnete und angeblich objektive Art der Darstellung unzeitgemäß wird. Symptomatisch ist, dass in den Adorno zufolge guten Romanen seiner Zeit die wertenden Kommentare darüber fehlen, ob die beschriebenen Ereignisse Ausdruck einer positiven oder einer negativen historischen Tendenz sind. Im Gegenteil machen sich angesichts der realen Entwicklungen jene lächerlich, die sich Mitte des 20. Jahrhunderts noch wie einst Stifter auf das „demütig hingegenommene[...] Angeschaute[...]“ beziehen und aus der Distanz der unbeteiligten Erzählinstanz ihrem Vertrauen in die Sinnhaftigkeit und Zielgerichtetheit von Geschehnissen Ausdruck verleihen.²¹³ Bei ebendieser Distanz setzt Adorno den Wandel der Erzähltechniken an: Berichte, die aus objektiver Distanz, die Adorno

²¹¹ Adorno. *Der Artist als Statthalter*. S. 42.

²¹² Ebd. S. 43.

²¹³ Adorno, Theodor W. (1958). Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman. In: Derselbe (1973). Zur Dialektik des Engagements. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 129–136. Original erschienen in: Derselbe (1958). *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Hier: S. 129.

für den Roman ästhetische Distanz nennt, getätigt werden, sind nicht mehr die Domäne des Romans; diese wird ihm von der Wissenschaftskommunikation und anderen medialen Formen, etwa der Zeitungsreportage oder dem Film, abgenommen. Der Roman kann nicht den gleichen Anspruch an Objektivität erfüllen und soll deshalb die reine Darstellung der „Fassade“ der objektiven Realität überwinden.²¹⁴ Dagegen nicht abhandengekommen ist dem Roman die Domäne, sich dem zuzuwenden, was hinter der Fassade der Objektivität liegt, nämlich die Konflikte „zwischen den lebendigen Menschen und den versteinerten Verhältnissen“, also dem Widerspruch zwischen historisch gewachsenen Gesellschaftskonstrukten und den realen Lebenssituationen.²¹⁵ Dabei wird die „Entfremdung selber [...] zum ästhetischen Mittel“.²¹⁶ Das heißt, die reale Entfremdung zwischen Lebensrealität und der Vorstellung von gerechten allgemeingesellschaftlichen Verhältnissen wird literarisch umgesetzt und dadurch kenntlich gemacht. Die Erzählstimme kann sich Angesichts dieser Entfremdung nicht auf ihre einstige Erzählautorität berufen, die auf die Annahme gestützt war, dass die Welt auf unumstößliche Art geordnet ist. In diesem Autoritätsvakuum muss die Erzählstimme selbst, als individuelle Position, anstelle einer hinter ihr stehenden, funktionsgebundenen Autorität für die Glaubwürdigkeit der Erzählung bürgen. Daher kann für Adorno die Erzählstimme im Roman des 20. Jahrhunderts keine unbeteiligte und allwissende mehr sein; die ästhetische Distanz wird damit weitgehend aufgegeben. Die Erzählstimme tritt nicht mehr in der Erzählung zurück, sondern wird kenntlich gemacht in Form des neuen Erzählerkommentars, der wie der frühere zwar reflektierend, aber nicht moralisierend ist. Die so sichtbar gemachte Erzählstimme lässt den Anspruch fallen, die Wirklichkeit zu zeigen und macht stattdessen deutlich, dass das Werk künstlich ist und sie selbst nicht im Stande, eine ordnende Funktion für die Realität zu übernehmen. Bei Thomas Mann wird die Funktion der Kenntlichmachung von der Ironie übernommen: „[D]er Autor [Mann] schüttelt mit dem ironischen Gestus, der den eigenen Vortrag zurücknimmt, den Anspruch ab, Wirklichkeit zu schaffen [...]“.²¹⁷

Dennoch verschwindet die ästhetische Distanz, die im Roman des 19. Jahrhunderts vorherrscht, nicht ganz, denn sie wird von der einst selbstverständlichen Erzähltechnik zum Stilmittel, sodass Nähe und Distanz einander abwechseln „wie Kameraeinstellungen des Films“.²¹⁸ Besonders drastisch reduziert wird sie im inneren Monolog, wenn die innere Wahrnehmung und die Handlung bis zur Ununterscheidbarkeit verschwimmen. Ins Extrem gesteigert habe dies Kafka mit seinem Verfahren, „die Distanz vollends einzuziehen. Durch

²¹⁴ Adorno. *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman*. S. 131.

²¹⁵ Ebd. S. 131.

²¹⁶ Ebd. S. 131.

²¹⁷ Ebd. S. 133–134.

²¹⁸ Ebd. S. 134.

Schock“ zerschlage „er dem Leser die kontemplative Geborgenheit vorm Gelesenen.“²¹⁹ In Kafkas Werk zeichne sich bereits ab, was nach 1945 offensichtlich wird, nämlich dass „keinem Menschen mehr das unbeteiligte Zuschauen und nicht einmal dessen ästhetisches Nachbild“ erlaubt sei.²²⁰ Die Barriere der ästhetischen Distanz, welche die Lesenden zu Unbeteiligten macht, ist in ihrer unreflektierten Form nicht mehr zeitgemäß und wird in erzählenden Texten weitgehend überhaupt aufgehoben. Es handelt sich bei der „Einziehung der ästhetischen Distanz“ um „dessen Kapitulation vor der übermächtigen und nur noch real zu verändernden, nicht im Bilde zu verklärenden Wirklichkeit“.²²¹ Erneut wird klar, dass Adorno der Literatur, anders als Sartre, nicht die Fähigkeit zuschreibt, mit den Lesenden in den unmittelbaren Dialog über unmittelbar reale Verhältnisse zu treten, der Bezug zur Gegenwart spielt bei Adorno nur insofern eine Rolle, als er sie als Anstoß für eine bestimmte Art von Literaturverständnis sieht. Die Aufgabe der Literatur ist klar: Ohne darüber hinwegzutäuschen, dass sie menschengemacht und somit fehleranfällig ist, übergibt sie sich der kritischen und wertenden Rezeption der Lesenden.²²²

4.3. Fazit: Stimmigkeit in Form und Inhalt, indirektes Engagement

Adorno steht für eine wertende Ästhetik: So gibt es weder eine Hierarchie noch eine Gleichstellung von Inhalt und Form, diese werden nämlich, auch wenn sie separat betrachtet werden können, nicht getrennt voneinander bewertet, da sie wechselseitig aufeinander wirken. Wer beim Schreiben nur Wert auf eines von beiden legt und das andere vernachlässigt, riskiert, durch die Unstimmigkeiten zwischen Inhalt und Form als unglaubwürdig wahrgenommen zu werden. Unglaubwürdig ist für Adorno eine Literatur, die offenkundig manipulativ arbeitet. Eine solche Literatur kann nicht engagiert sein, da das literarische Engagement nicht unmittelbar, sondern langfristig und mittelbar über die Bewusstseinsbildung wirkt, während pragmatisches, oberflächliches Engagement von kurzer Dauer und nicht dialektisch erarbeitet, sondern ideologisch begründet ist. Adorno unterscheidet eine politisch eindeutige und ideologische Literatur, die nicht engagiert ist, und eine politisch engagierte Literatur, die politisch vieldeutig ist. Das tatsächliche Engagement äußert sich daher nicht darin, dass die Lesenden dazu gebracht werden, in Komplizenschaft mit den Schreibenden die Realität umzugestalten, wie Sartre nahelegt, sondern darin, dass Texte vor der kritischen und wertenden Rezeption bestehen können, während das kritische Bewusstsein der Lesenden bei der Rezeption geför-

²¹⁹ Adorno. *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman*. S. 134.

²²⁰ Ebd. S. 134.

²²¹ Ebd. S. 136.

²²² Vgl. ebd.

dert wird. Ein typisches form-ästhetisches Mittel der engagierten Literatur ist Adorno zufolge der Wechsel von bewusster Reduktion und Herstellung von Distanz, beispielsweise durch Ironie oder durch den Erzählerkommentar. Das soll die Lesenden beunruhigen und einen Verfremdungseffekt schaffen.

Adorno wirft Sartre vor, dass dieser, indem er vom literarischen Engagement verlangt, unmittelbar zu wirken, sich damit zufriedengibt, bereits Überzeugte zu überzeugen. Selbst geht Adorno aber nicht darauf ein, wie eine Literatur, die langfristig über die Bewusstseinsbildung wirkt und keine unmittelbaren und konkreten Veränderungen anstrebt, etwas anderes erreichen soll, als bereits in den Lesenden vorhandene Tendenzen zu stärken.

5. Zwischenfazit: Engagierte Literatur in der Theorie

Es zeigt sich, dass die in der Einleitung gestellten Fragen zum Wie der engagierten Literatur mit Sartre, Barthes, Adorno, aber auch Lukács und Benjamin auf unterschiedliche Weise beantwortet werden können. Einig sind sich die fünf in der Frage: Womit beschäftigt sich engagierte Literatur? Die Antwort lautet: mit Freiheit. Diese Freiheit ist bei Sartre, Lukács und Benjamin die konkrete persönliche Freiheit, über sich selbst, das eigene Denken und das eigene Handeln verfügen zu können, die dadurch hergestellt wird, dass eine staatlich oder anderweitig institutionalisierte Unfreiheit überwunden wird. Barthes und Adorno schließen diese Art von Freiheit als Ziel engagierter Literatur zwar nicht dezidiert aus, sie beschäftigen sich aber in Barthes Fall kaum und in Adornos nur am Rande damit. Stattdessen handelt es sich in ihren Konzepten um eine Form der Freiheit, die vor allem die intellektuelle Gedankenwelt betrifft, welche die Realität nur mittelbar verändert. Bei Barthes handelt es sich um die Freiheit, sich über das eigene freie Verständnis von Literatur, das sich in der Produktion realisiert, selbst zu befreien und die Gesellschaft zu reflektieren. Bei Adorno handelt es sich um die Schaffung von Bewusstsein für die Entfremdung zwischen Ideal und Wirklichkeit.

In der Frage, wie, nämlich mit welchen ästhetischen Mitteln, engagierte Literatur arbeitet, gehen die Konzepte ebenfalls auseinander. Für Sartre und Lukács stehen die Inhalte im Vordergrund, die Form soll unauffällig sein. Wichtig ist, dass die Inhalte dialektisch erarbeitet, also logisch und deshalb glaubwürdig sind. Sartre suggeriert, die Spannung zwischen dem virtuellen und dem faktischen Publikum für die ästhetische Wirkung zu nutzen. Für Benjamin steht, ähnlich wie auch für Lukács, die Arbeit an den literarischen Produktionsmitteln im Vordergrund, mit dem das elitäre Wesen von Literatur umgangen werden soll. Barthes stellt das Wesen und die Produktionsweise von Literatur nicht in Frage, auch die Inhalte sind für ihn an sich unwichtig. Essenziell ist, dass die Position des oder der Schreibenden reflektiert

wird, was über eine formale Dimension, nämlich die Schreibweise, geschieht, also beispielsweise über den Ton oder den bewusst eingesetzten Sprachduktus. Für Adorno muss ein engagierter Text glaubwürdig sein, was dieser über die Stimmigkeit von Inhalt und Form erreichen soll. Typisch für den modernen Roman aus Adornos Sicht sind die Reduktion und der bewusste Einsatz der variierenden ästhetischen Distanz, beispielsweise in Form von Ironie oder Erzählerkommentar. Diese Mittel sind dazu prädestiniert, die Lesenden zu involvieren und zu beunruhigen, was bei Adorno wiederum typisch für die engagierte Literatur ist. Was alle Theorien implizit (Barthes, Lukács, Benjamin) oder explizit (Sartre, Adorno) erwähnen, ist, dass eine engagierte Literatur die Entfremdung zwischen den realen Umständen und der für das jeweilige Individuum wünschenswerten gesellschaftlichen Entwicklung aufzeigen soll.

Die Frage danach, wie eine engagierte Literatur von einer nicht-engagierten Literatur unterschieden wird, scheint auf den ersten Blick einfach zu beantworten, auf den zweiten wird aber klar, dass die Unterscheidung subjektiv ist, da in allen Theorien die Interpretation von Engagement subjektiven Momenten unterworfen ist. Dennoch zeichnen sich gewisse Tendenzen für engagierte und nicht-engagierte Literatur ab: Für Sartre ist jede Prosaliteratur potentiell engagiert, da für ihn Literatur eine Interaktion zwischen Schreibenden und Lesenden ist, also kann sich jede der beiden Seiten engagieren, auch wenn die andere das nicht tut. Ein als engagiert geplanter Text kann also bei nicht-engagierten Lesenden seine Wirkung verfehlen, während beispielsweise ein als nicht-engagiert geplanter Text von engagierten Lesenden als solcher entlarvt werden kann, wodurch diese wiederum aktiviert werden, da sie sich dem Postulat des Textes aktiv widersetzen. Grundsätzlich können die Schreibenden aber Anreize setzen, welche die Lesenden engagieren sollen. Diese Anreize sind nach Sartre etwa die Abwesenheit von Suggestion und Manipulation, dialektische Argumentationsweisen, das Hervorrufen von ästhetischer Freude, gemäßigte Provokation, Klarheit und Nüchternheit in der Form. Barthes dagegen setzt Engagement gleich mit formaler Innovation in der Schreibweise, wobei es im Wesen von Innovationen steckt, nicht berechenbar oder vorhersagbar zu sein, was eine pauschale Festlegung davon, wie man Engagement erkennt, erschwert. Engagiert ist ein Text, wenn seine Schreibweise in der subjektiven Wahrnehmung auf innovative Weise die Position der schreibenden Person reflektiert. Nicht engagiert ist ein Text, der sich bekannter Formen bedient, ohne die individuelle Position der schreibenden Person auf innovative Art zu reflektieren. Auch Adorno bewertet wie Barthes formale Innovation als literarisch wertvoll und begrüßenswert und, wenn sie im Einklang mit dem Inhalt steht, als einen Bestandteil von literarischem Engagement, da dieses bei Adorno glaubwürdig, bewusstseinsfördernd und deshalb ästhetisch anspruchsvoll sein soll.

Die letzte der vier Fragen zum Wie der engagierten Literatur baut auf diesen vorhergehenden auf und wird im folgenden Kapitel beantwortet: Wie kann eine literarische Leistung der Gegenwart mit Hilfe der theoretischen Ansätze zur engagierten Literatur beurteilt werden?

6. Gegenwärtige Bedeutung von literarischem Engagement

Die Auseinandersetzung mit den theoretischen Ansätzen zur engagierten Literatur zeigt, dass diese Konzepte stets mit der Rechtfertigung einhergehen, dass engagierte Literatur (gute) Literatur ist. Dass sich daran auch im heutigen literarischen Diskurs kaum etwas verändert hat, bestätigt der Sammelband *Engagement: Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur* (2016). Geitner erwähnt darin in ihrem Beitrag *Stand der Dinge: Engagement-Semantik und Gegenwartsliteratur-Forschung*, dass der Engagement-Begriff heute im deutschsprachigen Literaturdiskurs tendenziell mit ästhetischer Anspruchslosigkeit in Zusammenhang gebracht werde und beispielsweise Assoziationen mit der Gegenwartsautorin Juli Zeh hervorrufe.²²³ Moralisiert und in ästhetischer Hinsicht mangelhaft sind Eigenschaften, die häufig von der Kritik mit der angeblich engagierten Literatur Zehs in Verbindung gebracht werden. Die Literaturkritikerin Regula Freuler schreibt 2009 beispielsweise in der *Neuen Zürcher Zeitung am Sonntag*, dass Zeh sich „als eine kluge, argumentationsstarke Moralistin erwiesen hat“, die „in belletristischen Texten oft in poetische Formulierungen und Metaphern verliebt schreibt“; Zehs Roman *Corpus Delicti* (2009) bezeichnet Freuler als „Lehrstück“ und als teilweise „allzu intellektualisierend“.²²⁴ Diese oder andere kritische Äußerungen Freulers sind an Zeh wohl nicht spurlos vorbeigegangen; darauf verweist eine von Zehs Figuren im Roman *Leere Herzen* (2017). Hier dient Regula Freuler schwer übersehbar als Namensspenderin für die diktatorische Kanzlerin Regula Freyer:

„Leute wie ich tragen Schuld an den Zuständen, nicht die Spinner von der BBB. Regula Freyer ist an den Urnen gewählt worden, während meine beste Freundin ihr Wahlrecht im Geiste gegen eine Waschmaschine eingetauscht hat. Selbst auf diese Entscheidung habe ich noch heruntergeschaut, weil ich glaubte, meine Hände mit besseren Argumenten in den Schoß zu legen.“²²⁵

Abgesehen davon, dass es schwer nachvollziehbar erscheint, warum eine Literaturkritikerin in einem ansonsten auf die aktuelle Gesellschaftspolitik ausgerichteten Roman in ein derart zentrales Feindbild eingearbeitet wird, enthält Zehs *Leere Herzen* durchaus kritische Denkanregungen, wie etwa die im Zitat aufgegriffene, reale oder fiktive Aussage, die Deutschen hätten

²²³ Vgl. Geitner. *Stand der Dinge*.

²²⁴ Freuler, Regula (29.03.2009). Der Körper ist eine Maschine. *NZZ am Sonntag*.

²²⁵ Zeh, Juli (2017). *Leere Herzen*. München: Luchterhand Literaturverlag. S. 324.

in Umfragen angegeben, Waschmaschinen wären ihnen wichtiger als die demokratische Mitbestimmung. Die Art, wie die hier zitierte Figurenrede ausformuliert ist, ist allerdings nicht realitätsnah und mit unzeitgemäßem Pathos überladen.

Zur ästhetischen Leistung Zehs schreibt Björn Hayer in seiner Kritik über *Leere Herzen* auf Spiegel Online 2017, dass Zehs Romane gleichbleibend moralisierend sind, während die (form-)ästhetische Qualität in diesem Roman abgenommen habe:

Als Leser von Zehs immerzu ostentativ gesellschaftskritischen Werken ahnt man schon, dass hinter irgendwelchen Ecken die Moralkеule und das Düstere lauern müssen. [...] Die Anklägerin Zeh hat jedoch die Ästhetin Zeh auf halber Strecke zurückgelassen. Für ihre Botschaften findet sie keine Form mehr, die literarisch überzeugt.²²⁶

Bei der Kritik mögen Zehs Bücher unbeliebt sein, dennoch sind sie am Buchmarkt sehr erfolgreich, wie der Kritiker Paul Jandl Ende 2018 einräumt.²²⁷ Aber auch Kritikerin Karin Janker hat in ihrer Rezension von Zehs Roman *Neujahr* (2018) nur lobende Worte für den Inhalt („Der Roman zeigt der emanzipierten Gesellschaft, was sie lieber nicht sehen möchte [...]“); zum „literarische[n] Verfahren“ hält sie sich dagegen zurück und verweist auf die divergierenden Präferenzen von Zehs Stammleserschaft und der Literaturkritik: „Juli Zehs literarisches Verfahren, das ihre Fans so begeistert, wie es ihre Kritiker verärgert, besteht wie schon in früheren Büchern auch in ‚Neujahr‘ in einer Versuchsanordnung, wobei der Ausgang des Versuchs nie wirklich offen ist.“²²⁸ Immerhin ringt sich Janker im letzten Nebensatz zu der Andeutung durch, dass Zeh ihr literarisches Verfahren der Versuchsanordnung nicht dazu nütze, Überraschungsmomente zu schaffen.²²⁹

Dass der Begriff Engagement nur mangels Alternativen und mit Verweis auf seine Vorbelastung verwendet wird, zeigt sich auch bei nicht-deutschsprachigen Autoren: So sagt zwar der Schriftsteller Yasar Kamal in seiner Dankesrede anlässlich der Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels 1997, dass er „ein verpflichteter, ein ‚engagierter‘ Schriftsteller“ sei, aber sowohl im türkischen Original als auch in der deutschen Übersetzung steht „angaje“, also „engagierter“, jeweils unter Anführungszeichen, was die problematische

²²⁶ Hayer, Björn (13.11.2017). Im Inneren der Wohlstandsblase. *Spiegel Online*. Zuletzt aufgerufen am: 21.2.2019. URL: <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/leere-herzen-von-juli-zeh-im-inneren-der-wohlstandblase-a-1177684.html>.

²²⁷ Jandl, Paul (21.11.2018). Juli Zeh drapiert ihren neuen Roman mit kindlicher Blödigkeit. *Neue Zürcher Zeitung*. Zuletzt aufgerufen am: 21.2.2019. URL: <https://www.nzz.ch/feuilleton/der-indiskrete-charme-der-pruederie-ld.1437808>.

²²⁸ Janker, Karin (9.9.2018). Ist Gleichberechtigung nicht fürchterlich anstrengend? *Süddeutsche Zeitung*. Zuletzt aufgerufen am: 21.2.2019. URL: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/neujahr-von-juli-zeh-ist-gleichberechtigung-nicht-wahnsinnig-anstrengend-1.4120628>.

²²⁹ Vgl. ebd.

Verwendung und Deutung dieses Begriffs zumindest am Rande vermerkt.²³⁰ Der französische Schriftsteller Édouard Louis verzichtet in seiner Antrittsvorlesung im Juli 2018 an der Freien Universität Berlin ganz auf den Begriff, ohne aber auf das Konzept an sich zu verzichten, wie Tobias Lehmkuhl in seinem Artikel für die Süddeutsche Zeitung treffend vermerkt:

So stellte sich Louis mit großer Selbstverständlichkeit in die Tradition engagierter Literatur, zitierte Sartre [...]. Statt aber ‚littérature engagée‘ [sic!] zu sagen, brachte Louis in seinem auf Englisch gehaltenen Vortrag den Begriff einer ‚confrontational literature‘ in Stellung: Ihm ginge es darum, den Leser mit einer Realität zu konfrontieren [...], die er [...] gerne verdrängen möchte [...]. Literatur müsse kämpfen, den Unsichtbaren eine Stimme geben und im Sinne Primo Levis Zeugnis ablegen.²³¹

Lehmkuhl ist darin zuzustimmen, dass eine Literatur, die sich für die „Unsichtbaren“ stark macht und für sie „Zeugnis“ ablegt, an engagierte Literatur erinnert.²³² Wenn Louis aber darüber hinaus fordert, dass ein Text die Lesenden mit unangenehmen Realitäten konfrontiert, dann steigert er damit Sartres Annahme von der maßvollen Provokation und verlagert den Schwerpunkt in der Interaktion von schreibender und lesender Seite weg von der Vertrauensbeziehung hin zur Konfrontation.

