

**Richard  
Kämmerlings  
Das kurze  
Glück der  
Gegenwart  
Deutsch-  
sprachige  
Literatur  
seit '89**

Klett-Cotta

Klett-Cotta

www.klett-cotta.de

Der vorliegende Text enthält stark überarbeitete und gekürzte Passagen von Artikeln, die bereits in der Frankfurter Allgemeine Zeitung erschienen sind.

© 2011 by J. G. Cotta'sche Buchhandlung

Nachfolger GmbH, gegr. 1659, Stuttgart

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

Schutzumschlag: Rothfos & Gabler, Hamburg

Gesetzt aus Greta Text von r&p digitale medien, Echterdingen

Gedruckt und gebunden von CPI – Clausen & Bosse, Leck

ISBN 978-3-608-94607-9

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der

Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische

Daten sind im Internet über <<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

# Inhalt

Einleitung	11
<i>Yes, we can: Große Bücher vom Hier und Heute</i>	11
<i>Gegenwartsliteratur will Waffe sein und weh tun</i>	29
1. Geschichte wird gemacht: Berlin als Topos des Terrors	44
2. Erfolgreich verweigert: Warum Krieg in der deutschen Literatur kein Thema ist	63
3. Über Sex kann man nur auf Englisch singen: Erzählen in der Porno-Ära	81
4. Die deutsche Wiederentzweiung: Eine Erinnerung an Ost und West	93
5. The future is now: Müssen die Schriftsteller jetzt alle BWL studieren?	112
6. Literaturbetriebsbedingte Kündigung: Wie Romane auf die soziale Frage antworten	135
7. Ich heirate eine Familie: Ein Lob der Vater-Mutter-Kind-Literatur	151
8. Herkunftsangaben: Vom Provinz- zum Migrationsroman	169
9. Was war das? Was kommt jetzt? Über die Gegenwärtigkeit von Tod und Sterben	193
Gekommen, um zu bleiben: Zehn Bücher	198
Autorenregister	206

## Einleitung

### *Yes, we can: Große Bücher vom Hier und Heute*

Die Kunst will sich ungern etwas vorschreiben lassen. Das ist für die Literatur nicht anders. Wenn sich ein Kritiker hinstellt und sagt, dass ihm an den Romanen der Saison dieses oder jenes fehle, bestimmte Themen oder Formen, oder er des x-ten Debüts über ein traumatisches Kindheitserlebnis oder die gescheiterte große Liebe überdrüssig sei und er stattdessen doch gern mal einen Roman über wirkliche Probleme lesen möchte, ja vielleicht den großen, definitiven Roman zur Zeit, dann gilt der Kritiker als arrogant und ignorant, als jemand, der sich nicht auf die vorhandenen Kunstwerke einlassen will. So war es lange Zeit üblich, sich über die Forderung nach dem großen deutschen Wenderoman lustig zu machen – so als sei es unter der Würde des Schriftstellers, einen naheliegenden, sich für eine erzählerische Bearbeitung geradezu aufdrängenden Gegenstand zu wählen.

Als ich 2008 ein Zuviel an privaten oder historischen Stoffen ausgemacht und in einer kleinen Polemik Wirtschaft, Politik, Technik und Militär als Stoffe der Gegenwartsliteratur eingefordert hatte, nahm mich ein nur unwesentlich älterer Kollege beiseite. Ich hätte natürlich vollkommen recht, und es sei überaus löblich, auf Defizite hinzuweisen, allein: Solche Forderungen kämen in regelmäßigen Abständen immer wieder auf und blieben natürlich ganz folgenlos. Viel Lärm um nichts also und reine Zeitverschwendung? Natürlich beißt man mit solchen öffentlich geäußerten Erwartungen an die Literatur auf Granit. Das muss auch so sein, denn Autoren können sich ja schon aus ihrem Selbstverständnis als autonome Schöpfernaturen her-