Ist es also an der Zeit, die Theorie der engagierten Literatur fallen zu lassen und sie durch neue Konzepte zu ersetzen? Die Loslösung von dem vorbelasteten Begriff Engagement könnte dem literarischen Diskurs zur gesellschaftspolitisch ausgerichteten Literatur eine neue und frischere Facette geben. Denn trotz der vielfältigen Besetzung des Begriffs durch Sartre, Barthes und Adorno und ihren Verweisen darauf, dass es sich bei engagierter Literatur um keine ideologisch einseitige und verfestigte handelt, scheinen selbst Literaturwissenschaftler und Literaturwissenschaftlerinnen Schwierigkeiten zu haben, sich von einer derart belasteten, umgangssprachlichen Begriffsverwendung zu distanzieren. So wird engagierte Literatur Geitner zufolge bis heute immer noch häufig auf das reduziert, was einmal als Tendenzliteratur galt.²³³ Sogar im selben Sammelband zum Engagement in der Gegenwartsliteratur findet sich eine solche Reduktion, in der Hecken engagierte Kunst mit einer „direkt politisch wirken wollenden Kunst“ gleichsetzt.²³⁴ Noch immer kann dem Begriff Engagement also etwas Naiv-Ungeschicktes bis Ideologisch-Gefährliches anhaften. So ist die gängige Praxis, ihn im

²³⁰ Kemal, Yasar (19.10.1997). *Dank*. Webseite Friedenspreis des deutschen Buchhandels. Zuletzt aufgerufen am: 9.12.2018. URL: https://www.friedenspreis-des-deutschen-buchhandels.de/sixcms/media.php/1290/1997_kemal.pdf.

²³¹ Lehmkuhl, Tobias (3.7.2018). Édouard Louis. Er will Scham verbreiten. *Süddeutsche Zeitung*. Zuletzt aufgerufen am 9.12.2018. URL: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/douard-louis-er-will-scham-verbreiten-1.4038560>.

²³² Vgl. ebd.

²³³ Zum Thema Gleichsetzung von engagierter Literatur mit Tendenzliteratur in der Gegenwartsliteraturwissenschaft vgl. Geitner. *Stand der Dinge*.

²³⁴ Hecken. *Engagement und Autonomie*. S. 69: „Gegenwärtig überwiegende Einstellungen zu engagierter Kunst [Titel] | Trotz der prinzipiellen Einstellungsänderung, die viele wichtige Kunstrezipienten und -institutionen prägt, steht aber heutzutage der geringe Wert einer direkt politisch wirken wollenden Kunst in den meisten besonderen Fällen für genau dieselbe Kunstbetrachtung deutlich fest.“

literarischen Zusammenhang gemeinsam mit allen seinen morphologischen Ableitungen insgesamt zu meiden, verständlich sowie dass die Christine-Lavant-Gesellschaft den weniger belasteten Formulierungen „humane[...] Haltung“ und „gesellschaftskritische[r] Blick“ den Vorzug gibt.²³⁵

Dabei ist es für Adorno, Barthes, Benjamin, Lukács und Sartre offensichtlich wichtig, darauf hinzuweisen, dass gesellschaftliches Engagement in der Literatur nur dann verwirklicht werden kann, wenn die inhaltliche Argumentation nachvollziehbar und nicht ideologisch begründet ist sowie Gegenstimmen zulässt. Ebendieser Anspruch wird von anderen Seiten auch für den Journalismus geäußert, in dem der Engagement-Diskurs in ähnlicher Weise geführt wird. Ob das journalistische Schreiben auch Einfluss auf die Ästhetik einer engagierten Gegenwartsliteratur hat, muss erst festgestellt werden. Benjamin, der dies im Zusammenhang mit der „Literarisierung der Lebensverhältnisse“ fordert,²³⁶ erwähnt nicht explizit, dass eines der auf der Hand liegenden Argumente für die Überlegenheit des Journalismus als Akteur im gesellschaftlichen Wandel ist, dass sich Informationsmedien im Gegensatz zu Literaturschaffenden nicht dafür rechtfertigen müssen, dass sie sich mit tagesaktuellen Themen auseinandersetzen. Dennoch hat beispielsweise die Fernsehmoderatorin und Journalistin Anja Reschke in ihrer Dankesrede für den Friedrichs-Preis 2018 bezeichnenderweise das Bedürfnis, mit einem von ihr so wahrgenommenen Missverständnis aufzuräumen, welches das Engagement im Journalismus betrifft. Hanns Joachim Friedrichs, nach dem der Preis benannt ist, sei über Jahre in verzerrender Weise zitiert und missverstanden worden. Als er gesagt hat, man solle sich mit keiner Sache gemein machen, auch mit keiner guten, habe er nicht gemeint, dass Journalismus neutral sein muss. Wörtlich habe er gesagt, dass er als Journalist „nicht in öffentliche Betroffenheit“ versinke, unabhängig davon war er nach Reschke ein „engagierter Mann“.²³⁷ In ähnlicher Weise erklärt Mathias Döpfner, Vorsitzender des Axel Springer Verlags, anlässlich einer Diskussion im Hamburger Presseclub im Februar 2019, dass die Haltung im Journalismus wichtig, aber nicht mit Aktionismus zu verwechseln sei und plädierte für eine unvoreingenommene, „ergebnisoffene“ Recherche.²³⁸

Nun wäre es möglich, dass die engagierte Gegenwartsliteratur abseits von den tagesaktuellen Inhalten auch die Argumentationsweise des journalistischen Schreibens aufnimmt

²³⁵ Internationale Christine Lavant Gesellschaft. *Christine Lavant Preis*.

²³⁶ Benjamin. *Der Autor als Produzent*. S. 216.

²³⁷ Reschke, Anja (04.12.2018). „Wir müssen uns gemein machen – mit unserer Verfassung“. *ARD Das Erste*. Zuletzt aufgerufen am: 27.2.2019. URL: <https://daserste.ndr.de/panorama/aktuell/Wir-muessen-uns-gemein-machen-mit-unserer-Verfassung,reschke510.html>.

²³⁸ Vgl. Lauterbach, Jörn (26.2.2019). „Journalisten sollten Politik betrachten, aber nicht machen“. *Welt*. Zuletzt aufgerufen am: 27.2.2019. URL: <https://www.welt.de/regionales/hamburg/article189429953/Mathias-Doepfner-Journalisten-sollten-Politik-betrachten-aber-nicht-machen.html>.

und sich diese beiden Formen des Schreibens für die Öffentlichkeit, wie Benjamin suggeriert, parallel weiterentwickeln. Es wäre darüber hinaus denkbar, wie Adorno beobachtet, dass eine innovative Literatur zwar diese Entwicklungen mitmacht, sich aber von den nicht-literarischen Formen klar abgrenzt, indem sie auf ihre eigene Künstlichkeit verweist. Ein Beispiel, an dem sich diese und weitere mögliche Aspekte der Ästhetik einer engagierten Gegenwartsliteratur überprüfen lassen, ist der Roman *Vielen Dank für das Leben* (2012) von Sibylle Berg.²³⁹

7. Analyse von Sibylle Bergs *Vielen Dank für das Leben* (2012)

Die deutsche Literatin und Kulturkolumnistin Sibylle Berg ist sowohl mit dem Schreiben für ein Online-Medium vertraut als auch mit dem literarischen. Dafür, dass sie im literarischen Schreiben Anleihen beim kolumnistischen Schreiben macht, erhält sie anlässlich der Nominierung von ihrem Roman *Vielen Dank für das Leben* (2012) für den Schweizer Buchpreis 2012 Lob von Alexandra Kedves:

[D]amit gelingt der in Weimar geborenen Autorin nicht bloss ein rasiermesserscharfes Sittenbild mit rabenschwarzem Humor – sozusagen eine auf vierhundert Seiten und sieben Jahrzehnte erstreckte Gesellschaftskolumne [...]. Sondern die Autorin schafft einen vibrierenden Echoraum für unser Winseln in der gottverlassenen Welt. Sie sagt ironisch gebrochen ‚Vielen Dank für das Leben‘.²⁴⁰

Des Ausdrucks „messerscharf“ bedient sich auch Roman Bucheli 2012 in der *Neuen Zürcher Zeitung*, wobei er Bergs erzählerisches Vorgehen insgesamt und wortreich als „moralisch gutgemeinte[n] Klartext“ abkanzelt:

Rabiat und radikal liefert sie [Berg] ihre Figuren ans Messer [...] – und gibt in dieser Kompromisslosigkeit, in dieser Erbarmungslosigkeit gegen sich und die eigenen literarischen Geschöpfe sogar die Sprache, ja die Erzählkunst schlechthin preis. Als müsste [...] die ganze Misere dieser auf den Hund gekommenen Welt auch an einer sorglosen Sprache sichtbar werden. In der Gleichgültigkeit gegenüber der Kunst, ja in ihrer Verachtung geradezu, würde dann gleichsam performativ das waste land im Medium seiner Darstellung zur verdoppelten Anschauung gelangen. [...] | [...] Geradezu kultiviert sie eine leicht versnobte Wut auf die hässliche Kehrseite dieser Welt [...]. | Das lässt den Lesern wenig Raum. Man denkt sich lediglich: Ja, gewiss, recht hat die Erzählerin. Die Welt ist schlecht geordnet [...]. Musste es uns danach noch alle fünfzig Seiten wieder um die Ohren gehauen werden? Ohne ästhetischen oder inhaltlichen Zugewinn? [...] Der moralisch gutgemeinte Klartext untergräbt hier, was die Erzählung mit ihren künstlerischen Mitteln messerscharf leistet.²⁴¹

Bucheli gesteht Berg also zu, dass der Roman stellenweise gelungen ist, sowohl inhaltlich wie formal, was aber in seiner Wahrnehmung vom düster Moralisierenden entwertet wird. Dage-

²³⁹ Vgl. Berg, *Vielen Dank für das Leben*.

²⁴⁰ Kedves, Alexandra (2012). *Laudatio zu Sibylle Berg: „Vielen Dank für das Leben“ (Hanser Verlag)*. Webseite Schweizer Buchpreis. Zuletzt aufgerufen am 2.12.2018. URL: <https://schweizerbuchpreis.ch/wp-content/uploads/2017/07/Laudatio-A-Kedves-Sibylle-Berg-Vielen-Dank-fuer-das-Leben.pdf>.

²⁴¹ Bucheli, Roman (14.8.2012). Ein traurig düsteres wüstes Märchen. *Neue Zürcher Zeitung*. *Feuilleton*. Zuletzt aufgerufen am 2.12.2018. URL: <https://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/sibylle-bergs-roman-vielen-dank-fuer-das-leben-1.17472962>.

gen erwähnt Steffen Martus keine moralisierende Absicht Bergs, als er 2013 über den Roman in der *Frankfurter Rundschau* schreibt:

Berg schreibt witzig über die traurige Existenz der Menschen, anrührend über das trostlose Dasein und aggressiv liebevoll gegen eine düstere Welt. Die Geschichte mag noch so trübsinnig, die menschliche Existenz langweilig erscheinen, die Leidenschaft, mit der hier geschrieben wird, spricht eine andere Sprache. [...] Die Welt mag abgrundtief schlecht wirken, die Literatur, die davon handelt, ist gut.²⁴²

Andrea Hanna Hünninger (2012) kritisiert in der *Zeit* die Stereotypisierung der Figuren und auch der Erkenntnisgewinn kommt für sie zu kurz. Dennoch beurteilt sie das Buch insgesamt positiv:

Das Kompliment, das man dem Buch machen muss, ist, dass es stört. [...] Andererseits hat sie [Berg] inzwischen aber auch einen Hang, längst demaskierte Typen noch einmal zu entlarven. Als gäbe es nie und nimmer Individualität oder eigene Biografien, als gliche das eigene Elend letztlich dem Elend aller anderen. [...] Sibylle Berg schreibt über die Lächerlichkeit der menschlichen Existenz in den saubersten und reinsten, vielleicht sogar kalten Bildern innerhalb einer ganz linearen Erzählung [...]. Figuren entwickeln sich in der Geschichte gar nicht, aber wer entwickelt sich schon ernsthaft weiter? | [...] Sibylle Berg sagt uns konsequent: Die Welt ist nun einmal hässlich. Und das klingt wie ein Unternehmer, der Mitarbeiter entlässt. Entspricht das wirklich irgendeiner Wahrheit? Oder kokettiert das sogar mit dem Elend [...]? | Dafür leuchtet eigentlich aus nahezu jedem Kapitel mindestens eine Formulierung hervor, die so großartig und surreal und zugleich von besonderer Zartheit ist [...]. | Gerade weil es keinen Sinn gibt, geht von den Bildern des Bergschen Szenarios Intensität aus [...]. Die Dekadenz, die sich Berg erlaubt, heißt: das gnadenlose Erzählen.²⁴³

Insbesondere sticht hier die positive Bewertung der formalen Ästhetik hervor, während Hünninger auf inhaltliche Elemente nur in abstrakter und oberflächlicher Weise eingeht. Natürlich gibt es zahlreiche Kritiken zu Berg, die hier aus Platzgründen unterschlagen werden müssen, und ein Vergleich mit Zehs Büchern ist nur begrenzt möglich. Erkennbar wird, dass sich die zitierten Kritiken darin einig sind, dass beide Autorinnen sich inhaltlich mit gesellschaftsrelevanten Themen auseinandersetzen, wobei sie dafür sowohl positive als auch negative Rückmeldungen erhalten. Sehr unterschiedlich ist dagegen die Beurteilung der ästhetischen und insbesondere formalen Gestaltung der jeweiligen Romane. Während Zehs ästhetisches Können eher negativ beurteilt oder als nicht erwähnenswert abgetan wird, gehen die Kritikerinnen und Kritiker bei Bergs ästhetischer Leistung tendenziell in die Tiefe, was eine Auseinandersetzung mit Berg in Hinsicht auf ihr literarisches Engagement interessant macht. Die aufgezeigten Sichtweisen auf Bergs Ästhetik enthalten außerdem bereits Hinweise darauf, dass Berg ganz im Sinne des oben erwähnten französischen Schriftstellers Louis die Konfrontation mit ihren Lesenden sucht. Diese konfrontative Tendenz Bergs findet sich abseits ihrer literarischen Tätigkeit auch in ihrer vierzehntägig auf *Spiegel Online* erscheinenden Kolumne *Fragen Sie Frau Sibylle*. Dabei kommentiert Berg tagesaktuelle und gesellschaftsrelevante

²⁴² Martus, Steffen (12.1.2013). Vielen Dank für diesen Roman. *Frankfurter Rundschau*. Zuletzt aufgerufen am 3.12.2018. URL: <http://www.fr.de/kultur/literatur/sibylle-berg-vielen-dank-fuer-diesen-roman-a-763892>.

²⁴³ Hünninger, Andrea Hannah (18.10.2012, aktualisiert am 3.3.2016). Leben und dann tschüss. *Die Zeit*. Zuletzt aufgerufen am 3.12.2018: <https://www.zeit.de/2012/43/Sibylle-Berg-Vielen-Dank-fuer-das-Leben>.

Themen sowie die Zustände im Kulturbetrieb.²⁴⁴ Im folgenden Beispiel von 2014 ergreift Berg Partei für eine innovative Literatur:

Statt in Zeitungen darüber zu diskutieren, warum alle anderen, außer man selber, keine Ahnung von Kunst und Literatur haben, könnte man versuchen, selber etwas Außerordentliches zu schaffen [...]. | [...] Dann schneidet nicht allem, was aus dem Feld der Mitte ragt, was komisch ist, unbekannt, nicht einzuordnen, das sich nicht geschickt vermarktet oder komisch aussieht, den Kopf ab. Hört auf, aus Angst zu loben, was alle loben, verteilt Gelder nicht an die ewig Gleichen, sondern seid mutig.²⁴⁵

Eine ähnliche Kritik baut Berg in den Roman *Vielen Dank für das Leben* ein:

Das Prozent der Weltbevölkerung, das sich für Kunst interessiert, will Bekanntes wiederfinden. Den vertrauten Strich, den erprobten Ansatz, die Sicherheit, in der sich die Kulturgemeinschaft erkennen kann. Raum für Ungewohntes gibt es im Untergrund, abseits des Kulturmainstreams, nur wusste Toto das nicht, er wusste nichts, er zweifelte an sich und fühlte sich bestätigt in seinem Desinteresse sich selbst gegenüber.²⁴⁶

Diese beiden Zitate deuten darauf hin, dass Berg als Kolumnistin und als Literatin ähnliche Themen aufgreift, in beiden Fällen die Konfrontation mit der Kritik sucht und dass ihre literarische Produktion in ästhetischer Hinsicht innovativ ist. Der Roman *Vielen Dank für das Leben* eignet sich folglich für eine Untersuchung anhand der Konzepte der engagierten Literatur nach Sartre, Barthes und Adorno, aber auch für die Weiterentwicklung dieser Ansätze in Richtung einer konfrontativen Literatur nach dem Vorschlag Louis²⁴⁷ und für Überlegungen zum Einfluss des journalistisch-kolumnistischen Schreibens.

7.1. Kontext und Inhaltsangabe

Sibylle Bergs Roman *Vielen Dank für das Leben* erschien 2012 im Carl Hanser Verlag (München).²⁴⁸ Insgesamt hat Berg nach eigenen Angaben 15 Romane und 23 Theaterstücke veröffentlicht. Seit 2011 erscheint außerdem ihre Kolumne *Fragen Sie Frau Sibylle* auf *Spiegel Online*.²⁴⁹ Berg ist in der DDR aufgewachsen und vor dem Mauerfall in die Bundesrepublik Deutschland emigriert. Heute lebt sie in ihrer Wahlheimat Zürich.²⁵⁰

²⁴⁴ Vgl. Berg, Sibylle (2019). Fragen Sie Frau Sibylle. Kolumnenreihe. *Spiegel Online*. Zuletzt aufgerufen am 26.2.2019. URL: http://www.spiegel.de/thema/spon_berg/.

²⁴⁵ Berg, Sibylle (23.8.2014). Macht's doch besser. Fragen Sie Frau Sibylle. *Spiegel Online*. Zuletzt aufgerufen am 2.12.2018. URL: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/sibylle-berg-ueber-kritik-meinungsdebatten-a-987126.html>.

²⁴⁶ Berg. *Vielen Dank für das Leben*. S. 140–141.

²⁴⁷ Die Recherche lässt darauf schließen, dass der Begriff konfrontative Literatur oder *confrontational literature* noch nicht anderweitig geprägt worden ist. Eine Anlehnung an die konfrontative Pädagogik oder konfrontative Gesprächsführung scheint möglich.

²⁴⁸ Vgl. Berg. *Vielen Dank für das Leben*.

²⁴⁹ Vgl. Berg, Sibylle (2016). *Es*. Webseite von Sibylle Berg. Zuletzt aufgerufen am: 26.2.2019. URL: <https://www.sibylleberg.com/de/es>.

²⁵⁰ Vgl. ebd.; o. O., o. J. Sibylle Berg im Porträt: Mit dem Leben davon gekommen. *Cicero – Magazin für politische Kultur*. Zuletzt aufgerufen am: 25.2.2019. URL: <https://www.cicero.de/kultur/mit-dem-leben-davongekommen/51397>.

Vielen Dank für das Leben scheint bei oberflächlicher Betrachtung ein negativer Entwicklungsroman zu sein, da er das Leben einer Hauptfigur von der Geburt bis zum Tod erzählt, welches trotz ständiger Bemühungen nicht die erhoffte positive Wendung nimmt. Bei genauerer Betrachtung wird aber klar, dass die Hauptfigur keine Entwicklung durchläuft: Stattdessen bildet ihr Leben den Bezugspunkt und den zeitlichen Rahmen für den negativen Verlauf einer gesamtgesellschaftlichen Entwicklung. So handelt es sich bei *Vielen Dank für das Leben* um die literarische Auseinandersetzung mit realen zeitgeschichtlichen und gegenwartsnahen Entwicklungen, die fließend in eine Dystopie übergeht, in welcher ebendiese Entwicklungen auf groteske und überhöhte Weise gesteigert sind. Aufschlussreich insbesondere zum zeitlichen Rahmen des Romans ist die Gliederung in sechs Abschnitte: *Der Anfang.*, *1966 – 2000.*, *Die Mitte.*, *2000 – 2010.*, *Das Ende.*, *2010 – 2030.* Jene drei Abschnitte, die mit Jahreszahlen überschrieben sind, unterteilen die Erzählung chronologisch in drei Zeitabschnitte und sind jene, in denen die Handlung vorangeht. Diese Abschnitte sind wiederum in Unterkapitel unterteilt, von denen die kürzesten ein bis zwei Seiten und die längsten rund zehn Seiten lang sind. Die drei Abschnitte *Der Anfang.*, *Die Mitte.* und *Das Ende.* gehen je einem Zeitabschnitt voraus. In ihnen setzt die Handlung aus, stattdessen wird der gesellschaftliche und historische Kontext des jeweils darauffolgenden Abschnitts umrissen.

Der Roman baut sich um das Leben der hybriden Hauptfigur Toto auf. Ungefähr bis zur Hälfte ihres Lebens betrachtet sich die Hauptfigur als männlich und wird im entsprechenden Teil der Erzählung mit männlichen Pronomen bezeichnet. Im zweiten Teil betrachtet sie sich als weiblich und wird von der Erzählstimme mit weiblichen Pronomen bezeichnet, in den Reden und Gedanken der anderen Figuren kann die Geschlechtszuweisung abweichen. 1966 wird die Hauptfigur als Hermaphrodit an einem nicht näher spezifizierten Ort in der DDR von einer depressiven und alkoholkranken Mutter geboren, die das Kind amtlich als Jungen eintragen lässt. Wenige Monate nach der Geburt bis zum 14. Geburtstag lebt die Hauptfigur in einem Heim und wird wegen ihrer Andersartigkeit gemobbt, da sie keine klaren äußeren Geschlechtsmerkmale hat sowie für ihr Alter füllig und groß ist. Ein Lichtblick ist die Freundschaft mit einer weiteren Außenseiterfigur, Kasimir, die aber nach der Intervention der antagonistischen Erzieherin Frau Hagen bereits nach einer Nacht beendet wird. Vierzehnjährig wird die Hauptfigur an ein Bauernehepaar verkauft, für das sie unbezahlt und unter schwierigen Lebensbedingungen die Hofarbeit übernimmt. In diesem Haushalt findet der erste Kontakt mit Musikstücken in Schriftform statt; die Hauptfigur entwickelt den Wunsch, andere Menschen mit Musik glücklich zu machen, von dem ihr weiteres Leben teilweise geprägt sein wird.

Nach dem Schulabschluss mit 16 Jahren wird die Hauptfigur von einer Reisegruppe aus dem Westen über die Grenze geschleust. Im Westen unterscheiden sich die Landschaft, die Menschen und die Stimmung kaum vom Osten. Die Hauptfigur lebt zunächst in einer kommunistischen Kommune. Nach dem erfolglosen Vorsingen in einer Musikschule zieht sie in eine neue Stadt, wo sie in einem katholisch geführten Obdachlosenheim unterkommt. Noch vor der ersten Übernachtung werfen sie die anderen Bewohner, angestachelt vom Hauspfarrer, hinaus. Anschließend begegnet die Hauptfigur erneut Kasimir, der von der Außenseiterfigur zum erfolgreichen, gefühlskalten Wertpapierhändler geworden ist, ohne ihn aber zu erkennen. Kasimirs Figur schöpft ihre Handlungsmotivation aus dem sadistischen Verlangen, über andere Menschen Kontrolle auszuüben, sie zu quälen und sich ihnen überlegen zu fühlen. Da sich die Hauptfigur jeglicher Kontrolle von außen zu entziehen scheint, reizt sie Kasimir. Kasimir erkennt Toto wieder und sieht nun den Augenblick gekommen, seinen einstigen Freund zu quälen und zu töten. Der Plan hierfür ist komplex und wird wiederholt vereitelt, der weitere Handlungsverlauf des Romans ist davon bestimmt. Als ersten Schritt in seinem Plan verschafft Kasimir der Hauptfigur Arbeit in einem Nachtclub, in dem sie vor Publikum singt. Er erpresst einen erfolglosen Opernsänger, damit dieser ihr kostenlosen Gesangsunterricht und eine Unterkunft anbietet, was diese zunächst nicht annimmt. Kasimir veranlasst den Rauswurf der Hauptfigur aus ihrer Arbeit und aus ihrer bisherigen Unterkunft, aber diese findet bald zwei neue Jobs, kann in eine eigene Wohnung ziehen und in einem anderen Nachtclub singen. Die deutsche Wiedervereinigung, die in der Zwischenzeit stattgefunden hat, berührt das Leben der Hauptfigur nur am Rande.

Das 21. Jahrhundert beginnt, die Hauptfigur verliert, erneut eingefädelt durch Kasimir, ihre beiden Arbeitsstellen und ihre Unterkunft, ihr psychischer und gesundheitlicher Zustand verschlechtern sich plötzlich und drastisch. Sie nimmt das frühere Angebot des Opernsängers an und zieht in seinen Keller. In Kasimirs Auftrag überredet dieser sie dazu, ihm eine Niere zu spenden. Eine von Kasimir bestochene Medizinerin soll die Operation durchführen und die Hauptfigur während der Operation sterben lassen, aber nachdem sie bei ihrer ersten Begegnung mit der Hauptfigur eine spirituelle Erleuchtung hat, entzieht sie sich der Beteiligung. Ein weiterer eingeweihter Arzt setzt auf eigene Initiative ein radioaktives Element in die Gebärmutter der Hauptfigur ein, sodass diese nicht unmittelbar bei der Operation stirbt, wie es Kasimirs Intention ist, sondern nach einem langsamen, schweren Krankheitsverlauf sterben wird. Erst nach der Operation erfährt die Hauptfigur, dass sie intersexuell ist. Sie erhält eine Hormontherapie, wodurch sich ihr Gesundheitszustand bessert, die geschlechtsangleichende Ope-

ration lehnt sie ab. Im Krankenhaus freundet sie sich mit einem sterbenden Kind an, das sie für seinen unvoreingenommenen und klaren Blick auf seine Umgebung schätzt.

Die Hauptfigur beschließt, nach ihrem Krankenhausaufenthalt einer regelmäßigen Arbeit nachzugehen und als Frau zu leben, amtlich bleibt sie ein Mann. Ein Krankenpfleger drängt sie, eine sexuelle Beziehung mit ihm einzugehen und mit ihm nach Kambodscha zu reisen, beidem stimmt sie aus Mitleid zu. In Kambodscha verliebt sich die Hauptfigur zum ersten Mal und zwar in einen androgynen Prostituierten. Dieser versteckt im Auftrag von Kasimir Drogen in ihrem Gepäck, weshalb sie eine Woche in einem kambodschanischen Frauengefängnis verbringt. Nach ihrer Rückreise nach Deutschland tritt sie eine Lehre in der Metallverarbeitung an, in der sie monotone Arbeitsschritte durchführen muss. Von den Kollegen wird sie sexuell belästigt und von der einzigen Kollegin gemieden. Die Hauptfigur stellt fest, dass die gesellschaftskonforme Arbeits- und Lebensweise, an welche sie sich nun hält, nicht zu den erhofften Verbesserungen führen, da sie sich zwar eine eigene Wohnung leisten kann, aber nicht glücklich ist. Stattdessen fühlt sie sich unfrei. Wegen ihrer äußeren Andersartigkeit ist sie außerdem wiederholt das Opfer von Beschimpfungen, Gewalt und Sabotage. So wird sie auf dem Heimweg von einer Firmenfeier von ihren Kollegen verprügelt und schwer verletzt sowie wegen einer Sammelbeschwerde der Nachbarn aus ihrer Wohnung geworfen. Daraufhin findet die Hauptfigur aufgrund der herrschenden Wohnungsnot nur eine minderwertige Wohnung in einer verwahrlosten Gegend. Sie arbeitet nun in einem Seniorenheim, in dem sie den Unmut ihrer Kolleginnen und ihres Vorgesetzten auf sich zieht, da sie, anstatt ihrer eigentlichen Arbeit nachzugehen, ihre Zeit vor allem darauf verwendet, sich um die psychischen Bedürfnisse der Bewohner und Bewohnerinnen zu kümmern. Unter einem Vorwand wird sie entlassen.

Der nun beginnende dystopische Zeitabschnitt, der mit *2010 – 2030*. betitelt wird, ist geprägt von Katastrophen, allen voran Naturkatastrophen, welche Teile der Erde unbewohnbar machen, und von sozialer Ungleichheit, sodass der bereits knappe Lebensraum zwischen der Oberschicht, der verarmten Mittelschicht und jenen Personen, die von Sozialhilfe leben, ungerecht verteilt ist. Die Natur ist großteils aus Plastik nachgebaut, alle Menschen sehen gleich aus, es gibt keine Jahreszeiten mehr, es wird fast nur noch Englisch gesprochen, die sozioökonomischen Verhältnisse sind in allen Ländern auf ähnliche Weise ungerecht. Die Hauptfigur ist fast fünfzig Jahre alt und arbeitslos. Die ersten Krankheitssymptome als Folge der radioaktiven Verstrahlung machen sich bemerkbar. In der Zwischenzeit ist Kasimir als Investmentbanker erfolgreich geworden. Mit der Hauptfigur steht er in keiner offenen Verbindung, sondern beobachtet sie weiterhin ohne ihr Wissen. Bei einem Ausflug findet das

dritte Wiedersehen statt, aber wieder erkennt die Hauptfigur Kasimir nicht. Sie unterhalten und küssen sich. In der Zwischenzeit wird die Stadt, in der beide leben, durch einen Terroranschlag zerstört. Sie ziehen gemeinsam nach Paris, das hier einen musealen Charakter hat, in dem es keine wirklichen Bewohnerinnen und Bewohner, sondern nur Besichtigende, im Tourismus Arbeitende und Obdachlose gibt. Anfänglich behandelt Kasimir die Hauptfigur liebevoll, da er plant, sie während ihres langsamen und qualvollen Sterbens in Sicherheit zu wiegen, um ihr unmittelbar vor ihrem Tod zu sagen, dass er für ihr Leiden und die scheinbar zufälligen Unglücke in ihrem Leben verantwortlich ist. Aber Kasimir verliert die Beherrschung über sich und die Kontrolle über die Situation, als ihm klar wird, dass er verliebt ist. Um Distanz herzustellen, versucht er, Streit zu provozieren, womit er aber keinen Erfolg hat. Er schlägt die Hauptfigur, woraufhin sie stereotyp weibliche Verhaltensweisen annimmt: Sie ändert ihre Frisur, schminkt sich und wird kaufsüchtig. Als Kasimir die Beziehung beendet, wird die Hauptfigur obdachlos und lebt sich in eine kleine Gemeinschaft von Obdachlosen ein. Ihr Gesundheitszustand verschlechtert sich weiter. Sie wird von der Polizei in ein Heim gebracht. Dort erhält sie Morphium, das sie in einen benebelten und glücklichen Zustand versetzt. Sie singt wieder und findet im Personal des Heims eine hingebungsvolle Zuhörerschaft. Diese wie die Arbeitenden im Tonstudio, in dem der Gesang aufgenommen wird, fühlen sich von diesem auf eine nie gekannte Weise berührt und schämen sich gleichzeitig für ihre tiefen Empfindungen. Die CD, die nach dem Tod der Hauptfigur veröffentlicht wird, hat keinen Verkaufserfolg.

7.2. Übereinstimmungen und Diskrepanzen mit Sartre (1948)

Eine engagierte Literatur wird nach Sartre zunächst auf der inhaltlichen Ebene als engagiert charakterisiert und beschäftigt sich hierbei mit gesellschaftlichen Missständen, die zu ungleichen Verhältnissen führen und die konkrete persönliche Freiheit der einzelnen Gesellschaftsmitglieder beschränken. Wie gesellschaftliche Ungerechtigkeiten solcher Art in Bergs Roman behandelt werden, untersucht Kapitel 7.2.1. Weiters fordert Sartre von einer engagierten Literatur, dass sie die Lesenden aktiviert, sich dabei die Spannung zwischen dem virtuellen und dem faktischen Publikum zunutze macht, ein Vertrauensverhältnis zwischen lesender und schreibender Seite schafft, aber auch in Maßen provoziert. Wie Berg dies umsetzt, untersucht Kapitel 7.2.2.

Sartre empfiehlt eine nüchterne, klar verständliche, zurückhaltende und nicht manipulative formale Gestaltung, die den Lesenden ausreichend Raum für eigene Schlussfolgerungen lässt. Ob Berg sich an diese Empfehlung hält, untersucht Kapitel 7.2.3.

7.2.1. Inhaltliche Motive: Fremdbestimmung und konditionierte persönliche Freiheit

Die zwei zentralen handlungstreibenden Motive von Bergs *Vielen Dank für das Leben* sind die sich selbst erhaltende und reproduzierende, den gesellschaftlichen Systemen inhärente Fremdbestimmung durch die politischen oder sozialen Umstände und die davon konditionierte persönliche Freiheit der Protagonistinnen und Protagonisten. Zunächst wird die Fremdbestimmung durch das allpräsenste und alles kontrollierende gesellschaftspolitische System der DDR ausgeübt. Darauf folgt das konsum- und wachstumsorientierte System der BRD und der globalisierten Welt, das nach der deutschen Wiedervereinigung an Stärke gewinnt und den Kollaps der Finanz- und Wirtschaftswelt und den Klimawandel verursacht, woraufhin der instinktive Überlebensdrang angesichts gesellschaftlicher und klimatisch-geologischer Veränderungen und Katastrophen zum bestimmenden Moment wird.

Die beiden Motive Fremdbestimmung und konditionierte persönliche Freiheit dienen als roter Faden, an dem entlang sozial-politisch relevante Themen mit aktuellem Realitätsbezug behandelt werden, wie Geschlechterstereotype und Sexismus, sexualisierte Gewalt und Gewalt gegen Frauen, Marginalisierung von Randgruppen, Xenophobie, Globalisierung, Ideologien sowie ideologisch begründete Stereotype und Fanatismus, wachsende soziale Ungleichheit, Finanzwirtschaft und Wirtschaftskrise, Demokratieabbau, Abbau der Sozial- und sozialen Solidaritätssysteme, Uniformierungsdruck in der Kunst, sexueller Missbrauch in der katholischen Kirche, Zerstörung der natürlichen Umwelt, Ausbeutung von Arbeitskräften und Bodenschätzen sowie Klimawandel. Die Hauptfigur Toto dient dabei durchgehend als Reibungspunkt, da ihre offensichtliche physische Andersartigkeit („Er sah eben anders aus. Das langt.“) in Kombination mit der ihr eigenen Fürsorglichkeit und Duldsamkeit für ihre soziale Umgebung eine ständige Provokation ist und sie zum idealen Opfer macht.²⁵¹ Daher statuieren die anderen Figuren an ihr laufend ein Exempel dafür, wie das System mit Andersartigen umgeht. Dabei entlarven ihre Handlungen und Reaktionen, dass das System nur um seiner selbst willen erhalten wird, aber im Grunde ein glückliches Leben verhindert, weil es die persönliche Freiheit einschränkt.

Ein zentrales Prinzip dieser Systeme im Roman ist die Fortpflanzungsfähigkeit; daraus abgeleitet wird der Sexualtrieb für alle Figuren zur Handlungsmotivation, auch unabhängig von einer Fortpflanzungsabsicht. Personen, die sich dem übergeordneten Prinzip der Fortpflanzung (scheinbar) widersetzen, rufen Feindseligkeiten bei allen Systemkonformen hervor:

²⁵¹ Berg. *Vielen Dank für das Leben*. S. 151.

„Emanzipation und Homosexualität bedrohen die Fortpflanzung, die Familie, die Sorge um die Brut, alles, was Menschen so ängstlich und leitbar macht, das wäre gelebte Anarchie.“²⁵²

Die Figuren identifizieren sich über ihre Zugehörigkeit zu einem Geschlecht und über ihre sexuelle Orientierung. Nur die Hauptfigur befindet sich als Hermaphrodit jenseits der biologischen Geschlechter und ist daher zur Fortpflanzung nicht fähig, aber auch an Sexualität ist sie nicht interessiert: „[E]r war frei von jeder Erregung, die nach Paarung verlangte. Vielleicht hoben sich die Hormone, die seine männlichen und weiblichen Organe produzierten, gegenseitig auf, vielleicht wurde da auch nichts hergestellt, und was ist ein Mensch ohne die Fähigkeit der Reproduktion eigentlich wert [...]“²⁵³ Durch die Unzuordenbarkeit zu einem Geschlecht entzieht sich die Hauptfigur wiederholt der Fremdbestimmung, was in ihrem Umfeld zu Verwunderung und Aggressionen führt. Da ihr der Sexualtrieb fehlt, der alle anderen in ihren Handlungen kontrolliert, versteht sie ihre Umgebung nicht und verhält sich in der Sicht aller anderen unberechenbar; sie gerät nicht in Wut, wenn sie provoziert oder misshandelt wird. Die handlungstreibende Fremdbestimmung äußert sich hier in ihrem Aufeinanderprallen mit der Gleichgültigkeit und der passiven Weigerung der Hauptfigur, sich der Fremdkontrolle ihrer Sexualität und ihrer Geschlechtszugehörigkeit zu beugen.

An der Hauptfigur zeigt sich, dass die Kontrolle von Seiten des autoritären Systems nicht dem Wohl des Individuums dient, sondern dem Erhalt der bestehenden gesellschaftlichen Ordnung. Das jeweilige gesellschaftliche System ist resilient und reproduziert sich selbst mit Hilfe der und in den Individuen, die sich seinen Normen entsprechend verhalten und dasselbe Verhalten und dieselbe Anpassungsfähigkeit von jenen einfordern, die in der sozialen Hierarchie unter ihnen stehen. Solange diese Hierarchie bestehen bleibt, ist der Durchgriff des sozialen Kontrollsystems gesichert. Die Voraussetzungen für diese Systeme sind klare Geschlechterrollen, das Bedürfnis, dazuzugehören und das Vertrauen, dass man über systemkonformes Verhalten in der gesellschaftlichen Hierarchie aufsteigen kann. Wer sich außerhalb dieser Hierarchie bewegt, stellt dieselbe implizit in Frage und gefährdet sie damit. Daher werden alle Verstöße gegen die Normen von den Systemkonformen geahndet. Die Hauptfigur, welche dieses System nicht verinnerlicht hat, nicht versteht und nicht reproduzieren möchte, ist ein Außenstehender. Als solcher erkennt sie, warum alle Menschen unglücklich sind: „Nicht unbedingt die Krankheiten, der Haarausfall, die Erdbeben, es waren die Gemeinheiten

²⁵² Berg. *Vielen Dank für das Leben*. S. 245.

²⁵³ Ebd. S. 149.

derer, die sich im Recht fühlten, ihr Neid auf die geahnte persönliche Freiheit eines anderen, die machten es so schwierig, das Leben.“²⁵⁴

Wenn der Sexualtrieb die Handlungen der Personen bestimmt, hat derjenige Kontrolle über sie, der ihre Sexualität reglementieren kann. So geschieht dies etwa im Kinderheim, in dem die Hauptfigur aufwächst. Die informellen Hausregeln sind hier für biologisch weibliche und männliche Mitglieder gemacht:

[A]n ihre [der Mädchen] Gehirne wurden höhere Maßstäbe angelegt, dafür hatten die Jungs mehr Freiheit. [...] Jungs konnten Fußball spielen [...], eine Vorbereitung auf ihr späteres Leben im sozialistischen Land, wo Gleichberechtigung bedeutete, dass Frauen mehr arbeiteten, weniger Freizeit hatten und ihre Männer nutzlos in Kneipen saßen.²⁵⁵

Die Teilhabe am gemeinschaftlichen Leben ohne Unterwerfung unter diese Regeln ist nicht möglich. Wegen ihrer Intersexualität und Asexualität kann die Hauptfigur nicht in die Gemeinschaft integriert werden, da sie nicht kontrolliert werden kann. Nur wenn die Sexualität einer Person eingeschränkt, reglementiert oder in anderer Weise unterworfen werden kann – beispielsweise durch öffentliche Bloßstellung, Missbrauch eines Autoritätsverhältnisses, körperliche Übergriffigkeit – kann ihr ein Platz in der gesellschaftlichen Hierarchie zugewiesen werden. Das System beruht dabei auf dem einfachen Mechanismus, dass die Kontrolle nach unten weitergegeben wird. Das heißt, dass jene, die selbst kontrolliert und somit in ihrer sexuellen Freiheit eingeschränkt werden, Befriedigung für ihr von außen unterdrücktes Verlangen suchen, indem sie es nach unten weitergeben und jene kontrollieren, die ihnen gegenüber sozial oder körperlich im Nachteil sind: z.B. Frauen, Schutzbefohlene, körperlich Schwächere oder Isolierte. Auf diese Weise entlarvt Berg jedes Streben nach Macht als den Wunsch nach Kompensation für unerfülltes oder unersättliches sexuelles Verlangen und das Nutzen dieser Macht zum Einschränken der persönlichen Freiheit anderer als Ersatzbefriedigung anstelle der sexuellen Befriedigung. Deutlich wird das in den folgenden Beispielen, in denen die Ersatzbefriedigung nicht eintritt und stattdessen die sexuelle Befriedigung gesucht wird: Nachdem der Erdkundelehrer mit seinen Demütigungen bei der gleichmütigen und duldsamen Hauptfigur abprallt, „onanierte er in der Lehrertoilette.“²⁵⁶ Als die regionalen politischen Eliten feststellen, dass sie keine reale Macht haben, kompensieren sie dies mit Geschlechtsverkehr: „Der Alkoholzuspruch im Land führte unweigerlich zu dem, was man sexuelle Freiheit nennt, in Wahrheit aber besoffenes Vögeln war.“²⁵⁷

²⁵⁴ Berg. *Vielen Dank für das Leben*. S. 149.

²⁵⁵ Ebd. S. 53.

²⁵⁶ Ebd. S. 70.

²⁵⁷ Ebd. S. 77.