aus nicht von irgendwem vorgeben lassen, was sie zu tun und zu lassen haben. Vor allem die Forderung nach »Gegenwart«, im direkten und emphatischen Sinne verstanden als ein seismographisches Verhältnis der Literatur zu den sozialen, politischen oder technischen Entwicklungen ihrer Zeit, stößt sofort auf Widerspruch – von Kritikerkollegen und von Autoren. Und das obwohl doch an der Entwicklung der Gegenwartsliteratur in den letzten zwanzig Jahren eine mächtige und programmatische Bewegung hin zur eigenen Zeit und den Erfahrungen der Zeitgenossen ablesbar ist. Die Forderung nach aktuellen Stoffen erinnert die Literatur ja nur an ihren eigenen Anspruch, hinter den sie zuweilen zurückzufallen droht. Denn Gegenwartigkeit ist ein strenger Maßstab, dessen Skala gleichwohl ständig im Fluss ist.

Vor allem drei Argumente werden immer wieder gegen explizite Aktualität ins Feld geführt:

Da wäre erstens das Wie-versus-was-Argument. Es lautet: Dem Stoff komme im Falle von echter Literatur doch gar keine Bedeutung zu. Viel wichtiger sei doch, wie etwas erzählt sei. Der große Künstler könne doch jeden Stoff zu Gold spinnen.

Das zweite Argument lautet: Letztlich sei doch alles Gegenwart und Zeitdiagnose. Wenn ich von Humboldt oder Gauß erzähle, dann spiegele sich darin quasi automatisch auch das wissenschaftliche Weltbild der Gegenwart, so wie in Brechts Galilei-Drama auch anderes und Aktuelleres verhandelt wird als nur das Ringen zwischen Wissenschaft und Kirche in der frühen Neuzeit. Gegenargument: Behaupten kann das jeder, man müsste es aber im jeweiligen Einzelfall beweisen. Viele einst fundamentale Konflikte und brennende Probleme sind vielleicht rein historisch geworden. Und: Versteht man denn überhaupt das »wissenschaftliche Weltbild der Gegenwart« so einfach, beispielsweise in Sachen Teilchenphysik oder Hirnforschung? An Daniel Kehlmanns Bestseller »Die Vermessung der Welt« (2005) sieht man, dass ein historischer Stoff keineswegs

automatisch mit einem Mehrwert für die Gegenwart ausgestattet ist. Womöglich erklärt sich sein Erfolg gerade durch das Fehlen eines Gegenwartsbezugs: Verlorengegangenes Bildungswissen, handwerklich gekonnt und mit den klassischen Mitteln der Gelehrten satire unterhaltsam aufbereitet.

Das Argument Nummer drei lautet, dass große Literatur per se zeitlos oder, Variante drei a, sogar immer und ausdrücklich der Vergangenheit verpflichtet sein solle. Dann kommt man mit Marcel Proust oder Claude Simon oder Uwe Tellkamp, um zu erläutern, warum Literatur, die sich der Gegenwart zuwenden will, immer zum Scheitern verurteilt und ihre edelste Aufgabe die Fixierung und Deutung der Vergangenheit ist, eine Arbeit, die eben einen zeitlichen Abstand voraussetzt. Einmal abgesehen davon, dass dies ebenfalls eine normative Poetik unter umgekehrten Vorzeichen ist, wird dieses Argument vor allem von den Kritikern verwendet, die sich von der aktuellen Produktion ohnehin schon länger angewidert verabschiedet haben und daheim von Zeit zu Zeit ihre schönen Werkausgaben entstauben.

Natürlich ist die Vergangenheit ein legitimer und auch notwendiger Gegenstand der Literatur, ist die Erinnerung ein zentraler Motor und ein Medium des Schreibens. Der moderne Gesellschaftsroman tritt im neunzehnten Jahrhundert als Konkurrent, ja Korrektiv der Geschichtsschreibung auf den Plan, bei Sir Walter Scott oder bei Leo Tolstoi, dessen »Krieg und Frieden« sich lesen lässt als eine gewaltige Revision der damals vorherrschenden Geschichtsdeutung (zur Entstehungszeit lagen die historischen Ereignisse, die Napoleonischen Kriege, fast fünfzig Jahre zurück). Es liegt auf der Hand, dass gerade nach einem Epochenbruch die Bewältigung des Vergangenen, auch die Bewahrung des Verlorenen auf dem Programm stehen, also die großen Themen Schuld und Trauer. Dass sich die Nachkriegsliteratur am Nationalsozialismus abgearbeitet hat, ist ebenso selbstverständlich wie die Beschäfti-

gung mit der Wende nach 1989. Robert Musils »Mann ohne Eigenschaften« entstand in den zwanziger und dreißiger Jahren, ist aber ein Nachruf auf die mit dem Ersten Weltkrieg untergegangene Habsburgermonarchie.