Diese sexuellen Akte sind nicht frei, sondern von Hierarchien geprägt, in denen die Frauen üblicherweise unter den männlichen Führungspersonen stehen: „Frau Hagen [...] musste noch [...] mit dem Parteivorsitzenden geschlechtlich werden, damit sie irgendwann in einem großen Büro sitzen durfte [...].“²⁵⁸ Das Zahlmittel der Erzieherin Frau Hagen ist hier nicht eine sexuelle Leistung, sondern die sexuelle Unterwerfung. Die Erzieherin selbst nutzt ihre Machtposition, um in die sexuelle Selbstbestimmung und Freiheit der Heimkinder einzugreifen, die ihr ausgeliefert sind, wie das folgende Zitat demonstriert, in dem sie einen der älteren Jungen vor allen anderen Kindern der Masturbation bezichtigt:

Ich weiß sehr wohl, wie es aussieht, wenn sich ein Junge reinigt. Und ich weiß, wie es aussieht, wenn er an sich herumspielt. Du, Frau Hagen zeigte auf den erbarmungswürdigen Jungen, hattest sexuelle Absichten. [...] ein erwachsener Mensch hätte sich fragen können, woher ihre übertriebene Verachtung für den pubertierenden Jungen kam [...], sie erledigte nur ihre Aufgabe. [...] du [...] wirst dich bis auf weiteres nur in meiner Anwesenheit reinigen. | [...] Und man hätte meinen können, nun wäre doch alles gesagt, nun wäre doch klar, wer die Macht hat [...].²⁵⁹

Die Erzieherin repräsentiert im Kinderheim das autoritäre System der DDR, das nur dann funktioniert, wenn seine Autorität absolut ist. Würde jemand dieses System in Frage stellen, etwa „ein erwachsener Mensch“ mit dem Blick von außen, dann würde die Situation verfremdet und so die Entfremdung zwischen dem realitätsfernen, lebensfeindlichen System und den lebensnahen Bedürfnissen der Menschen kenntlich werden. Gleichzeitig befriedigt die Erzieherin neben dem oberflächlichen Interesse an der Pflichterfüllung eine weitere Lust: Sie „weiß sehr wohl“ wie ein sexueller Akt aussieht und sie wird den in ihren Augen sexuell Aktiven beobachten. Beides deutet daraufhin, dass die öffentliche Demütigung und die Ankündigung, weitere sexuelle Handlungen durch ihre Anwesenheit beim Duschen zu unterbinden, ihr Befriedigung verschaffen. So wird das Ausüben von Macht zum sexualisierten Kontrollakt oder zum kontrollierenden Sexualakt. Diejenigen, die in einer Hierarchie, etwa in der sozialen oder in der politischen höher stehen, unterwerfen dabei jeweils die unter ihnen Stehenden. Das gegebene Machtgefälle in der Schule führt etwa dazu, dass Lehrpersonen ihre Macht über die Schulkinder missbrauchen. Diese wiederum quälen jene, die schwächer sind als sie selbst und bedienen sich dabei einer sexualisierten Sprache: „Sag, dass deine Mutter eine Nutte ist! verlangten die Großen und schlugen dem Kleinen auf den Kopf. [...] Demütigung passierte da und eine Ausübung von Macht, was Menschen, besonders männliche, immer interessiert.“²⁶⁰

Weniger explizit, aber latent sexuell konnotiert ist eine Bestrafung der Hauptfigur durch die Erzieherin: Nachdem die beiden Außenseiter Kasimir und Toto Freunde geworden sind und eine Nacht im selben Bett verbracht haben, müssen sie sich „den Schmutz ihrer Ge-

²⁵⁸ Berg. *Vielen Dank für das Leben*. S. 77.

²⁵⁹ Ebd. S. 55.

²⁶⁰ Ebd. S. 66.

danken“ anhören.²⁶¹ Die sechsjährigen Kinder werden von der Erzieherin als sexuelle Wesen gesehen. Was folgt, ist keine Strafe im eigentlichen Sinne, stattdessen wird die Ordnung des Systems wiederhergestellt. Daher trifft die Maßnahme in erster Linie die Hauptfigur, denn sie wird in jener Sphäre vollstreckt, in der sie augenscheinlich anders ist als alle anderen: Sie wird erstmals mit den anderen Kindern zum Duschen geschickt und von ihnen nackt gesehen. Auf diese Art erhält Kasimir, der sich zumindest seinem eindeutigen Geschlecht nach ins System einordnen kann, die Gelegenheit, sich aktiv zu distanzieren und damit vom Außenseiter zum Teil der Gemeinschaft zu werden. Die Gefahr für das System durch die Hauptfigur ist nun vorerst abgewendet. Gleichzeitig wird sie ein für alle Mal als Außenseiter gebrandmarkt, da sie, wie bereits der Arzt nach der Geburt feststellte, weder einen „funktionsfähigen Penis“ hat, noch die empfohlene „Neovagina“ hergestellt wurde.²⁶² Stattdessen sieht ihr äußerer Genitalbereich „sauber [...], geschlossen, vernäht“ aus,²⁶³ nämlich wie bei einem Engel, was die Hauptfigur später selbst feststellen wird: „Auf alten Bildern hatte Toto solche gesehen, wie er selbst einer war, sie waren Engel und schwebten nackt an Decken.“²⁶⁴

Die starre Hierarchie ist ein Merkmal des intakten Systems der DDR-Welt. Nur wer in dieser Hierarchie ganz unten steht und folglich über niemanden Macht ausüben kann, hat keinen Vorteil davon, sich an die Normen zu halten und das System zu reproduzieren. Das bedeutet aber, dass auch über diese Person keine Macht ausgeübt werden kann und sie folglich aus dem System fällt. Beispielhaft dafür sind die Mutter der Hauptfigur und die Umstände ihrer Zeugung. Totos Mutter hat, nachdem die jahrelange Unterwerfung unter das System ihr Leben nicht verbessert hat, beschlossen, sich dem System zu entziehen und zwar mit Alkohol sowie durch Passivität und innere Migration. Über sie wird nun keine Macht mehr ausgeübt und sie selbst kann ebenfalls über niemanden Macht ausüben. Als sie auf den späteren Vater der Hauptfigur trifft, der ebenfalls ein Verlierer des Systems ist, ist der sexuelle Akt von keinem Machtgefälle vorbelastet und keiner von beiden verspricht sich etwas von der Unterwerfung des jeweils anderen: „Sie waren verzweifelt, und sie betranken sich, sie drängten ihre Körper aneinander im Rausch, der sie von Hemmungen befreite, und um nicht mehr einsam zu sein.“²⁶⁵ Da die Begegnung einmalig bleibt, erfolgt kein Beziehungsaufbau, der wiederum ein System mit Machtstrukturen begründen würde. Die Hauptfigur ist also das Produkt einer sexuellen Vereinigung, in der keine der beiden beteiligten Personen Macht über die andere ausgeübt hat, weil sie keine persönliche Beziehung zu einander haben und der Alkohol die

²⁶¹ Berg. *Vielen Dank für das Leben*. S. 59.

²⁶² Ebd. S. 15.

²⁶³ Ebd. S. 19.

²⁶⁴ Ebd. S. 168.

²⁶⁵ Ebd. S. 21.

Kontrollmechanismen des sozialen Systems – wie Scham, moralisch oder gesellschaftlich motivierte Hemmungen – außer Kraft gesetzt hat. Das haben sie den Parteifunktionärinnen und -funktionären voraus, die noch immer in festen Machtstrukturen verankert sind und daher keine „sexuelle Freiheit“ erreichen können.²⁶⁶

Die Liste der Beispiele für Machtausübung durch Sexualität und sexualisierte Gewalt sowie für Versuche, sich dem sich selbst reproduzierenden System zu entziehen, ließe sich noch lange fortsetzen. Berg enthüllt im Motiv der Fremdbestimmung, dass Macht eine sexualisierte Form annehmen kann und wirft dabei die Frage auf, ob jede Form der Machtausübung von dem Wunsch nach sexueller Befriedigung begleitet wird. Machtmissbrauch und sexueller Missbrauch stehen im Roman nahe beieinander, die Übergänge sind fließend. In beiden Fällen tritt Befriedigung ein, wenn sich die Person, die in der Hierarchie tiefer steht als man selbst, unterwirft oder gewaltsam unterworfen wird. Mit der Unterwerfung werden die Hierarchien aber nicht nur bestätigt, sondern auch hergestellt. So werden hierarchisch höherstehende Frauen von Männern durch sexuelle Gewalt unterworfen. Ein Beispiel hierfür liefert erneut die Erzieherin Frau Hagen:

Jeden Freitag traf sie nach der Arbeit auf dem Land ein, grüßte nicht, hob das Kinn [...]. | Die drei Männer stemmten die Haustür auf. [...] | Die drei Männer hatten ihre Hosen heruntergelassen und vergewaltigten die Frau nacheinander. [...] sie mochten die Frau einfach nicht, ihre hochnäsige Städterart machte sie wütend. Ihre Frauen waren ihnen weggelaufen [...] und dafür musste Frau Hagen büßen. Keinem der drei wäre eingefallen, dass sie Frauen hassten.²⁶⁷

Sexualität wird in Form von sexualisierter Gewalt für die Unterwerfung unter die eigene Macht eingesetzt oder in Form von sexueller Unterwerfung als Zahlungsmittel. Davor ist hier auch der Kulturbetrieb nicht gefeit, sobald er sich kapitalistischen Marktmechanismen unterordnen muss:

Es war der letzte Augenblick einer Kunst, die mit Leidenschaft, Wahnsinn und der Suche nach Erhabenheit zu tun hatte. Es war der letzte Augenblick, da bildende Künstler über dreißig und ohne Hochschulabschluss, da Galeristen ohne reiche Eltern oder Schriftsteller von ihrer Arbeit leben konnten und sich nicht durch den Unterhaltungsbetrieb, der Subventionen verteilte, hindurchvögeln mussten. Der letzte Augenblick, in dem Kunst noch etwas Subversives war, das wenigstens scheinbar den Kampf gegen den Kapitalismus aufnahm.²⁶⁸

Während die Hierarchien in der DDR von einer zentralen politischen Autorität ausgehen, orientieren sie sich in der BRD an der Zahlkraft einer Person. So ist Bergs BRD die Verkörperung des Kapitalismus als Ideologie, in der konkreter Besitz sowie die bloße Möglichkeit, Besitz anzuhäufen, Statussymbole sind, die Macht ausdrücken. Wer über ausreichend Geld verfügt, in der Regel Männer, kann sich sexuelle Unterwerfung, in der Regel von Frauen,

²⁶⁶ Berg. *Vielen Dank für das Leben*. S. 77.

²⁶⁷ Ebd. S. 108–109.

²⁶⁸ Ebd. S. 182.

kaufen, wer Geld verdienen will, kann die eigene sexuelle Unterwerfung verkaufen: „Immer waren es Tätigkeiten, die den Verkauf des Körpers implizierten, da kannten sie [die Frauen] sich aus, im Verkauf ihrer Geschlechtsorgane.“²⁶⁹ „[...] sie waren wie Geschenke verpackt, die Frauen, sich zu verkaufen war ihnen angeboren.“²⁷⁰ Frauen, die heiraten, verkaufen ihre sexuelle Unterwerfung für einen Lebensentwurf: „Heterosexuell und in ordentlichen Verhältnissen, ich habe allgemeingültigen Sex [...]. Sie haben alles richtig gemacht. Sie leiden.“²⁷¹ Nur die Hauptfigur steht abseits dieses Marktes, da sie lange Zeit auf keine aktive Nachfrage für ihre sexuelle Unterwerfung trifft und nicht in Erwägung zieht, diese selbst anzubieten. Nur das Singen ist für sie ein Antrieb, der den Platz des bei den meisten anderen Figuren vorherrschenden sexuellen Triebs einnimmt. So wird sie, ohne es zu ahnen, beim Singen als sexuelles Wesen wahrgenommen: „Erscheinung und Gesang wirkten so abstoßend intim, als wenn man ihm beim Geschlechtsverkehr zusähe oder beim Gebären, Sterben.“²⁷² Ihr Wunsch, zu singen und geliebt zu werden, macht die Hauptfigur zwar verletzlich und kontrollierbar, aber nicht im selben Maße wie jene Menschen, die von ihren sexuellen Trieben gesteuert werden, was fast alle betrifft, sobald sie keine Kinder mehr sind. Weniger kontrollierbar sind die Wünsche der Hauptfigur deshalb, weil ihre Erfüllung nicht erzwungen werden, sondern nur durch das hingebungsvolle Mitwirken anderer gelingen kann: Die Hauptfigur möchte singen, um andere glücklich zu machen, sowie jemanden haben, der sie um ihrer selbst willen liebt. Impliziert ist hier das Sartre'sche Konzept der individuellen Freiheit, die man herstellt, indem man die Freiheit eines anderen erkennt und anerkennt.

An diesen Beispielen zeigt sich, dass die gesellschaftlichen Hierarchien und das, was als normal und berechenbar gilt, im Roman über die Sexualität und die sexuellen Triebe reguliert werden. Folgerichtig sind die sexuellen Vorlieben von jemandem mit einem gestörten Sozialverhalten wie Kasimir nicht dieser Norm entsprechend:

Wie gesagt, es hatte mit Sodomasochismus zu tun, mit einem Ekel, den er [Kasimir] Frauen gegenüber empfand. Besonders aber mit dem eigentlichen Objekt seiner Obsession, das er sich aufbewahren wollte als erlesenes Dessert. Es würde seinen Weg begleiten, bis er es für gegeben hielt, Totos Leben zu einem Großen Finale zu führen.²⁷³

Kasimir verhält sich insbesondere Frauen gegenüber sadistisch und ist dabei im Gegensatz zu den übrigen, zur Gänze fremdbestimmten und daher berechenbaren Figuren, unberechenbar. So sind Toto und Kasimir die einzigen beiden Figuren, deren Verhalten nicht ausschließlich stereotyp ist. Gleichzeitig bleibt Kasimir von seinem sexuellen Verlangen nach Toto fremd-

²⁶⁹ Berg. *Vielen Dank für das Leben*. S.145.

²⁷⁰ Ebd. S. 152.

²⁷¹ Ebd. S. 151.

²⁷² Ebd. S. 138.

²⁷³ Ebd. S. 199.

bestimmt. Da ihm dies bewusst ist, setzt er alles daran, Kontrolle über Totos Leben auszuüben, ihn zu quälen und zu töten, um sich frei zu fühlen.

So sind bis auf die Hauptfigur alle handelnden Personen in *Vielen Dank für das Leben* fremdbestimmt und unfrei, da sie in gesellschaftlichen Systemen und mit gesellschaftlichen Normen leben, die ihre persönliche Freiheit einschränken oder selbst erstarrte und selbstverstärkende soziale Mechanismen auslösen, die zur Selbst- und Fremdkontrolle führen. Berg thematisiert soziale, politische und ökologische Missstände, die vorhanden sind, weil Menschen versuchen, in den vorhandenen hierarchischen Systemen möglichst hoch hinauf zu kommen, da sie nicht aus ihnen ausbrechen können. Besonders präsent sind das kompromisslose Wirtschaftswachstum und die daraus folgende Umweltzerstörung:

Wachstum schafft Arbeitsplätze, Krippenplätze, Parkplätze. Platz. Wir brauchen mehr davon. Auf mehr Platz kann man sich mit seinen Produkten ausbreiten.²⁷⁴

Was haben sich die Menschen da nur eingerichtet? Das zweite Jahrtausend, und immer mehr Spezialisten braucht es, um zu flicken, was hundert Jahre Dummheit angerichtet haben. Autobahnen zerteilen Täler, Müllhalden dampfen, die Luft schmutzig, der Regen sauer, die Bäume abgeholzt, die Meere leer, jetzt geht's ab in die Tiefsee, mal sehen, was sich da anstellen lässt. | [...] Sozialismus wie Kapitalismus, war doch alles egal, die Menschen hatten sich eine Hölle geschaffen, aus der sie nur in den kurzen Urlauben ausbrechen konnten, wenn überhaupt [...].²⁷⁵

In dem Teil des Romans, der in der unmittelbaren Zukunft in den Jahren 2010 bis 2030 spielt, sind das System und das Diktat des Kapitalismus derart ausgebaut, dass die soziale Hierarchie unerschütterlich ist, sodass die Dynamik aus ständiger sexueller Unterwerfung und dem Verkauf von sexuellen Leistungen nicht mehr erwünscht ist. Nur die Schicht der Reichsten und die der Ärmsten entgehen dieser Ordnung. Dagegen wird die leistungsstarke, arbeitende Mittelschicht klar kontrolliert und auf ihren Platz verwiesen, zur Festigung der Hierarchie müssen ihr Sexualtrieb und jede Eigeninitiative medikamentös in Schach gehalten werden, damit der soziale Aufstieg unmöglich bleibt:

Der neue Mensch hatte verstanden, dass nur Geld eine Wichtigkeit besitzt. [...] Der neue Mensch hatte nicht viele wechselnde Geschlechtspartner, er legte sich sehr schnell fest, denn er wusste, dass zu Höchstleistungen nur imstande ist, wer über ein stabiles Umfeld verfügt.²⁷⁶

Rauchen, saufen, Drogen nehmen, die kleinen Fluchten, das Völlern und Lümmeln war ausschließlich Sache der Bettler und Milliardäre geworden, der Rest der globalen Welt joggte, Gemüse kauend, durch den Arbeitsalltag. Eine prachtvolle Menschheit war da herangewachsen, die überwacht, registriert und vor allem eigenkontrolliert funktionierte. [...] Es war alles so reibungslos geworden, die Welt auf Ritalin und anderen Psychopharmaka, die Menschen prächtig eingestellt, hervorragende Uhrwerke.²⁷⁷

Da es in einer solchen Welt kaum noch Andersartigkeit gibt, reagiert die neue homogene Mittelschicht mit noch stärkerer Abneigung auf die Hauptfigur: „Marie [die Polizistin] hätte nicht

²⁷⁴ Berg. *Vielen Dank für das Leben*. S. 144.

²⁷⁵ Ebd. S. 280.

²⁷⁶ Ebd. S. 331.

²⁷⁷ Ebd. S. 378.

sagen können, was sie an dem riesigen kranken Mann, der tat, als sei er eine Frau, nicht mochte. Vielleicht diese Karikatur, die er darstellte, dieses anarchisch Unaufgeräumte seiner Gestalt.²⁷⁸ Bis auf die Hauptfigur und wenige andere Außenseiter befinden sich die Figuren des Romans in einem Teufelskreis: Sie fühlen sich durch das Erscheinen einer Person aus einer marginalisierten Gruppe, die aufgrund ihres Äußeren oder ihres Verhaltens nicht der Norm entspricht, bedroht, da sie ihnen die eigene Unfreiheit vor Augen führt. Der aggressive Akt gegen die andersartige Person ist eine Instinkthandlung, die über die eigene Unfreiheit hinwegtäuscht, die eigene soziale Stellung hebt und bestätigt, dabei aber auch den Teufelskreis aufrechterhält. Sartres Motiv des Freiheitstriebts findet sich hier wieder im Bild des Sexualtriebs, der sich, da er ständig reglementiert wird, Ventile sucht und so die Handlungsdynamik steuert. Wenn er medikamentös neutralisiert wird, macht das die Welt zu einem ereignislosen Ort. Berg führt vor Augen, dass die Versuche, sich von der Kontrolle zu befreien, nicht gelingen können, weil diese Befreiungsversuche immer auf Kosten von anderen gehen und somit neue Unfreiheit erzeugen. Selbst die Hauptfigur ist nicht frei. Denn auch wenn sie sich stets darum bemüht, zufrieden und wunschlos zu sein, hat sie das Bedürfnis, andere Menschen in ihrer Nähe zu haben. So wird sie allmählich psychisch und physisch zermürbt. Ihre vollkommene Passivität zeigt die vielen ungenutzten Handlungsmöglichkeiten auf, wie sie ihr Leben hätte selbst in die Hand nehmen können, und lassen die Lesenden fassungslos darüber zurück, dass solche Ungerechtigkeiten überhaupt denkbar wären. Berg erfüllt somit in vielfacher Hinsicht Sartres Forderung nach dem dialektisch argumentierten inhaltlichen Engagement, da sie zahlreiche gesellschaftliche Missstände auf enthüllende Weise darstellt und Handlungsoptionen aufzeigt, ohne dabei endgültige Lösungen zu propagieren.

7.2.2. Aktivierung durch Appell an die Lesenden

Sartre fordert, dass engagierte Literatur an die Lesenden appelliert und sie dadurch aktiviert. Konkret soll sie die Spannung zwischen dem faktischen und dem virtuellen Publikum reflektieren und dabei maßvoll provozieren. Bereits zu Beginn des Romans ist der Appellcharakter vorhanden, im Vergleich zu späteren Passagen ist er aber subtil und kaum provozierend, wie beim Einstieg des ersten Kapitels *Der Anfang.*, in dem der Fokus auf den Umständen der Zeit liegt:

Keiner wird sich wohl noch an den kalten Sommer neunzehnhundertsechundsechzig erinnern. Normalerweise lag in dieser Jahreszeit ein Duft von blühenden Akazien über dem sozialistischen Teil des nordeuropäischen Landes. | Neunzehnhundertsechundsechzig roch nach nichts. | Da gab es weder Fußbodenhei-

²⁷⁸ Berg. *Vielen Dank für das Leben.* S. 387.

zung noch isolierte Fenster oder einladende Kamine; die Einwohner der kleinen Stadt froren, sie waren schlecht gelaunt und hatten steife Finger. Fast meinte man den Kalten Krieg zu spüren.²⁷⁹

Indem die Erzählstimme mitteilt, dass die Umstände, von denen sie spricht, sonst niemandem oder nur wenigen bekannt und in Erinnerung sind, trägt sie wenig zum inhaltlichen Verständnis bei. Aber sie präsentiert sich klar als Instanz, die den Lesenden etwas voraushat, von denen „[k]einer [...] wohl“ über dieses Wissen verfügt. Jedenfalls wissen die Lesenden in der Annahme der Erzählinstanz um den Komfort einer Fußbodenheizung, von isolierten Fenstern oder einem Wohnzimmerkamin. Diese Dinge, so heißt es hier explizit, stehen in der inertextlichen Realität nicht zur Verfügung und da bereits klar geworden ist, dass es sich um die DDR handelt, kann man davon ausgehen, dass sie in diesem Teil der Erzählung auch keine bekannten und somit auch keine ersehnten Güter sind. Es wird also klar gemacht, dass die Erzählstimme das lesende Gegenüber anspricht und eine Beziehung zu seiner Realität herstellt. Außerdem werden der Erfahrungshorizont und der Wissensstand der Lesenden einbezogen: Die Umschreibung der „sozialistische Teil des nordeuropäischen Landes“ reicht anstelle einer namentlichen Nennung. Aus diesen und weiteren Verweisen ergibt sich, dass das faktische Publikum im 21. Jahrhundert lebt und ausreichend Vorwissen zur deutschen Zeitgeschichte mitbringt, um diverse Anspielungen darauf zu verstehen. Diese Personen sind politikinteressiert, identifizieren sich eher mit dem politisch linken und progressiven Spektrum und fühlen sich zumindest von einigen der Themen DDR, sexuelle Selbstbestimmung, Machtstrukturen, Freiheit/Unfreiheit, Vergangenheitsbewältigung, Klimawandel, Gleichberechtigung und Diskriminierung angesprochen. Die Lesenden müssen sich darauf vorbereiten, dass sie selbst zu Protagonisten und Protagonistinnen gemacht werden, denn die beschriebene Realität ist mit ihrer eigenen verknüpft. Auf die ersten Andeutungen („Fußbodenheizung“ etc.) folgen weitere und konkretere:

Die Welt war damals klein und nicht sehr beängstigend, sie war überschaubar und reichte bis zur Stadtgrenze. Es war das Leben vor dem Internet und den Medien, es gab nur die Tageszeitung, und Journalisten trugen zerknitterte Anzüge. Die Welt gehörte den Männern, und hier, im Ostteil des in Gut und Böse geteilten Landes, wunderte sich darüber keiner. Farbige gab es nur in Afrika und in Büchern, man musste ausschließlich das begreifen, was in der kleinen Stadt, im kleinen Land passierte, und das war wenig, es stand in der Tageszeitung.²⁸⁰

Spätestens hier ist nicht mehr zu leugnen, dass Berg auf gegenwärtige Ereignisse verweist, die auch sieben Jahre nach dem Erscheinen des Buches noch aktuell sind: Da gibt es einerseits die Welt des faktischen Publikums mit Internet und Massenmedien, andererseits eine vergangene Welt mit Journalismus, hinter dem eine konkrete, greifbare Person steht, die für das, was sie schreibt, zur Rechenschaft gezogen wird. Die Tatsache, dass Frauen in Machtpositionen

²⁷⁹ Berg. *Vielen Dank für das Leben*. S. 7.

²⁸⁰ Ebd. S. 7.

unterrepräsentiert sind, ruft in der Welt des faktischen Publikums gesellschaftliche Spannungen hervor, Zuwanderung und Fluchtbewegungen werden als Bedrohung empfunden, beides spielt in der Welt der Vergangenheit keine Rolle. Berg verweist hier implizit darauf, dass die DDR im Nachhinein idealisiert wird: In dem beschriebenen Land, in dem kaum jemand freiwillig bleiben will, gibt es nicht nur keine ungewollte Zuwanderung, weil die Grenzen ohnehin versperrt sind und gründlich kontrolliert werden, sie kann auch nicht über das noch nicht vorhandene Internet als scheinbare Bedrohung inszeniert werden.

Um ihren Appell zu unterstreichen, stellt Berg dem faktischen Publikum ein virtuelles gegenüber. Zum virtuellen Publikum gehören Personen, die grundsätzlich den Roman lesen und seinen Inhalt verstehen können und die einen relevanten Bezug, etwa geographischen, zu den enthaltenen Realitäten haben, die Lektüre aber ausschließen, weil sie sich etwa nicht für die Themen oder die Texte von Sibylle Berg interessieren. Weiters gehören zum virtuellen Publikum Personen, welche die Zustände in der DDR oder in der guten alten Zeit generell idealisieren sowie jene, welche die folgende Aussage als Angriff auf ihre Überzeugungen empfinden würden: „Die Anhänger des sozialistischen und die Anhänger des kapitalistischen Systems kämpften, so war zu hören, um die Weltherrschaft, Genaueres über den Ausgang stand noch nicht fest, und es beeinflusste das Leben der Menschen in ihrer kleinen Stadt nur geringfügig.“²⁸¹

Unabhängig davon, ob dieses von Berg konstruierte virtuelle Publikum wirklich in dieser Form existiert, evoziert sie das Bild einer geteilten Gesellschaft, in der die einen sich von ihrem Appell angesprochen fühlen und die anderen nicht. Das virtuelle Publikum besteht dabei aus jenen Gruppen, zu denen man selbst nicht gehören möchte. Das virtuelle Publikum ist also aus konstruierten Menschentypen zusammengesetzt, die negativ vom faktischen Publikum abgegrenzt werden. Es dient dazu, ein Einverständnis zwischen Erzählstimme und faktischem Publikum zu schaffen, indem zu diesen suggerierten Typen Spannung aufgebaut wird. Verstärkt wird diese Spannung hier mit dem Ausdruck „so war zu hören“, der die Entfernung und damit die Unbeteiligung von den politischen Entscheidungsprozessen sowie die Fremdbestimmtheit der unterdrückten Seite des virtuellen Publikums andeutet. Von der geographischen („Stadtgrenze“, „kleine Stadt“, „kleines Land“) und politischen („Gut und Böse“) Sphäre zoomt Berg im Abschluss des ersten Kapitels in die persönliche hinein:

Waren sie sensibel, die Menschen, dann mochten sie mitunter ein wenig schwerer atmend auf ihre grauen Straßen schauen, nicht wissend, dass sie die Farbe vermissten oder die erfreulichen Vorteile des Konsumierens, und sie wurden von einer fast ohnmächtig machenden Langeweile befallen. So, das ist es nun, für

²⁸¹ Berg. *Vielen Dank für das Leben*. S. 7.

immer, mochten sie sich sagen, die Sensiblen, das also ist mein Leben, es scheint ja nichts Besonderes zu werden.²⁸²

Hier wird aufgezeigt, dass die Vorstellungen von Individualismus in einer kapitalistischen Gesellschaft extrinsisch motiviert und konstruiert sind, aber letztendlich wiegt die Abwesenheit von Möglichkeiten und der persönlichen Freiheit, diesen Vorstellungen aus freier Entscheidung zu folgen oder sie abzulehnen, noch schwerer und verdeutlicht noch einmal die verschiedenen möglichen Perspektiven auf diese Realität. Der letzte Satz des Kapitels – „es scheint ja nichts Besonderes zu werden“ – streicht den zynischen Fatalismus hervor, der die ganze Erzählung durchzieht. Er eröffnet gleichzeitig die Erwartung, dass sich die aufgebaute Spannung zwischen dem faktischen und dem virtuellen Publikum, die hier aufgebaut wurde, entladen wird. In der Folge baut Berg eine Erzähldynamik auf, in der sie die Lesenden auf immer wieder neue Arten überrascht, schockiert und verwirrt. Die Provokationen sind dabei stark und energisch. Das gelingt Berg unter anderem, indem sie Gedanken, Figurenreden, Allgemeinplätze und Interjektionen unerwartet zusammenfließen lässt, wie im folgenden Beispiel:

Thorsten sieht zwar mittelmäßig aus, ist aber unterdessen Abteilungsleiter und fährt einen Dings [...] und dann geht er fremd, vielleicht wird er Karin verlassen [...] oder er bleibt doch bei ihr und bei ihrer Gewichtszunahme und ihrer rasch voranschreitenden Verblödung, das passiert, wenn man den halben Tag Fernsehen schaut, Hut ab, das ist die Basis der Gesellschaft, dieses uninformierte, dumme Pack mit seiner lauenden Wut auf die Enttäuschung, die das Leben ist, und dann wird rechtsradikal gewählt, denn irgendwer ist ja schuld, die anderen sind schuld, und vielleicht wird im Bioladen eingekauft, alles Bio, ich kaufe Bio, aber verdammte Scheiße, einen Orgasmus macht das auch nicht.²⁸³

Berg schwenkt hier innerhalb eines Satzes von einer atemlosen Erzählung hin zu unmittelbaren Vorwürfen, die an die Lesenden gerichtet sein können („voranschreitende Verblödung“, „Basis der Gesellschaft“, „dann wird rechtsradikal gewählt“), denen unterstellt wird, gesellschaftliche Tendenzen und ihre Ursachen zu ignorieren und sich stattdessen in Selbstgefälligkeit zurückzuziehen („ich kaufe Bio“). So kann man feststellen, dass Berg das Vertrauen der Lesenden sucht, indem sie sich auf einen gemeinsamen Erfahrungshorizont bezieht, aber auch, dass sie sie auf teils brüske Art mit unangenehmen Realitäten konfrontiert. Der weitere Handlungsverlauf und die provozierende Erzählweise führen, aus meiner subjektiven Sicht, zu der Schlussfolgerung, dass die Welt unabänderlich schlecht und alle Menschen darin fremdbestimmt sind. Ich stimme daher dem bereits zitierten Literaturkritiker Bucheli zu, wenn er schreibt: „Man denkt sich lediglich: Ja, gewiss, recht hat die Erzählerin. Die Welt ist

²⁸² Berg. *Vielen Dank für das Leben*. S. 7–8.

²⁸³ Ebd. S. 198.

schlecht geordnet [...].²⁸⁴ Damit entfernt sich Berg von Sartres Forderung der subtilen Provokation sowie Aktivierung und ist eher in der konfrontativen Literatur Louis' anzusiedeln.

7.2.3. Formale Gestaltung

Mit Sartre kann Bergs formale Gestaltung nicht als engagiert bezeichnet werden, da sie stellenweise weder klar noch zurückhaltend, dafür aber durchgehend suggestiv ist und wenig Raum für eigene Schlussfolgerungen darüber offenlässt, wie das Verhalten der Figuren zu bewerten ist. Die Form ist insgesamt nicht unscheinbar, sondern tritt im Wechsel der Erzählweisen deutlich hervor: Berg variiert zwischen einer klassischen Erzählweise („Erst wenig war benutzt worden vom neuen Jahrtausend. Der demokratische Kapitalismus existierte knappe drei Generationen [...].“),²⁸⁵ lyrischen und verspielt metaphorischen Passagen („[...] ein großer Schrank wie ein toter Wal im Raum, nichts, worauf der Blick erfreut ruhen konnte, doch ruhen kann man nach dem Tod [...].“)²⁸⁶ sowie provokanten, sarkastischen Formulierungen („[...] es stünde ihnen [den Frauen] zu, einfach, weil sie da waren und die Anstrengungen täglicher Ausscheidungen auf sich nahmen.“).²⁸⁷

Bergs Form-Ästhetik ist also nicht zurückhaltend; was man ihr aber vor Sartre zugutehalten kann, ist, dass sie auf der Makroebene klar und linear erzählt. Provokante und irritierende Passagen sind in der Regel in sich geschlossen, da es sich meistens um bestimmte Szenen handelt, die nach der anfänglichen Irritation entweder klar in die Erzählung eingegliedert werden oder sich als klar abgekoppelte Randerzählungen herausstellen.

Ein spezifischeres Urteil kann mit Sartres Ansatz allein nicht abgegeben werden, da er sich hierzu wenig äußert. Für die konkrete Betrachtung und Beurteilung der Form eignen sich die Konzepte von Barthes und Adorno besser, wie Kapitel 7.3. und 7.4. zeigen werden.

7.3. Analyse der innovativen Schreibweise nach Barthes (1953)

Nach Barthes zeigt sich in der Schreibweise, wie sich die Erzählinstanz sozial positioniert. Dabei kommt einer innovativen Schreibweise eine besondere Rolle zu, da eine solche ausdrückt, dass die schreibende Person sich nicht von Konventionen, Ideologien oder anderen Vorgaben konditionieren lässt, sondern Schreiben als einen freien Akt realisiert.

²⁸⁴ Bucheli. *Ein traurig düsteres wüstes Märchen*.

²⁸⁵ Berg. *Vielen Dank für das Leben*. S. 203.

²⁸⁶ Ebd. S. 12.

²⁸⁷ Ebd. S. 199.

Berg bedient sich in *Vielen Dank für das Leben* einer Schreibweise, die sich zum Teil auch in ihrer Kolumne wiederfindet: Dabei lehnt sie sich an konventionelle Schreibweisen an, verzerrt diese aber. Sie arbeitet mit suggestiven, ironischen, sarkastischen und zynischen Tönen. Mit Bergs verzerrten konventionellen und Kolumnenschreibweise beschäftigt sich Kapitel 7.3.1.

Berg verwendet außerdem plastische, provozierende Bilder, die sich vor allem in den schablonenhaften Figurenzeichnungen und den stereotypen Verhaltensweisen spiegeln, damit beschäftigt sich Kapitel 7.3.2.

Eine weitere Ebene in Bergs Schreibweise ist die starke Metaphorik, die auf ironisierende Weise arbeitet. In Kapitel 7.3.3. soll ein Beispiel untersucht werden, nämlich die Parallelen von den Lebensumständen der Hauptfigur zu denen eines verkannten Messias’.

7.3.1. Verzernte konventionelle und Kolumnenschreibweise

Berg nimmt Anleihen bei klassischen episch-erzählenden und bei poetisierenden Schreibweisen sowie umgangssprachlichen Redeweisen und ihrer eigenen Kolumnenschreibweise. Der Übergang zwischen erzählenden Passagen, direkter Figurenrede, Gedanken von Figuren, Erzählerkommentar und wiedergegebenen Allgemeinplätzen ist dabei fließend. Dies wird davon unterstützt, dass der ganze Roman in einem Fließtext erzählt wird, der nicht von direkten Reden in Anführungszeichen unterbrochen wird. Die Erzählweise erinnert darin an das mündliche Erzählen: Wie man beim mündlichen Erzählen die Stimmlage ändert, um zu markieren, wer spricht, oder um die eigene Haltung zum Erzählten zu signalisieren, wechselt Berg die Schreibweise, um eine Figurenrede, Gedankengänge, Allgemeinplätze, Erzählerkommentare und anderes zu markieren. Dennoch lässt sich Bergs individuelle Schreibweise nicht auf eine Formel reduzieren, da diese im ständigen Wechsel der Schreibweisen liegt, die Berg in einer Gesamtkomposition von Schreibweisenversatzstücken arrangiert, die in seltenen Fällen unmittelbar an Schreibtraditionen anknüpfen, aber zum überwiegenden Teil ebensolche Traditionen ironisieren. Eine klassische, nicht-ironische erzählende Schreibweise wie im folgenden Beispiel kommt eher selten vor:

Morgens kam sie von ihrer Schicht im Krankenhaus, die Stadt roch nach Backwaren und Straßenreinigung, die Händler öffneten ihre Läden, der Bäcker, damals wurden die Baguettes noch nicht in Fabriken außerhalb hergestellt, gab ihr eine Tüte mit Croissants, mit denen sie dann am Fenster saß und Kaffee trank. [...] | Nach der dritten Mieterhöhung nahm Béatrice einen zweiten Job in einer Wäscherei an, bei der vierten Mieterhöhung gab sie auf.²⁸⁸

²⁸⁸ Berg. *Vielen Dank für das Leben*. S. 377.

Eine solche vorrangig wertungsfreie Schreibweise, in der es kaum spitze Verweise auf die außertextliche Realität gibt (einzige Ausnahme ist: „damals wurden die Baguettes noch nicht in Fabriken außerhalb hergestellt“), verwendet Berg selten. Da diese Passage außerdem in einem der letzten Kapitel steht, können die Lesenden hier vermuten, dass diese distanzierte Betrachtungsweise nicht lange anhalten wird. Wie erwartet ist bereits der nächste Satz zynisch-wertend: „Das Haus war unterdessen von allen alten Mietern gereinigt [...]“.²⁸⁹

Auch das nächste Zitat ist an bekannte Schreibweisen angelehnt, nämlich an klassisch erzählende und poetisierende, die aber mit Sarkasmus und Zynismus unterlegt sind:

Im Kreißsaal war es kalt. | Das Krankenhaus war kalt. Das Land lag unter einem jener eisigen Sommer, die es nur alle hundert Jahre gibt, vielleicht auch öfter, auf das Klima ist kein Verlass. Sicher war nur die Brennstofflieferung. Es gab keine Kohle. Natürlich gab es keine Kohle im Sommer, auf Katastrophen war der realexistierende Sozialismus ebenso wenig eingerichtet wie auf freudvolles Gebären.²⁹⁰

Berg stellt hier lyrische Stilelemente wie parallele Satzstellungen („Im Kreißsaal war es kalt. | Das Krankenhaus war kalt.“) neben Wortwiederholungen („Es gab keine Kohle. Natürlich gab es keine Kohle“) und Einschübe („vielleicht auch öfter, auf das Klima ist kein Verlass“), die beide dem mündlichen Sprechen nahe sind. Der Mündlichkeit nahe stehen außerdem die ironisch-suggestiven Anspielungen auf allgemein Bekanntes (mit „Sicher“, „natürlich“) und der Tempuswechsel: Während ansonsten grundsätzlich in der klassischen Erzählzeit Präteritum erzählt wird, fließen hier in zwei Nebensätzen Verben im Präsens ein („die es nur alle hundert Jahre gibt, [...] auf das Klima ist kein Verlass“), die sich als Verweise auf das Allgemeinwissen lesen lassen. Dabei wird aber nicht die Schreibweise einer wissenschaftlich fundierten Aussage verwendet (in der Art von: Dieser Kälteeinbruch ist für das lokale Klima untypisch.), die einen Wahrheitsanspruch kommuniziert. Stattdessen wird sie in eine Redeweise eingebettet („kein Verlass“), sodass die eigentliche Substanz der Aussage (das Klima ist unberechenbar) in eine erstarrte Wendung eingeht, die das Klima personifiziert und ihm bestimmte Charaktereigenschaften zuweist. Die Erzählinstanz ironisiert hier eine fatalistische Redeweise ohne inhaltliche Substanz.

In poetisierenden Passagen arbeitet Berg mit provokativen Kontrasten, etwa Ausdrücke, an die man wie in der Lyrik – im Sinne von Barthes – stoßen kann, die also besonders hervorstechen und nachwirken, zum Beispiel: „freudvolles Gebären“,²⁹¹ „sodomasochistische Volksseele“,²⁹² „evolutionäre Pflicht“.²⁹³ Eingebettet sind diese Wortkombinationen als punktuelle Akzente in einen ansonsten gleichmäßigen Rhythmus, beispielsweise einen wiegenden

²⁸⁹ Berg. *Vielen Dank für das Leben*. S. 377.

²⁹⁰ Ebd. S. 12–13.

²⁹¹ Ebd. S. 13.

²⁹² Ebd. S. 17.

²⁹³ Ebd. S. 17.

jambisch-daktylischen Erzählrhythmus, der wie im folgenden Zitat von Anaphern [a], Wortwiederholung im Nebeneinander von synthetischen und analytischen Formen [b], syntaktischen Parallelismen [c] und sanften Satzausklänge [d] begleitet wird: „Eine sadomasochistische Volksseele [b], falls [a] ein Volk eine Seele [b] haben kann [c], falls [a] es so etwas gibt [c] und es nicht nur die verkürzte Darstellung der Stimmung ist, die ein Fremder auf den Straßen eines Landes spürt [d].“²⁹⁴

Im folgenden Beispiel verwendet Berg in Anlehnung an ästhetisierend-poetisierende Schreibweisen klischeeartige Stimmungsbilder, Alliterationen [a], angedeutete Binnenreime [b], nachgestellte Attribute [c] und einen stark akzentuierenden, trochäisch-anapästischen Rhythmus, der nach „evolutionären Pflicht zuzujubeln“ zu einem wiegenden jambisch-daktylischen wird: „Kalter Wind [a] wehte [a] [b] träge [b] hängende [b] Regenwolken über die Straßen, an deren Rändern [b] niemand stand, um der Frau zur Erfüllung [a] ihrer evolutionären [a] Pflicht zuzujubeln. | Auf dem Weg, dem leeren, [c] nicht von Passanten gesäumten [c] [...].“²⁹⁵

Die poetisierenden und stark durchrhythmierten Passagen werden im Verlauf der Geschichte seltener. Stattdessen werden jene, die stark ans Mündliche und an Bergs Kolummenschreibweise angelehnt sind, häufiger, wie etwa das folgende Zitat: „Diese dauernde Kränkung, das Herumgelebe, und keiner klopft einem mal auf die Schulter, Mensch, wie toll, dass du das alles aushältst.“²⁹⁶ Um das Kolumnenhafte, das der mündlichen Schreibweise nahesteht, klarer hervorzuheben, sind hier zwei inhaltlich ähnliche Zitate nebeneinandergestellt, die sich auch formal sehr ähnlich sind. Das erste Zitat ist aus *Vielen Dank für das Leben* entnommen, das zweite aus Bergs Kolumne:

Die Menschen hatten das Internet, ihr Ersatz für den Alkohol des letzten Jahrhunderts. Im Zug standen sie dicht an dicht mit ihren Smartphones und Tabletcomputern, jeder konnte hier endlich wer sein. Ein Experte, unbedingt konnte jeder ein Experte sein, und sie konnten das Gefühl haben, Teil der Demokratie zu werden mit Petitionen und Flashmobs und Blogs. Jedem seine Meinung! war das neue Spiel fürs Volk.²⁹⁷

Sie schreiben Kommentare, füllen Blogs, sie steigen auf Bierkästen und warnen. | Sehr gern warnen sie vor Frauen, Wissenschaft, Fortschritt, Menschen mit höherem Melaninanteil in der Haut oder einfach – vor allem. Sehr gern verleihen Angstkranke ihren Anliegen mit offenen Briefen an irgendwen Ausdruck. Sie bilden Vereine gegen Überfremdung, multikulturelles Denken, gegen Abtreibung, Frauenparkplätze und das Wetter. | All diese Arten der Meinungsäußerung à la „Wir wollen den Kaiser zurück“ scheinen, als ob sich Unterzeichner und Initiatoren, Kommentatoren und Redner einen Zettel an die Stirn kleben, auf dem steht: Ich komm nicht mehr mit!²⁹⁸

²⁹⁴ Berg. *Vielen Dank für das Leben*. S. 17.

²⁹⁵ Ebd. S. 17.

²⁹⁶ Ebd. S. 364.

²⁹⁷ Ebd. S. 336–337.

²⁹⁸ Berg, Sibylle (16.3.2019). Meinungsfreiheit. Ein offener Brief gegen das Fremdschämen. Fragen Sie Frau Sibylle. *Spiegel Online*. Zuletzt aufgerufen am: 18.3.2019. URL: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/meinung-ein-offener-brief-gegen-das-fremdschaemen-kolumne-a-1257814.html>.