Zu bedauern und zu beklagen ist allerdings eine übermäßige Bindung der Literatur an längst ausgiebig bearbeitete und auserzählte historische Gegenstände. Lange Zeit schienen deutschsprachige Romane nicht loszukommen von der unumgänglichen Fixierung auf die Zeit des Nationalsozialismus, auf den Krieg, die Schoa, den Widerstand, aber auch die Vertreibung oder »Achtundsechzig«. Das ging der Literatur nicht allein so; der deutsche Film und Fernsehfilm hatten noch in den Nullerjahren eine schwere Historienphase. Mit dem zeitlichen Abstand wächst aber die Gefahr der Reproduktion von Klischees, des Recyclings der immer gleichen Gemeinplätze. So wenn etwa der ostdeutsche Schriftsteller Christoph Hein glaubt, einen weiteren RAF-Roman schreiben zu müssen, der vor Plattitüden nur so strotzt (»In seiner frühen Kindheit ein Garten«, 2005), oder wenn die sonst so originelle und stilsichere Julia Franck in ihrem Erfolgsroman »Die Mittagsfrau« (2007) eine Weimarer Republik schildert, die wie von einem Kostümfilm über die Goldenen Zwanziger abgepinselt wirkt.

Natürlich mag es Romane geben, die tatsächlich einen neuen Blick auf Vergangenes werfen, der berühmte Tabubruch etwa, der den Franzosen Jonathan Littell (2006) mit seinen »Wohlgeminten« zu einem weltweit bekannten Skandalautor machte, aber die Originalität des Neuen ist keine Selbstverständlichkeit. Es dürfte nicht leicht sein, einen historischen Roman über die Napoleonischen Kriege zu schreiben, der an die Seite, geschweige denn an die Stelle von »Krieg und Frieden« treten könnte, oder ein Buch über die k.u.k. Monarchie, das es in puncto Modernität mit dem »Mann ohne Eigenschaften« aufnehmen könnte.

Das Historische im Roman darf kein Selbstzweck sein,

schon gar nicht nur bunte Kulisse, sondern muss immer auch »Vorgeschichte« des Heute sein, wie eine Krankheit oder ein Verbrechen eine Vorgeschichte haben. Wenn die Gegenwart ein Fall ist, unsere Gesellschaft ein Tatort und der Autor ein Kommissar, dann wäre die Vergangenheit ein Teil der Lösung. Ansonsten ist sie eine Flucht.

Denn es gibt doch eine ganz simple Überlegung: Warum soll sich denn der Leser, und also auch der Kritiker, überhaupt Neuerscheinungen zuwenden, wenn sich mit ihnen nicht ein Versprechen auf Gegenwartserkenntnis verbinden würde? Auch wenn das nicht zwingend Politik und Wirtschaft, sondern auch das Nachbeben der großen Systeme im Privaten oder auch den Niederschlag des Sozialen in der erzählerischen Form meinen sollte – irgendeinen Gegenwartsbezug darf er schon erwarten. Denn andernfalls fragt er sich womöglich, ob er nicht bei den bewährten Klassikern bleiben soll. »Zeitlosen« Fragen und Problemen kann er sich mit Tolstoi und Dostojewski, mit Joseph Conrad und Iris Murdoch und John Updike ebenso gut und wohl im Durchschnitt besser stellen als mit brandaktuellen Büchern, von denen doch die größte Zahl eher nicht zur Weltliteratur aufsteigen wird.