Ein klarer Unterschied ist, dass das Zitat aus dem Roman im Präteritum und jenes aus der Kolumne im Präsens verfasst ist. Wenn man die Zeitformen angleichen und in der Kolumne auf Anführungszeichen und Gedankenstriche verzichten würde, wären die beiden Zitate austauschbar, ohne dass ein Bruch in der Schreibweise zu erkennen wäre. Weitere Zitate, auf die das zutrifft, wurden bereits in Kapitel 7.1. erwähnt. Hier kritisiert Berg den Umgang mit künstlerischen Innovationen. Deutlich ist die Ähnlichkeit in der Schreibweise auch in den folgenden beiden Zitaten, da Berg in ihre Kolumne eine kurze szenische Erzählung aufnimmt. Das erste Zitat ist wieder aus dem Roman entnommen und das zweite aus einer Kolumne:

Man kann alle Möglichkeiten betrauern, die man nie gehabt hat, oder sich daran freuen, dass man kurz aufgetaucht ist aus der Großen Dunkelheit der Unendlichkeit, die sonst immer herrscht, vor der Geburt und nach dem Tod, ein kurzer Moment Licht, das ist doch viel, und Milliarden, Trilliarden Eizellen war nicht einmal das vergönnt.²⁹⁹

Dann starteten sie sich alle in ihren Spiegeln an, glasig: Was ist das denn, dachten sie, und begannen, sehr lange zu lachen. Wie albern, so ein Mensch. Was ist das für eine niedliche Materie, die so flüchtig ist. Kaum geboren, schon wieder verschwunden. Lachten sie. Und wegen dieser kleinen Biomasse machen wir so ein Theater? Kaum hat man sie, ist man schon wieder Humus.³⁰⁰

Aus den Ähnlichkeiten in den Schreibweisen lässt sich zwar nicht ableiten, dass *Vielen Dank für das Leben* sich an eine journalistische Schreibweise anlehnt, aber zumindest scheint eine gewisse Durchlässigkeit zwischen Bergs Schreiben in der kurzen Kolumnenform und in ihrer Romanschreibweise vorhanden zu sein. Die Funktion dieser kolumnenhaften Schreibweisen im Roman ist, die Lesenden auf drastische, provozierende Art und Weise auf Ungerechtigkeiten hinzuweisen, wie in den folgenden Beispielen deutlich wird:

Totos Zimmer verfügte über mehr Luxus, als er in seiner Situation erwarten konnte, es gab eine Dusche und einen schmalen Blick in den Garten, wenn man sich dicht ans Fenster stellte und durch den Schacht und die Gitterstäbe nach oben schaute.³⁰¹

Nichts wie weg aus Bangkok, sagte Peter nach der Landung und machte es sich im Anschlussflug nach Kambodscha bequem. Selbstverständlich, Thailand und seine verdammte ausgetretenen Pfade, der Tourist will die Welt entdecken, das ist in ihm drin, im weißen Mann, er will immer irgendwo seine verdammten Fußspuren hinterlassen. Das Gefühl erster zu sein, ist ihm gerade heute, wo es kaum mehr Jungfrauen gibt, immens wichtig.³⁰²

Erzählung und Bewertung des Erzählten gehen hier Dank des sarkastischen Tons Hand in Hand. Das erste Zitat fokussiert auf die ausgelieferte Hauptfigur, die nichts vom Leben erwartet, niemandem zur Last fallen möchte und sich mit einer Unterkunft im Keller einer riesigen, praktisch leerstehenden Villa zufriedengibt. Der implizite Vorwurf steckt in der schreienden Ungerechtigkeit: Wie kann man zulassen, dass ein hilfs- und leidensbereiter Mensch derart

²⁹⁹ Berg. *Vielen Dank für das Leben*. S. 336.

³⁰⁰ Berg, Sibylle (5.1.2019). Wünsche für 2019. Ruhe am anderen Ende der Leitung. Fragen Sie Frau Sibylle. *Spiegel Online*. Zuletzt aufgerufen am: 18.3.2019. URL: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/wuensche-fuer-2019-ruhe-am-anderen-ende-der-leitung-kolumne-a-1246376.html>.

³⁰¹ Berg. *Vielen Dank für das Leben*. S. 221.

³⁰² Ebd. S. 258.

ausgenutzt wird? Im zweiten Zitat steht die Figur des selbstgefälligen und manipulativen Pflegers Peter für den europäischen Touristen, der nach Asien reist, um sich wohlhabend, überlegen und besonders zu fühlen. Neben offenkundigen Unterstellungen verwendet Berg insbesondere im letzten zeitlichen Abschnitt 2010 bis 2030 Bilder von zunehmender realitätsferner Künstlichkeit, welche die dystopischen Entwicklungen zur Groteske machen:

Die wohlhabenden Bürger reisten am Wochenende mit Weidenkörbchen in die Berge, sprachen mit den Hühnern und kauften anschließend ihre Eier, die von den Hühnern persönlich in zartes Papier gewickelt wurden.³⁰³

Kasimir suchte sein Weidenkörbchen aus dem begehbaren Körbchen-Schrank.³⁰⁴

[Toto malt sich die Folgen einer Flutkatastrophe aus:] Die Überflutung der Stadt, das Meerwasser, das in den Flusslauf drückt, glich den Bildern von allen bekannten Tsunamis. [...] Der Marktplatz der Stadt unter Wasser, Hunde auf schwimmenden Brettern [...].³⁰⁵

[Toto sieht die Realität:] Holz, Container, Müll und Bretter versperrten die Fahrbahn. Woher kamen nur all die Bretter? Die waren vorher nicht zu sehen gewesen, da waren doch nirgends unsinnige Bretter an Häusern befestigt. Auf einigen balancierten Hunde. | [...] Fahrradfahrer kreuzten mit Helmen auf dem Kopf an den Bretterhaufen vorbei. Es war ihr gutes Recht, Rad zu fahren. Immer und um jeden Preis.³⁰⁶

Berg stellt hier in ihrer mündlichen Kolumnenschreibweise abstruse Szenen dar, welche einen verfremdenden, wertenden Blick auf das Erzählte werfen. Bergs Schreibweise ist in der Regel wertend und die Schlussfolgerungen sind, zumindest scheinbar, vorgegeben. Aber anstatt eine eindeutige Position zu beziehen, stellt die Erzählinstanz einer einmal eingenommenen Position an einer anderen Stelle die entgegengesetzte Position gegenüber. Auch dieses Gegenüberstellen gehört zur Schreibweise Bergs und wird in Kapitel 7.3.2. aufgenommen. Es hat sich gezeigt, dass Berg eine dynamische Komposition aus Schreibweisen schafft, die vor allem auf ironisierten konventionellen Schreibweisen und einer dem Mündlichen nahestehenden Kolumnenschreibweise aufbaut, die sie dazu nutzt, unterschiedliche Positionen zum Erzählten einzunehmen.

7.3.2. Schablonenhafte Figurenzeichnung

Randfiguren werden von Berg häufig nach einem schematischen Muster eingeführt, das darauf aufbaut, dass diese Ambitionen haben und entweder frustriert sind, weil sie diese nicht erreichen können oder weil sie, nachdem sie diese erreicht haben, mit ihrer Situation unzufrieden sind. Nach diesem Schema ist dem Direktor der Musikschule, an der die Hauptfigur sich bewirbt, ein Kurzkapitel gewidmet: Seine Frau hat ihn für einen Musikschüler verlassen, der Direktor setzt nun alles daran, sein Ansehen in der Gemeinde wiederherzustellen. Diese

³⁰³ Berg. *Vielen Dank für das Leben*. S. 328.

³⁰⁴ Ebd. S. 332.

³⁰⁵ Ebd. S. 341–342.

³⁰⁶ Ebd. S. 342.

scheinbar von der restlichen Geschichte losgelöste Nebenerzählung dient letztlich dazu, die Hintergründe der Ablehnung in der Musikschule zu beschreiben. Wieder ist die Hauptfigur ein Opfer für jemanden, der seine eigene soziale Stellung aufbessern will: „Herr Müller-Degenbart wollte so etwas nicht in seiner Stadt, es ekelte ihn an [...].“³⁰⁷ Auch dem katholischen Priester, der im Männerwohnheim gegen die Hauptfigur Stimmung macht, ist ein eigenes Einführungskapitel gewidmet, das sich mit seinem zwiespaltigen Verhältnis zur Sexualität und seinem Missbrauch von Kindern beschäftigt. Wieder wird Toto zum Opfer:

Jenen aber, die uns auf die Probe zu stellen suchen, mit missgestaltetem Körperbau und gliedernder Sexualität, denen werden wir beherzt entgegentreten und uns von ihnen befreien [...]. All das Unrecht, das ihm in seiner Laufbahn widerfahren war, alles hatte eine Ursache, und die saß da vorne, ein paar Meter von ihm entfernt.³⁰⁸

Mehr Raum als der Direktor und der Pfarrer nimmt zwar die Figur der Erzieherin Frau Hagen ein, aber auch ihre Charakterisierung bleibt schematisch:

Frau Hagen war bereits in der Erweiterten Oberschule zum Jugendmitglied der Staatssicherheit geworden.³⁰⁹

Frau Hagen hatte keine Hemmungen, die alte Frau wegen Staatshetze zu melden, deren Wohnung sie im Anschluss bezog.³¹⁰

[...] dass Frau Hagen frei von jedem Gefühl war, sie erledigte nur ihre Aufgabe.³¹¹

Ein tieferer psychologischer Einblick in die Figur ist nicht gewollt und nicht möglich, da sie vollkommen in ihrem Stereotyp der DDR-Funktionärin aufgeht und keine anderen menschlichen Facetten vorzuweisen hat: „Frau Hagen träumte von einem Haus am See, wusste allerdings nicht recht, was sie darin hätte unternehmen sollen.“³¹² „Frau Hagen saß jedes Wochenende in ihrem Haus, sie langweilte sich, ein Hochgefühl stellte sich nicht ein [...].“³¹³

Es zeigt sich, dass Bergs Figuren bis auf wenige Ausnahmen jeweils einem Stereotyp entsprechen und häufig nicht einmal einen individuellen Namen erhalten. Sie sind einfach Karins, Thorstens, Frau, Mann, Direktor, Frauenhasser, verlassener Ehemann, frustrierte Ehefrau, Bauer, Arbeiter, Drogenabhängiger, Homosexuelle, Obdachlose, Prostituierte, Priester, Hedgefondsmanager. Diese Charaktere bleiben schablonenhaft, sie haben keine psychologische Tiefe, entwickeln sich nicht und sie entsprechen zur Gänze ihrem Stereotyp. Die Literaturkritikerin Hünninger bezeichnet dies als Bergs „Hang, längst demaskierte Typen noch einmal zu entlarven“, als ob es keine „Individualität oder eigene Biografien“ gäbe.³¹⁴ Doch gera-

³⁰⁷ Berg. *Vielen Dank für das Leben*. S. 139.

³⁰⁸ Ebd. S. 156.

³⁰⁹ Ebd. S. 41.

³¹⁰ Ebd. S. 42.

³¹¹ Ebd. S. 55.

³¹² Ebd. S. 77.

³¹³ Ebd. S. 108.

³¹⁴ Hünninger. *Leben und dann tschüss*.

de darin liegt die Stärke der schablonenhaften Figurenzeichnung Bergs: Die Erzählinstanz positioniert sich als Beobachterin all dieser Typen und provoziert, indem sie diese als Verkörperungen ihrer ins Extrem gesteigerten stereotypen Eigenschaften aufeinandertreffen lässt. Berg „demaskiert“ also keine Typen, sondern stereotypes Verhalten, das nicht dazu geeignet ist, eine Person zu charakterisieren. Stattdessen entlarvt Berg Dynamiken und scheinbare Zusammenhänge, die mit den klaren Bildern von stereotypem Verhalten erklärt werden. Ein Beispiel sind die drei Männer, welche die Erzieherin vergewaltigen. Diese drei handeln nicht individuell, sondern immer als Gruppe. Sie entsprechen dem Stereotyp Frauenhasser („Keinem der drei wäre eingefallen, dass sie Frauen hassten.“), es werden nicht die Persönlichkeiten beschrieben, sondern das in diesem präzisen Fall zutage tretende Verhalten wird bewertet.³¹⁵ An anderen Stellen verwendet Berg Stereotype, die kein konkretes Verhalten kommentieren, sondern Allgemeinplätze sind, etwa über Männer im Allgemeinen oder Hedgefondsmanager im Speziellen:

[...] er litt an leichtem Autismus, wie fast alle Männer [...].³¹⁶

Die Männer, mit denen er geschäftlich zu tun hatte, beneidete er um ihre Fähigkeit, ihr Leben und ihre Gefühlswelt komplett abzutrennen von allen Bereichen, die sie als Geschäft bezeichneten.³¹⁷

Besonders die Männer waren vom Islam fasziniert, Männerbünde, wie herrlich, Tee trinken, sich von Weibern bedienen lassen, großartig.³¹⁸

Demgegenüber stehen Stereotype von Frauen im Allgemeinen und von solchen, deren einziges Lebensziel eine vorteilhafte Heirat ist:

Nie fiel Frauen etwas ein wie: Ich hätte Vorstandsvorsitzende einer Bank werden können, oder Nuklearphysikerin mit eigener Forschungsgruppe. Immer waren es Tätigkeiten, die den Verkauf des Körpers implizierten, da kannten sie sich aus, im Verkauf ihrer Geschlechtsorgane.³¹⁹

[...] sie sagten: Mein Mann, und meinten: Ich bin auf der richtigen Seite. [...] sie hatten ihr Lebensziel erreicht, sie waren Gattin. [...] Sie hatten verdammt ihre Pflicht getan [...]. Sie waren Mütter.³²⁰

Schon wäre da ein Film im Kopf dieser Karins, sie sähen sich an seiner Seite, also eigentlich sähen sie sich mit seinem Geld in der Wohnung, im Jaguar [...], ihr Leben eingerichtet, gebären [...], und der Film würde sich gewaltig mit den Leben decken, die sie aus Illustrierten kannten [...].³²¹

Die Frauen sorgten für Ordnung, sie waren Vermeiderinnen, sie waren ängstlich, sie waren vernünftig und ein wenig selbstgerecht. [...] Es gab nichts, was nicht reguliert, eingeschränkt, überwacht und gezügelt gewesen wäre, jeder Bereich war auf politische Korrektheit untersucht.³²²

³¹⁵ Berg. *Vielen Dank für das Leben*. S. 109.

³¹⁶ Ebd. S. 163.

³¹⁷ Ebd. S. 229.

³¹⁸ Ebd. S. 272.

³¹⁹ Ebd. S. 145.

³²⁰ Ebd. S. 151.

³²¹ Ebd. S. 199.

³²² Ebd. S. 386.

Die von den Figuren verkörperten Stereotype prallen unvermeidbar aneinander, wenn sie miteinander interagieren. Die einzige Person, die keinem Stereotyp entspricht, ist die Hauptfigur. So ist sie auch diejenige, welche die Problematik von Rollenbildern und Stereotypen erkennt:

Er verstand nicht, wozu eine klare Zuordnung dienen soll, wenn doch keiner weiß, wie man ein Leben erfreulich verbringt, wenn doch ein Krieg zwischen Männern und Frauen herrscht und keiner einem sagen kann, was genau eine Frau und ein Mann sind [...].³²³

Toto hatte sich nie behindert gefühlt. Es schien ihm eher so, dass viele Männer und Frauen ihre Rollen darstellten, weil sie glaubten, dass das erwartet wird. Er hatte die Mann- und Frau-Darstellung nie richtig ernst genommen.³²⁴

Berg hätte ihre schablonenhafte Figurenzeichnung einfach für sich stehen lassen und es den Lesenden überlassen können, daraus ihre Schlüsse zu ziehen. Das wäre die subtile Lösung gewesen. Aber Bergs Schreibweise ist nicht subtil. Stattdessen entscheidet sie sich, die Hauptfigur das bereits offensichtlich Hervorgearbeitete sagen zu lassen, nämlich dass alle Menschen unfrei und deshalb berechenbar sind, und die Möglichkeit, sich zu befreien, darin liegt, sich von den Stereotypen zu lösen:

Da wusste doch keiner klar, was das sein soll, dieses Mann oder Frau, was soll das denn sein, [...] außer Fundamentalismus. | [...] Irgendeinen Platz am Rande der Gesellschaft, bei den Freaks, würde sie [Toto] schon finden. Dort war ihr wohl, bei all denen, die auch keine Idee hatten, aber es anders wollten. Friedlicher, toleranter, irgendwas mit Einhörnern wollten sie, und dass jeder den anderen in Ruhe ließ. Da, wo die Freaks wachsen, die sich nicht verkleiden wollen, nicht in gelernten Sätzen redeten, die sich nicht verkaufen wollten für alberne Mittelklassewagen, bei den Freaks, die Kinder bleiben wollen, eine Kunst machen, die keiner braucht, bei denen wäre ein Platz für sie, sie musste ihn nur finden.³²⁵

Aber selbst die hier zitierten „Freaks“, die „es anders wollten“, entkommen den Stereotypen nicht, wie an späterer Stelle gesagt wird: „Mit dem sogenannten Bruch von Stereotypen konnte doch nur spielen, wer sie verinnerlicht hatte.“³²⁶ Das Dilemma ist, dass die Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe nur über stereotypes Verhalten möglich ist:

Sie hätte sich zu einer Gruppe bekennen sollen, andere Gruppen ausschließend. Wegen ihrer sexuellen Vorlieben, Hobbys, Sprache, wegen ihres Bekleidungsstils. Aber das hatte Toto nie gelegen. Sie konnte klare, für die anderen erkennbare Codes nicht lesen, was deren Ablehnung erschwerte, denn ohne die gab es keine Zugehörigkeit.³²⁷

Erneut lässt Berg wenig Raum für eigene Schlussfolgerungen. Die Erzählinstanz macht klar, dass keine Position die einzig richtige ist, wenn Position zu beziehen heißt, sich zu einer Gruppe zugehörig zu erklären und alle anderen Gruppen abzuwerten. Die richtige Position kann folglich nicht die einer Gruppe sein, sondern nur eine unvoreingenommene Perspektive, aus der heraus alles mit Erstaunen betrachtet wird. Diese Perspektive nehmen in *Vielen Dank*

³²³ Berg. *Vielen Dank für das Leben*. S. 237.

³²⁴ Ebd. S. 238.

³²⁵ Ebd. S. 244.

³²⁶ Ebd. S. 246.

³²⁷ Ebd. S. 327.

für das Leben nur die Hauptfigur und Kinder ein: „Mit dem Kind hatte Toto eine Leichtigkeit des Zusammenseins, die Erwachsene nie bei ihm erzeugen konnten.“³²⁸

Andere Figuren schaffen es nur für kurze Augenblicke und nur, wenn sie mit etwas Befremdlichen, wie der Hauptfigur, in Kontakt kommen, ihre eigene Situation zu erkennen und so eine tiefere Bewusstseinsstufe zu erreichen. In diesen Fällen, etwa bei den Randfiguren Robert, dem Opersänger, und Professor Konstantin, der Medizinerin, ereignet sich ein erleuchtendes Moment, das sie tief in ihrer Psyche berührt. Nur bei solchen Personen, die der Hauptfigur nahe kommen und die sich nicht mit aggressivem Verhalten dagegen wehren, erscheinen Persönlichkeitsfacetten, die das reine Stereotyp für kurze Zeit durchbrechen: „Toto war wie ein Brunnen, in dessen Wasser man sich spiegelte und sich sah in seiner Unvollkommenheit.“³²⁹ Bergs Figuren können in ihrer tieferen Psyche folglich zwar individuell sein, aber um sich zu schützen, haben sie gelernt, sich als Erwachsene eines Stereotyps, stereotyper Verhaltensweisen und stereotyper Ansichten zu bedienen und ihre Individualität darunter zu verbergen. Selbst die Hauptfigur übernimmt diese Strategie, als sie versucht, sich mit stereotyp weiblichen Verhaltensweisen gegen die Gewalt von Kasimir zu schützen. Die Figuren sind aber dennoch in der Lage, sich wieder von den Stereotypen zu lösen, wenn sie einen Anstoß dafür erhalten. Indem Berg mit Hilfe der Stereotype diesen Schutzmechanismus und die Möglichkeit seiner Überwindung aufzeigt, liefert sie mit ihren schablonenhaften Figurenzeichnungen ein anschauliches Beispiel dafür, wie man sich über eine individuelle Schreibweise engagieren kann.

7.3.3. Metaphorische Schreibweise

Mit metaphorischer Schreibweise ist hier eine Erzähltechnik gemeint, die bekannte Bilder, Geschichten oder Handlungsstränge aufnimmt, ohne diese aber explizit offenzulegen. *Vielen Dank für das Leben* kann als ironisierte Metapher für den christlichen Messias gelesen werden, der gekommen ist, um die Menschheit zu retten. In der christlichen Auffassung, nachzulesen etwa in der *Offenbarung des Johannes* (in Anlehnung an das griechische Wort für Offenbarung manchmal auch mit *Apokalypse* betitelt), kehrt der Messias am Tag des jüngsten Gerichts, nachdem alle ungläubigen Menschen Katastrophen zum Opfer gefallen und zur Hölle gefahren sind, auf die Erde zurück, um ein paradiesisches Jerusalem zu errichten und die

³²⁸ Berg. *Vielen Dank für das Leben*. S. 241.

³²⁹ Ebd. S. 367.

rechtschaffenden Menschen zum Heil zu führen.³³⁰ Ebenso geht die Hauptfigur in *Vielen Dank für das Leben* durch ihr Leben, als ob sie den Menschen das Heil und die Glaubenswahrheit bringen würde, wobei ihr Glaube auf Werten wie Freundlichkeit, Genügsamkeit und Selbstlosigkeit sowie der Überzeugung beruht, dass die Menschen sich und ihr Leben weniger wichtig nehmen sollten, um glücklich zu sein:

Er kannte die Menschen nicht gut genug, um Angst vor ihnen zu haben [...], auf die Idee, dass er so schwach war wie sie, kam er nicht.³³¹

Toto schien über allem zu schweben, was die Welt zu einem widerlichen Ort machte.³³²

[...] sein Mitleid war geweckt, es bedurfte wenig, dass er sich in der Rolle dessen fühlte, der einen anderen betreuen muss.³³³

Das Leben, dieser interessante biologische Umstand, hatte kein Mitleid, kein Gefühl, keinen überbordenden Sinn für Gerechtigkeit, und niemand schuldete einem das Geringste.³³⁴

Gleichzeitig wird die Erde im Roman zunehmend von quasi-apokalyptischen Katastrophen heimgesucht, die auf die Handlungen der Menschen – ihre Sünden im biblischen Sinne – zurückzuführen sind:

Die Angst vor dem Terror, den Bakterien und diesen neuen Geheimnissen ließ die Menschen in ihren Berufen, Beziehungen, Wohnungen ausharren, ließ sie um ihre Stellen beten, ach, wenn sie nur gewusst hätten, zu wem, in den Banken wurde gewissenhaft die Krise vorbereitet, die wenig später die Welt kurzfristig erschüttern sollte, so wie die Hurrikane und Erdbeben, die Tsunamis und Waldbrände und Überschwemmungen und Erdbeben, die sich erstaunlich häuften, wer hätte das geahnt.³³⁵

Das hätte zu Beginn des Jahrtausends doch wirklich keiner gedacht, dass die Erde so schnell zu einem harmonischen Ort werden könnte, in dem Ockertöne vorherrschten, dass es keine Kriege mehr gab, weil die Menschen mit dem Flickern der Erdoberfläche beschäftigt waren, dass es keine Religionen mehr gab, weil alle mit dem Überleben beschäftigt waren, und dass es nichts mehr gab, worauf man neidisch sein konnte [...].³³⁶

Die Hauptfigur ist als metaphorischer Messias aber jedenfalls ein gescheiterter. Denn sie bringt zwar alle Eigenschaften mit, die ein christlicher Messias haben soll – Opferbereitschaft, Nächstenliebe, Selbstlosigkeit, Gutgläubigkeit, kein Interesse an Sexualität, Durchhaltevermögen, Leidensfähigkeit – diese Eigenschaften sind aber derart überzeichnet, dass sie in der Welt nicht bestehen kann:

Ich werde wachsen und handeln, wie es die Lage verlangt, ich werde mich nicht wichtig nehmen und nett sein zu allen, die ich treffe.³³⁷

³³⁰ Vgl. Die Offenbarung des Johannes. In: Katholische Bibelanstalt; Deutsche Bibelstiftung; Österreichisches Katholisches Bibelwerk (Hg.) (1980). *Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Gesamtausgabe*. Stuttgart: Katholische Bibelanstalt GmbH. S. 1374–1395.

³³¹ Berg. *Vielen Dank für das Leben*. S. 63.

³³² Ebd. S. 199.

³³³ Ebd. S. 218.

³³⁴ Ebd. S. 250.

³³⁵ Ebd. S. 205.

³³⁶ Ebd. S. 389.

³³⁷ Ebd. S. 61.

[...] Toto versuchte, wie immer, wenn er Menschen begegnete, die nicht freundlich waren, daran zu denken, dass auch sie geliebt wurden. [...] Keiner kann doch wirklich schlecht sein, wenn er jemanden hat, der ihn mag, und diese Vorstellung half Toto meist über ihre negativen Gefühle.³³⁸

Toto empfand nichts, bei solchen Ausfällen anderer, außer einem Mitleid mit der Enge des Verstands vieler Menschen. Das Leben muss ihnen eine dauernde Beleidigung sein, mit all dem, was sie sich nicht erklären können.³³⁹

Das Problem ist nicht, dass die Hauptfigur von anderen Menschen nicht als eine Retterfigur erkannt wird, sondern dass die Menschen ihre Hilfe nicht wollen, weil sie ein bestehendes System durcheinanderbringt und ihnen vor Augen führt, dass sie mit ihrer aktuellen Lebensführung nicht glücklich werden:

Frau Professor war so noch nie angesehen worden, tief in einem Bereich, den nie zuvor ein Mensch betreten hatte. Frau Professor Konstantin hatte das Gefühl, sie sähe dem Guten ins Gesicht, dem Gegenpart zum Bösen, der hochentwickelten Moral, dem perfekten Menschen ohne dunkle Seiten. Frau Professor wusste, dass sie ein solches Lebewesen noch nie gesehen hatte.³⁴⁰

Es hätte Toto nichts genutzt zu wissen, dass viele, die sie ablehnten, die ausspien, die ihr übertrieben auswichen, von einem spontan auftretenden Neid getrieben waren, der ihnen nicht bewusst war. Sie verstanden in ihren schwach flackernden Gehirnen für Momente etwas von Totos innerer Sauberkeit, und das macht rasend, in ein Gesicht zu sehen, das nicht böse ist, in Augen, die keine Berechnung verraten.³⁴¹

[...] den Mitarbeitern des Tonstudios war es peinlich, das Ergriffensein, einige weinten, und auch das war ihnen unangenehm.³⁴²

Die Hauptfigur ist eine Bedrohung für ein stark hierarchisches System, das von denjenigen aufrechterhalten wird, die glauben, davon profitieren zu können. Dies erinnert an eine nicht-biblische Messiasgeschichte: In Dostojewskis Novelle *Der Großinquisitor* kommt während der spanischen Inquisition der christliche Messias aus Mitleid mit den Menschen zurück auf die Erde. Er wirkt Wunder, die Menschen küssen ihm die Füße, aber als der Großinquisitor ihn einsperren lässt, um ihn später auf dem Scheiterhaufen zu verbrennen, wenden sie sich von ihm ab. Der Großinquisitor klärt den Messias auf: Die Kirchenvertreter hätten seit seinem letzten Aufenthalt auf der Erde den christlichen Glauben verbessert, indem sie den Menschen die große Last der Freiheit abgenommen hätten. Der Messias würde mit seinem Auftauchen ihr ausgeklügeltes System gefährden.³⁴³ Auch in *Vielen Dank für das Leben* haben sich die Menschen einem Machtsystem untergeordnet und leiden, weil sie von dem Ideal eines glücklichen und friedlichen Lebens, das die Hauptfigur verkörpert, abgekommen sind. Die Hauptfigur kämpft für ebendiese Menschen mit passivem, gewaltfreiem Widerstand und ihrer Bereitschaft, sich in jeder Situation für sie zu opfern und ihre eigenen Bedürfnisse hintanzustellen. Immer wieder leuchten kurze Augenblicke auf, in denen die Hauptfigur die Menschen auf

³³⁸ Berg. *Vielen Dank für das Leben*. S. 252.

³³⁹ Ebd. S. 283.

³⁴⁰ Ebd. S. 228.

³⁴¹ Ebd. S. 327.

³⁴² Ebd. S. 394.

³⁴³ Vgl. Dostojewski, Fedor (1953). *Der Großinquisitor*. Übersetzt von Zeleny, Walter. Wien: Kremayr & Scheriau.

den Pfad des glücklichen Lebens zu führen scheint, insbesondere im Fall von Kasimir und den Hörern und Hörerinnen ihrer Musik, aber immer wieder wehren die Figuren schließlich ab. Kasimir ist der stärkste Widersacher der Hauptfigur, er ist der metaphorische Antichrist und gefallene Engel, da er nicht, wie die anderen Figuren, nur systemhörig ist, sondern weil er aus freier Entscheidung und Bosheit das Leben der Hauptfigur sabotiert. Dabei durchschaut er das System und die Rolle, welche die Hauptfigur in der Welt spielen könnte, genau:

Er [Kasimir] hatte immer so sein wollen wie Toto, so gut, so selbstlos, so frei von Wünschen, ein Punchingball für alles, was schlecht war in seiner Zeit, und Kasimir hatte sich geekelt, des unverständlichen Ansinnens wegen, das tief aus ihm kam. Von Beginn an hatte er Toto gehasst, der so unberührbar war. In allem überlegen. Sauber, nichts Böses vorhanden, nicht angelangt von allem Dreck um ihn herum. Und dann noch diese wunderbare Stimme aus dem schönen Kindergesicht.³⁴⁴

Dieser Große [sic!] schlaffe Mensch, [...] in dem es nicht einen schlechten Gedanken gab. Der nie Schadenfreude empfand, nie hasste, der nie etwas wollte. [...] Das hält man doch nicht aus, in der Gegenwart so eines Menschen. Der schon am Morgen lächelt und seine runde Hand auf einen legt.³⁴⁵

[...] es ist wunderbar, dass du eine Bewusstseinsstufe erreicht hast, von der andere nicht mal träumen, weil sie im Vergleich zu dir Lurche sind, es ist wunderbar, dass du keinen Hass empfindest, keine Vorurteile, nichts verstehen musst und alles akzeptieren kannst. Aber es ist beschissen langweilig.³⁴⁶

Dass die Hauptfigur die tragische Parodie eines zum Scheitern verurteilten Messias ist, zeigt sich bereits am Beginn ihrer Existenz. Zunächst erfolgt die Zeugung ebenso wie die von Jesus außerehelich und der eigentliche Zeugungsakt ist nicht (mehr) nachvollziehbar. Der entscheidende Unterschied ist, dass bei der Zeugung von Jesus der sexuelle Akt und bei der im Roman die sexualisierte Macht vermieden wird. So setzt Berg an die Stelle der christlichen Keuschheitsmoral die Idee einer selbstbestimmt gelebten Sexualität. Parodistisch ist vor allem die Situation, in der sich die eben erst geborene Hauptfigur Toto wiederfindet. Ebenso wie bei Jesus ist das erste Zuhause ärmlich und ebenso wie ein ikonographischer Jesus-Säugling hat das Baby Toto erstaunlich erwachsene Züge. Aber anders als Jesus' Mutter ist die Mutter in *Vielen Dank für das Leben* irritiert:

Das Kind schaute sie [die Mutter] ruhig an, als ob ihm seine Lage klar wäre, nackt auf einer Matratze, in einer Wohnung, in der sich niemand freut, es zu sehen, befremdet, aber nicht angetastet in seiner Ehre.³⁴⁷

Toto war ungehalten, weil er sich nicht ausdrücken konnte [...]. Seine ersten Tage auf der Welt machten Toto ratlos. Warum da keine Freundlichkeit war, das konnte er noch nicht verstehen.³⁴⁸

Ja, es schaut immerzu. Es sagt nichts, es schreit nicht, es scheint sich zu schämen, wenn ich seine Windeln wechsle, unter uns, mir graust ein wenig vor dem Kind [...].³⁴⁹

Die Hauptfigur wird weder von ihrer Mutter noch ihrer sonstigen Umgebung zu einem freundlichen und mitfühlenden Menschen erzogen, sie erfährt keine Liebe und nichts, was

³⁴⁴ Berg. *Vielen Dank für das Leben*. S. 353.

³⁴⁵ Ebd. S. 359.

³⁴⁶ Ebd. S. 361.

³⁴⁷ Ebd. S. 19.

³⁴⁸ Ebd. S. 24.

³⁴⁹ Ebd. S. 29.

darauf hindeutet, dass sie zu einem liebevollen Menschen werden wird; aber sie ist bereits bei der Geburt ein geprägter Mensch und durchläuft keine psychologische Entwicklung.

Berg hat diese metaphorische Schreibweise genutzt, um die Lächerlichkeit und gleichzeitige Tragik des menschlichen Lebens darzustellen. Die Menschen sind nicht in der Lage, die offensichtlichen Maßnahmen zu ergreifen, um ihr eigenes Leben zu verbessern, indem sie sich selbst weniger wichtig nehmen und sich um andere Personen, die Umwelt und die politische Situation kümmern, selbst wenn ein Messias unter ihnen wandelt. Aber, wie in Kapitel 7.3.2. aufgezeigt, legt sich die Erzählinstanz auf keine eindeutigen Positionen fest: So ist auch die Hauptfigur letztendlich kein Heilsbringer, sondern nur ein Mensch mit menschlichen Schwächen.

7.4. Variation der ästhetischen Distanz nach Adorno (1955 – 1970)

Nach Adorno regt engagierte Literatur zum Denken an und stärkt dadurch das Bewusstsein der Lesenden. Inhaltlich beschäftigt sich engagierte Literatur mit der realen Entfremdung zwischen der gesellschaftlichen Wirklichkeit und den unterschiedlichen, verzerrten Vorstellungen von dieser Wirklichkeit. Da ein Roman ein künstlich geschaffenes Werk ist, wäre es aber unglaubwürdig, wenn ein solcher den Anspruch erheben würde, die unmittelbare Wirklichkeit zu vermitteln. Stattdessen reflektiert ein engagierter Roman seine eigene Künstlichkeit, das heißt, er macht seine Form sichtbar und erhebt dieses Sichtbarmachen zum Stilmittel. Dabei handelt es sich um die Variation der ästhetischen Distanz; die Distanz wird mit einer allwissenden Erzählhaltung erhöht und mit dem Erzählerkommentar, zu dem unter anderem der „ironische[...] Gestus“ gehört, reduziert.³⁵⁰

In Kapitel 7.3.1. wurde bereits mehrfach festgestellt, dass Berg gezielt mit bestimmten Ausprägungen des Erzählerkommentars, wie Ironie und der Kolumnenschreibweise, arbeitet, um die Lesenden etwa mit Vorwürfen unmittelbar anzusprechen. Außerdem hat die Analyse nach Barthes' Konzept in Kapitel 7.3. insgesamt ergeben, dass Berg mit ihren variierenden und vielschichtigen Schreibweisen eine stimmige und glaubwürdige Form gefunden hat, um die realitätsnahe Entfremdung zwischen einem möglichen glücklichen Leben und der tatsächlichen Realität darzustellen. Dabei erfüllt Berg Adornos Forderung, die ästhetische Distanz zu variieren, indem sie zwischen der distanzierten allwissenden Erzählhaltung und den beiden nächeschaffenden Formen der ironisierten konventionellen Schreibweisen sowie der mündlich-kolumnenhaften Schreibweise wechselt.

³⁵⁰ Adorno. *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman*. S. 133.

Abgesehen von der Ironie und der Kolumnenschreibweise setzt Berg noch weitere Formen des Erzählerkommentars ein, welche die ästhetische Distanz reduzieren, beispielsweise die Formatierung: „Sie wollte sich nicht vorstellen, wie ihr Leben mit Kind aussehen sollte, sie konnte es sich ja nicht einmal *ohne* eine zusätzliche Person vorstellen [...]“³⁵¹ Die Betonung wird zwar den Gedanken der Mutter zugeschrieben, die Kursivsetzung von „*ohne*“ streicht aber die künstlerische Umsetzung, also die Tätigkeit der Erzählinstanz hervor.

Eine weitere Variation sind implizite Erzählerkommentare, die der Form nach der Kolumnenschreibweise zuzuordnen sind, aber den Figuren als Gedanken oder Reden zugeschrieben werden wie im folgenden Beispiel:

Sind ja nur noch dreißig Jahre bis zur Rente, sagte sich Toto und versuchte, ihr Ego zu überwinden. Sich einzureihen in die Schar fleißiger Arbeiter, die das System am Laufen hält. | Das Abkommen, das jeder Bürger mit dem Staat per Geburt ungefragt schließt, beinhaltet den Verkauf der Arbeitsleistung des Individuums. [...] Toto zweifelte am persönlichen Vorteil dieses Abkommens, denn die Freude, eine eigene Wohnung zu besitzen, wog den Umstand kaum auf, dass man sie mit neun Stunden seiner täglichen Zeit abzuzahlen hatte.³⁵²

Darum all das Theater? Das ist die Freiheit, die ihr wollt? [...] Das war das große Versprechen des Kapitalismus: Du kannst alles erreichen. Du kannst so reich werden, [...] dass du andere für dich arbeiten lassen kannst, während du in einem Haus sitzt, dessen prächtige Jasminhecken dich von allem Elend abschirmen, das du mit zu verantworten hast.³⁵³

Darüber hinaus gibt es besonders häufig Erzählerkommentare, die nicht als Figurengedanken getarnt sind und welche in Form von Euphemismen, die dem ironischen Gestus zugeordnet werden können, oder in Form von Kraftausdrücken erscheinen:

Vor einiger Zeit hatte es [...] als Folge einer Kernschmelze und Explosion im Kernreaktor Tschernobyl Block 4, einen unerfreulichen Zwischenfall gegeben.³⁵⁴

Alle besaßen einen Bausparvertrag, das war eine angenehme Vorstellung, dass alle in diesem Café einen verdammten Bausparvertrag besaßen, sosehr sie auch anders waren.³⁵⁵

Der Kolumnenschreibweise ähnlich sind die Hypothese und der Vergleich, die beide als Formen des Kommentars einer distanzierten allwissenden Erzählhaltung nahestehen, da die Erzählinstanz hier mehr weiß als die Figur und dies für einen Exkurs nutzt:

[...] ein erwachsener Mensch hätte sich fragen können, woher ihre übertriebene Verachtung für den pubertierenden Jungen kam, er hätte in Erfahrung bringen können, dass Frau Hagen frei von jedem Gefühl war, sie erledigte nur ihre Aufgabe.³⁵⁶

Wäre er ein anderer, dann hätte er nun endlich eine Ausrede für sein offenes Versagen und würde sich sofort eine Selbsthilfegruppe suchen, um über seine Gefühle zu reden, aber Toto hatte keine Gefühle, die ihn betrafen. Er war mit sich, mochte sich, und es wäre ihm nicht eingefallen, an sich zu leiden.³⁵⁷

³⁵¹ Berg. *Vielen Dank für das Leben*. S. 21–22.

³⁵² Ebd. S. 55.

³⁵³ Ebd. S. 142.

³⁵⁴ Ebd. S. 141.

³⁵⁵ Ebd. S. 141.

³⁵⁶ Ebd. S. 236.

³⁵⁷ Ebd. S. 236.

[...] der Kanon der Weltliteratur, Stapel klassischer Schallplatten, antike Möbel bildeten den Hintergrund für das wie von einem einfalllosen Bühnenbildner mit leeren Flaschen und gefüllten Aschenbechern inszenierte Elend. Da läuft wohl mal wieder was von Brecht, und alle können mitsingen.³⁵⁸

Selten kommt eine direkte Ansprache des Publikums vor. Im folgenden Zitat wird sie mit der Formulierung „Sie wissen schon“ angezeigt. In diesem Fall wendet sich die Erzählinstanz an die Lesenden, um ihre Aufmerksamkeit zu bündeln und Nähe herzustellen, nachdem Kasimir einen seiner lustlosen, distanzierten Monologe gehalten hat: „[...] Worte, Sie wissen schon, die manchmal verhindern, dass Menschen sich körperlich verletzen.“³⁵⁹

Wenn man die Beispiele aus diesem Kapitel und dazu die Erkenntnisse zur Ironie sowie zur Kolumnenschreibweise aus Kapitel 7.3.1. zusammen betrachtet, ergibt sich das Gesamtbild einer Erzählinstanz, die ihre eigene Präsenz immerfort hervorstreicht und so beunruhigende Nähe und Unmittelbarkeit schafft. Verstärkt wird der Effekt zudem dadurch, dass diese Nähe mitunter von einer klassischen allwissenden Erzählhaltung gebrochen wird. Gleichzeitig bleibt der Roman politisch vieldeutig, da Positionen und Gegenpositionen ohne endgültige Urteile nebeneinander stehenbleiben, wie insbesondere bereits Kapitel 7.3.2. zu den schablonenhaften Figurenzeichnungen aufgezeigt hat. Berg erfüllt somit auch die Forderung von Adorno, dass eine engagierte Literatur ästhetisch anspruchsvoll und stimmig sein soll, damit sie zum Denken anregt und Bewusstsein schafft.

Conclusio

Die Analyse von Sibylle Bergs *Vielen Dank für das Leben* zeigt, dass eine Gegenwartsliteratur, die sich mit gesellschaftspolitisch relevanten Themen beschäftigt, form-ästhetisch anspruchsvoll sein kann und dass die Ästhetik insgesamt gewinnt, wenn der Inhalt gesellschaftsrelevant ist. Dieser Roman ist ein Beispiel für die praktische Umsetzung der politischen Vieldeutigkeit in der Literatur, die Adorno einfordert, außerdem für die Variabilität der ästhetischen Distanz, insbesondere über die Schreibweisen. Die Auseinandersetzung mit den Schreibweisen nach dem Konzept von Barthes ermöglicht es, Bergs individuelle formale Gestaltung systematisch und im Detail zu untersuchen, ohne dabei die Makroebene aus den Augen zu verlieren, was bei Adornos Ansatz der Fall sein kann. Sartres Konzept der engagierten Literatur ist mit dem Fokus auf den Inhalt hingegen derart weit gefasst und abstrakt, dass eine Detailanalyse auf das Sartre'sche Engagement hin bei einem inhaltlich vielschichtigen Roman wie *Vielen Dank für das Leben* nur begrenzt möglich ist. Es zeigt sich außerdem, dass die drei Konzepte nicht nur aufeinander aufbauen, sondern teilweise deckungsgleich sind.

³⁵⁸ Berg. *Vielen Dank für das Leben*. S. 19.

³⁵⁹ Ebd. S. 362.

Aus literaturtheoretischer Sicht, nämlich die Weiterentwicklung der Literatur betreffend, sind die Ansätze von Barthes und Adorno interessanter und fruchtbringender als Sartres, da sie vor Augen führen, wie Literaturkritik und Literaturwissenschaft mit engagierter Literatur umgehen und was sie daraus gewinnen können. Was dabei auf der Strecke bleibt, ist der Versuch Sartres – und noch mehr Lukács' und Benjamins – das revolutionäre Potential von Literatur zu erheben und in Frage zu stellen. Barthes und Adorno setzen sich damit nicht auseinander, da diese Fragestellungen in der impliziten Annahme, dass Literatur für literarisch gebildete und interessierte Lesende produziert sowie von den Schreibenden mit künstlerischem Ehrgeiz beständig weiterentwickelt wird, keine Rolle spielen. Damit ignorieren sie ein Phänomen des literarischen Marktes, das sich gegenwärtig nicht ignorieren lässt: Bücher, wie die Julie Zehs, sind Verkaufsschlager. Man kann folglich erwarten, dass Zehs Inhalte trotz der wenig anspruchsvollen Gestaltung mehr oder zumindest andere Menschen erreichen als formal und inhaltlich anspruchsvollere literarische Produkte.

Sartre, Lukács und Benjamin stehen dagegen für einen niederschweligen Zugang zu Literatur, woraus sie die Forderung ableiten, dass die Erzähltechniken bearbeitet werden müssen. Letztendlich überwindet aber keiner der drei das Dilemma, dass Literatur in ihrer etablierten Form nicht als revolutionäres Mittel geeignet ist, da sie bestimmte Bildungsschichten tendenziell ausschließt. Somit kann engagierte Literatur nichts an der gesellschaftlichen Segregation nach Bildungsniveau ändern, da sie etwa bildungsfernere Schichten nicht dazu ermächtigt, ihre eigene Situation zu erkennen und zu verändern, sondern im besten Fall eine bereits privilegierte Bildungsschicht dazu animiert, stellvertretend – man könnte auch sagen, von oben herab – gesellschaftliche Veränderungen anzustreben.

Eine Forderung, mit der Sartre sich möglicherweise selbst im Weg steht, ist die, dass jedes einzelne Werk für sich alleine den Anspruch erfüllen soll, gesellschaftliche Veränderungen anzustoßen. Ganz ähnlich muss für Barthes wiederum ein engagiertes Werk immer innovativ sein, um sich von allen anderen abzuheben. Nur Adorno schreibt vom literarischen Engagement als etwas Langfristigem, das nicht eruptiv und revolutionär wirkt, sondern nach und nach durch das Geben von Denkanstößen und dem Schaffen von Bewusstsein. Der Roman *Vielen Dank für das Leben* kann als Beispiel für einen engagierten Roman nach Adorno gelesen werden, da im Sinne von politischer Vieldeutigkeit Denkanstöße gegeben werden, die frei von endgültigen, vorgefertigten Lösungen sind. Stattdessen werden auch solche Fragen und Probleme thematisiert, die vorläufig unlösbar zu sein scheinen und jedenfalls nicht von einem einzelnen Buch vollständig aufgearbeitet werden können.

Letztendlich ist aber der Bereich, mit dem sich Adorno, Barthes und Sartre in meinen Augen zu wenig auseinandersetzen, die tatsächliche, empirisch zu erhebende Wirkung von engagierter Literatur. Dabei geben sich alle drei damit zufrieden, theoretische Überlegungen darüber zu verfassen, wie engagierte Literatur auf die Realität wirken kann. Ich stelle daher die Frage in den Raum, ob das Konzept Literatur, wie es aktuell aus literaturwissenschaftlicher Sicht behandelt wird, mit dem übereinstimmt, was gemeinhin in der zeitgenössischen Literaturproduktion darunter verstanden wird, oder ob die Leserschaft sowie die Mechanismen des Buchmarktes als Phänomene in der Literatur von der Literaturwissenschaft und der Literaturkritik stärker berücksichtigt werden können und müssen. Unter Umständen wäre ein interdisziplinärer Ansatz sinnvoll. Im Falle der engagierten Literatur, die den Anspruch erhebt, gesellschaftlich relevant zu sein, halte ich die Auseinandersetzung mit dieser Frage jedenfalls für angemessen und verweise auf Sartres Aussage, dass Ideen durch das Zulassen kontroverser Diskussionen belebt und weiterentwickelt werden und durch die Abwesenheit sowie das Verdrängen kontroverser Perspektiven erlöschen.

Als Grundlage für eine pragmatische und gegebenenfalls interdisziplinäre Auseinandersetzung mit der Wirkung von engagierter Literatur sind aber auch im gegenwärtigen Diskurs die theoretischen Ansätze von Sartre, Barthes und Adorno essenziell, da diese in meinen Augen dazu beitragen, Berührungängste mit gesellschaftlich relevanten literarischen Werken abzubauen. Der Sammelband *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur* von Brokoff et al. (2016) zeigt auf, dass ebensolche Ängste und Vorurteile im literarischen Diskurs vorhanden sind und selbst von Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftlern, die der Thematik gegenüber grundsätzlich offen sind, erst überwunden werden müssen, um eine sachliche Aufarbeitung und Weiterentwicklung zu ermöglichen.

Literatur

Primärliteratur

- Berg, Sibylle (2012). *Vielen Dank für das Leben*. München: Carl Hanser Verlag. Nachdruck von 2014, 4. Auflage 2016. München: dtv.
- Berg, Sibylle (23.8.2014). Macht's doch besser. Fragen Sie Frau Sibylle. *Spiegel Online*. Zuletzt aufgerufen am 2.12.2018. URL: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/sibylle-berg-ueber-kritik-meinung-debatten-a-987126.html>.
- Berg, Sibylle (5.1.2019). Wünsche für 2019. Ruhe am anderen Ende der Leitung. Fragen Sie Frau Sibylle. *Spiegel Online*. Zuletzt aufgerufen am: 18.3.2019. URL: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/wuensche-fuer-2019-ruhe-am-anderen-ende-der-leitung-kolumne-a-1246376.html>.
- Berg, Sibylle (16.3.2019). Meinungsfreiheit. Ein offener Brief gegen das Fremdschämen. Fragen Sie Frau Sibylle. *Spiegel Online*. Zuletzt aufgerufen am: 18.3.2019. URL: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/meinung-ein-offener-brief-gegen-das-fremdschaemen-kolumne-a-1257814.html>.
- Camus, Albert (1984). *L'Étranger*. Stuttgart: Reclam. Original erschienen 1942. Paris: Gallimard.
- Die Offenbarung des Johannes. In: Katholische Bibelanstalt; Deutsche Bibelstiftung; Österreichisches Katholisches Bibelwerk (Hg.) (1980). *Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Gesamtausgabe*. Stuttgart: Katholische Bibelanstalt GmbH. S. 1374 – 1395.
- Dostojewski, Fedor (1953). *Der Großinquisitor*. Übersetzt von Zeleny, Walter. Wien: Kremayr & Scheriau.
- Heine, Heinrich. Die Tendenz. In: Derselbe (1984). *Werke in zwei Bänden. Band I*. Salzburg: Das Bergland-Buch. S. 343.
- Herwegh, Georg. Die Partei. In: Derselbe; Vahl Heidemarie & Fellrath, Ingo (Hg.) (1992). *»Freiheit überall, zu jedem Preis!« Georg Herwegh 1817-1875. Bilder und Texte zu Leben und Werk*. Stuttgart: Metzler. S. 162 – 164.
- Zeh, Juli (2017). *Leere Herzen*. München: Luchterhand Literaturverlag.

Forschungsliteratur

- Adorno, Theodor W. (1955). George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel 1891-1906. In: Derselbe (1973). *Zur Dialektik des Engagements*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 45 – 93. Original erschienen in: Derselbe (1955). *Prismen, Kritik und Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (1958). Der Artist als Statthalter. In: Derselbe (1973). *Zur Dialektik des Engagements*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 31 – 44. Original erschienen in: Derselbe (1958). *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Adorno, Theodor W. (1958). Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman. In: Derselbe (1973). *Zur Dialektik des Engagements*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 129 – 136. Original erschienen in: Derselbe (1958). *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. Engagement. In: Derselbe (1965). *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 109 – 135.
- Adorno, Theodor W. (1970). *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch. Ausgabe von 2003. 6. Auflage 2016.
- Barck, Karlheinz; Heininger, Jörg & Kliche, Dieter. Ästhetik/ästhetisch. In: Barck, Karlheinz; Fontius, Martin; Schlenstedt, Dieter; Steinwachs, Burkhard & Wolfzettel, Friedrich (Hg.) (2000). *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 1: Absenz – Darstellung*. Stuttgart: J.B Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH. S. 308 – 400.
- Barthes, Roland (1953). Le degré zéro de l'écriture. In: Derselbe. *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil. Nachdruck von 1972. S. 7 – 67.
- Barthes, Roland (1974). Die Lust am Text. Übersetzt von König, Traugott. Berlin: Suhrkamp. S. 34. Original: Derselbe (1973). *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil.
- Barthes, Roland (1982). Am Nullpunkt der Literatur. In: Derselbe (2006). *Am Nullpunkt der Literatur. Literatur und Geschichte. Kritik und Wahrheit*. Übersetzt von Scheffel, Helmut. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 9 – 69. Original: Derselbe (1953). *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Editions du Seuil.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb (1750). Aesthetica. In: Derselbe; Mirbach, Dagmar (Übersetzerin, Hg.) (2007). *Ästhetik. Band 1*. Hamburg: Felix Meiner Verlag. S. 1 – 595.
- Benjamin, Walter (1934). Der Autor als Produzent. Ansprache am Institut zum Studium des Fascismus in Paris am 27. April 1934. In: Derselbe & Raulet, Gérard (Hg.) (2007). *Passagen. Schriften zur französischen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 211 – 228.
- Berg, Sibylle (2016). *Es*. Webseite von Sibylle Berg. Zuletzt aufgerufen am: 26.2.2019. URL: <https://www.sibylleberg.com/de/es>.
- Berg, Sibylle (2019). Fragen Sie Frau Sibylle. *Spiegel Online*. Kolumnenreihe. Zuletzt aufgerufen am 19.03.2019. URL: http://www.spiegel.de/thema/spon_bergl/.
- Brokoff, Jürgen; Geitner, Ursula & Stüssel, Kerstin (Hg.) (2016). *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur*. Göttingen: V&R unipress.
- Bucheli, Roman (14.8.2012). Ein traurig düsteres wüstes Märchen. *Neue Zürcher Zeitung. Feuilleton*. Zuletzt aufgerufen am 2.12.2018. URL: <https://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/sibylle-bergs-roman-vielen-dank-fuer-das-leben-1.17472962>.
- Dücker, Burckhard (1978). *Theorie und Praxis des Engagements. Studien zur Geschichte eines literarisch-politischen Begriffs*. Dissertationsschrift vorgelegt an der Neuphilologischen Fakultät der Universität Heidelberg.
- Einfalt, Michael. IV. Die Anfänge des Autonomisierungsprozesses. 3. L'art pour l'art. In: Derselbe & Wolfzettel, Friedrich. *Autonomie*. In: Barck, Karlheinz; Fontius, Martin; Schlenstedt, Dieter; Steinwachs, Burkhard & Wolfzettel, Friedrich (Hg.) (2000). *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 1: Ab-*

senz – Darstellung. Stuttgart: J.B Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH. S. 459 – 462.

- Einfalt, Michael. VI. Literarische Erneuerung und Ausbreitung der Autonomieästhetik. 2. Poésie pure. In: Derselbe & Wolfzettel, Friedrich (2000). Autonomie. In: Barck, Karlheinz; Fontius, Martin; Schlenstedt, Dieter; Steinwachs, Burkhard & Wolfzettel, Friedrich (Hg.) (2000). *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 1: Absenz – Darstellung*. Stuttgart: J.B Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH. S. 475-476.
- Freuler, Regula (29.03.2009). Der Körper ist eine Maschine. *NZZ am Sonntag*.
- Geitner, Ursula. Stand der Dinge. Engagement-Semantik und Gegenwartsliteratur-Forschung. In: Brokoff, Jürgen; Geitner, Ursula & Stüssel, Kerstin (Hg.) (2016). *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur*. Göttingen: V&R unipress. S. 19 – 58.
- Hayer, Björn (13.11.2017). Im Inneren der Wohlstandsblase. *Spiegel Online*. Zuletzt aufgerufen am: 21.2.2019. URL: <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/leere-herzen-von-julizeh-im-inneren-der-wohlstandblase-a-1177684.html>.
- Hecken, Thomas. Engagement und Autonomie. Eine Bilanz aus der Sicht westlicher Gegenwart. In: Brokoff, Jürgen; Geitner, Ursula & Stüssel, Kerstin (Hg.) (2016). *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur*. Göttingen: V&R unipress. S. 59 – 73.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1835-1838). Vorlesungen über die Ästhetik. In: Derselbe; Bassenge, Friedrich (Hg.) & mit einem einführenden Essay von Lukács, Georg (1955). *Ästhetik*. Berlin: Aufbau-Verlag. S. 47 – 1 105.
- Hünninger, Andrea Hannah (18.10.2012, aktualisiert am 3.3.2016). Leben und dann tschüss. *Die Zeit*. Zuletzt aufgerufen am 3.12.2018: <https://www.zeit.de/2012/43/Sibylle-Berg-Vielen-Dank-fuer-das-Leben>.
- Internationale Christine Lavant Gesellschaft (2018). *Christine Lavant Preis*. Webseite der Internationalen Christine Lavant Gesellschaft. Zuletzt aufgerufen am 8.10.2018. URL: christine-lavant.com/christine-lavant-preis.
- Jandl, Paul (21.11.2018). Juli Zeh drapiert ihren neuen Roman mit kindlicher Blödigkeit. *Neue Zürcher Zeitung*. Zuletzt aufgerufen am: 21.2.2019. URL: <https://www.nzz.ch/feuilleton/der-indiskrete-charme-der-pruederie-ld.1437808>.
- Janker, Karin (9.9.2018). Ist Gleichberechtigung nicht fürchterlich anstrengend? *Süddeutsche Zeitung*. Zuletzt aufgerufen am: 21.2.2019. URL: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/neujahr-von-juli-zeh-ist-gleichberechtigung-nicht-wahnsinnig-anstrengend-1.4120628>.
- Kant, Immanuel (1750). Kritik der Urteilskraft. In: Derselbe; Klemme, Heiner (Hg.) & Giordanetti, Piero (2001). *Kritik der Urteilskraft. Philosophische Bibliothek Band 507*. Hamburg: Felix Meiner. S. 3 – 429.
- Kant, Immanuel (1797). Metaphysik der Sitten. In: Derselbe; Vorländer, Karl (Hg.) (1922). *Metaphysik der Sitten. Der Philosophischen Bibliothek Band 42*. Unveränderter Abdruck 1966. S. 1 – 360.
- Kedves, Alexandra (2012). *Laudatio zu Sibylle Berg: „Vielen Dank für das Leben“* (Hanser Verlag). Webseite Schweizer Buchpreis. Zuletzt aufgerufen am 2.12.2018. URL: <https://schweizerbuchpreis.ch/wp-content/uploads/2017/07/Laudatio-A-Kedves-Sibylle-Berg-Vielen-Dank-fuer-das-Leben.pdf>.

- Kemal, Yasar (19.10.1997). *Dank*. Webseite Friedenspreis des deutschen Buchhandels. Zuletzt aufgerufen am: 9.12.2018. URL: https://www.friedenspreis-des-deutschen-buchhandels.de/sixcms/media.php/1290/1997_kemal.pdf.
- Lauterbach, Jörn (26.2.2019). „Journalisten sollten Politik betrachten, aber nicht machen“. *Welt*. Zuletzt aufgerufen am: 27.2.2019. URL: <https://www.welt.de/regionales/hamburg/article189429953/Mathias-Doepfner-Journalisten-sollten-Politik-betrachten-aber-nicht-machen.html>.
- Lehmkuhl, Tobias (3.7.2018). Édouard Louis. Er will Scham verbreiten. *Süddeutsche Zeitung*. Zuletzt aufgerufen am 9.12.2018. URL: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/douard-louis-er-will-scham-verbreiten-1.4038560>.
- Lukács, Georg (1932). Tendenz oder Parteilichkeit. In: Derselbe & Ludz, Peter (Hg.). (1961). *Schriften zur Literatursoziologie*. Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag. S. 109 – 121.
- Martus, Steffen (12.1.2013). Vielen Dank für diesen Roman. *Frankfurter Rundschau*. Zuletzt aufgerufen am 3.12.2018. URL: <http://www.fr.de/kultur/literatur/sibylle-berg-vielen-dank-fuer-diesen-roman-a-763892>.
- Müller, Jan-Dirk; Weimar, Klaus; Fricke, Harald & Frubmüller, Klaus. Engagierte Literatur. In: Dieselben (1997). *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. I: A – G. Bd. II: H – O. Bd III: P – Z. 3. neubearbeitete Auflage. Berlin: De Gruyter. S. 446 – 447.
- Nobel Media (2018). *Full text of Alfred Nobel's will*. Webseite für den Nobelpreis. Zuletzt aufgerufen am 15.10.2018. URL: www.nobelprize.org/alfred-nobel/full-text-of-alfred-nobels-will-2.
- o. O., o. J. Sibylle Berg im Porträt. Mit dem Leben davon gekommen. *Cicero – Magazin für politische Kultur*. Zuletzt aufgerufen am: 25.2.2019. URL: <https://www.cicero.de/kultur/mit-dem-leben-davongekommen/51397>.
- Peitsch, Helmut. Engagement/Tendenz/Parteilichkeit. In: Barck, Karlheinz; Fontius, Martin; Schlenstedt, Dieter; Steinwachs, Burkhardt & Wolfzettel, Friedrich (Hg.) (2000). *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 2: Dekadent – grotesk*. Stuttgart: J.B Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH. S. 178 – 223.
- Prinz, Sophia; Reckwitz, Andreas & Schäfer, Hilmar (2015). *Ästhetik und Gesellschaft*. Berlin: Suhrkamp.
- Reschke, Anja (04.12.2018). „Wir müssen uns gemein machen – mit unserer Verfassung“. *ARD Das Erste*. Zuletzt aufgerufen am: 27.2.2019. URL: <https://daserste.ndr.de/panorama/aktuell/Wir-muessen-uns-gemein-machen-mit-unserer-Verfassung,reschke510.html>.
- Sartre, Jean-Paul (1948). *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Éditions Gallimard. Nachdruck mit Vorwort von 2008.
- Sartre, Jean-Paul (1950). Was ist Literatur? Ein Essay. Übersetzt von Brenner, Hans Georg. Hamburg: Rowohlt. Original: Derselbe (1948). *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard.
- Sartre, Jean-Paul (1981). Was ist Literatur? Hg. & übersetzt von König, Traugott. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. Original: Derselbe (1948). *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard.

- Schlegel, Friedrich (1798-1801). Athenäums-Fragmente. In: Derselbe; Eichner, Hans (Hg.) (1967). *Charakteristiken und Kritiken I*. München/Paderborn/Wien: Verlag Ferdinand Schöningh. S. 165 – 255.
- Weinrich, Harald (1971). *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. Stuttgart: Kohlhammer. 2., völlig neubearbeitete Ausgabe. 1. Ausgabe erschienen 1964.
- Wolfzettel, Friedrich. Einleitung. 1. Problematische Begriffsgeschichte. In: Derselbe & Einfalt, Michael. Autonomie. S. 431 – 434. In: Barck, Karlheinz; Fontius, Martin; Schlenstedt, Dieter; Steinwachs, Burkhard & Wolfzettel, Friedrich (Hg.) (2000). *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 1: Absenz – Darstellung*. Stuttgart: J.B Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH. S. 431 – 479.

Abstract (Deutsch)

Diese Masterarbeit aus dem Fachbereich Neuere deutsche Literatur setzt sich ausgehend von literaturtheoretischen Konzepten mit der möglichen ästhetischen Ausprägung einer engagierten Gegenwartsliteratur auseinander und untersucht dabei insbesondere die von Jean-Paul Sartre, Roland Barthes und Theodor W. Adorno hierzu erstellten Konzepte. Nachhaltig geprägt wurde der Begriff der engagierten Literatur von Sartre, welcher in dem einschlägigen Essay *Qu'est-ce que la littérature?* von 1948 mit der seinerzeit gängigen Auffassung von Literatur abrechnet, in der die Schönheit der formalen Gestaltung höher gewertet wird als die gesellschaftliche Relevanz des Inhalts eines literarischen Werkes. In Sartres Auffassung ist eine engagierte Literatur nur eine solche, welche die Freiheit des Individuums fördert und dies könne sie nur über einen gesellschaftsrelevanten Inhalt. Sartres Ansatz wurde sowohl von Barthes als auch von Adorno aufgenommen und weiterentwickelt. Barthes sieht zwar ebenso wie Sartre die Literaturschaffenden in der Pflicht, sich zu engagieren, in seinem Essay *Le degré zéro de l'écriture* von 1953 spezifiziert er aber, dass nicht der Inhalt, sondern die Form die Ebene ist, auf der sie dies tun, speziell auf der Ebene der Schreibweise, das heißt, der sozialen Verortung der Erzählinstanz. Adorno wirft Sartre in seinem Radiovortrag *Engagement*, der 1965 als Essay erscheint, vor, mit der Forderung, den Inhalt aufzuwerten und die Form hintanzustellen, die ästhetische Freiheit der Literatur zu beschneiden. Für Adorno ist ein engagiertes literarisches Werk politisch vieldeutig sowie stimmig in Inhalt und Form.

Dass die engagierte Literatur auch heute im deutschen Sprachraum noch ein relevantes Konzept ist, das aber widersprüchlich interpretiert und gedeutet wird, zeigt der Sammelband *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur* von 2016 (von Brokoff et al.). Mit der Untersuchung von Sibylle Bergs Roman *Vielen Dank für das Leben*, erschienen 2012, wird in dieser Masterarbeit die Einsicht gewonnen, dass sich insbesondere die Konzepte von Barthes und Adorno dazu eignen, die ästhetischen Facetten eines Werkes der Gegenwartsliteratur in Hinblick auf das Engagement konkret zu erfassen.

Abstract (Englisch)

This master thesis, written in the study field of Modern German Literature, depicts the possible aesthetics of an engaged contemporary literature on the basis of literary theories, especially focusing on the related concepts of Jean-Paul Sartre, Roland Barthes and Theodor W. Adorno. Sartre had a lasting formative influence on the term engaged literature. In his essay *Qu'est-ce que la littérature?* from 1948, he emphasizes the importance of society-related contents of literary works, thereby subordinating the traditional formal aspects of literary production, which at the time were supposed to be the writers' primary field of activity as they were considered a proof of their skills. In Sartre's perception, engaged literature promotes the freedom of the individual, which may be achieved only through the content's relevance, that is through its relation to the society the potential readers live in. Sartre's concept was picked up and further developed by Barthes and Adorno. Barthes, like Sartre, states the responsibility of writers to be socially and politically engaged, but in his essay *Le degré zéro de l'écriture* from 1953 he specifies that not the content but the formal aspects of literature, more specifically the individual literary expression, is the level on which writers define and reveal their position towards societal issues. Adorno blames Sartre in his radio lecture *Engagement*, which was published as an essay in 1965, to restrict the aesthetical freedom of literature itself by emphasizing too much on the content while subordinating formal aspects. For Adorno an engaged literary text is politically inconclusive and non-propagandistic while its content and form are inherently consistent.

Contemporarily, engaged literature is still a relevant theoretical concept in the German speaking literary discourse. But the interpretations of the concept and the use of the terminology can vary and even be contradictive as the anthology *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur* (by Brokoff et al.), published in 2016, shows. This master thesis gives empirical insights through the analysis of Sibylle Berg's novel *Vielen Dank für das Leben* from 2012, it concludes that the concepts of Barthes and Adorno are especially suited to capture aesthetical features regarding engagement in contemporary literature.