Das ist kein abstraktes Argument. Man soll nicht denken, dass den Kritikern ja nichts anderes übrigbliebe, als Gegenwartsliteratur zu besprechen, oder den Buchkäufern nichts anderes, als sie zu kaufen und zu lesen. Warum denn? Es gibt genug Neuübersetzungen, Wiederveröffentlichungen, Entdeckungen oder Werkausgaben, denen man sich ausführlich widmen kann. Das gilt auch für die Verlage. Schriftsteller müssen also rechtfertigen, warum sich ihr Roman aus dem Jahrgang 2011 zu lesen lohnt, wenn ich mir doch in der gleichen Zeit ein noch ungelesenes Meisterwerk der klassischen Moderne zur Brust nehmen kann. Und außerdem könnte man auch schlicht mit dem Wiederlesen der guten Bücher das restliche Leseleben verbringen. Anders als bei Weinen, sind die äl-

teren Jahrgänge auch nicht teurer als die neueste Produktion, im Gegenteil. Wenn ich rasch Stoff für die sprichwörtliche einsame Insel suchte, wäre ich mit einem Antiquariat definitiv besser bedient als mit einer Durchschnittsbuchhandlung, die nur Bestseller und die Neuheiten der Saison im Sortiment hat. Wozu Neues? Wenn nicht zur Erkenntnis des Neuen, also der Gegenwart?

Es geht also um die Umkehrung der Beweislast: Neue Romane müssen erst einmal rechtfertigen, warum sie den alten vorzuziehen sind. Ihre Neuheit allein spricht eher gegen sie. Das entspricht auch der Leseerfahrung. Lebenszeit ist Lesezeit und viel zu schade, um sie auf Dauer mittelmäßigen Büchern zu opfern. Dass der Markt aber gerade Neuheit prämiert und insofern extrem vergesslich ist, das teilt die Literaturbranche mit vielen anderen Sphären, beispielsweise mit der Möbelbranche: Ikea könnte dichtmachen, wenn alle jungen Ehepaare anfangen würden, die alten Schränke ihrer Eltern aufzupolieren. Der Unterschied ist aber, dass Literatur wie jede Kunst nicht altert und allenfalls – in Maßen – Moden unterworfen ist. Man käme trotz allem gänzlich ohne Gegenwartsliteratur aus, ohne dass der aufregende Lesestoff knapp würde – es sei denn, man will eben etwas über unsere Gegenwart oder auch über deren Zukunft erfahren. Jedes neue Buch sollte antreten, etwas über unsere Zeit zu sagen, das seine Vorgänger eben noch nicht sagen konnten. Oder noch nicht so sagen konnten.

Diese Differenz ist entscheidend. Denn dieses Neue führt eben dazu, dass sich auch meine Sicht auf die Welt ändert. Über mein Verständnis der Welt, meine Wahrnehmung schiebt sich die Optik des Buches, wie eine Linse, die meine Sicht schärft, im Idealfall, natürlich möglicherweise auch verzerrt oder wie ein Kaleidoskop in alle möglichen Richtungen zerstreut. Vielleicht sorgt die Literatur auch dafür, dass ich erst einmal gar nichts mehr sehe, das Gefühl habe, blind und orientierungslos zu sein. In jedem Fall handelt es sich dabei um eine einschnei-

dende Veränderung. Bücher, die eine solche neue Optik erzeugen, die ein unerhörtes System von Begriffen und Geschichten über meine bisherige Welt- und Selbstwahrnehmung legen, die also alles anders werden lassen, sind wirklich unersetzlich. Die Zeile »Du musst Dein Leben ändern« aus Rilkes Sonett »Archaischer Torso Apollo« könnte auch als Motto taugen. Bei Rilke gilt der Anspruch, lebensverändernd zu sein, den Betrachter oder Leser gewandelt zurückzulassen, ihm einen bleibenden Stachel ins Fleisch zu stoßen, für jede Kunst: Yes, you can. Gerade die große Kunst der Antike, die normsetzende, überzeitlich wirkende »Klassik« eben, wird durch diese Macht charakterisiert.

Doch gerade deswegen, weil die Klassiker, die antiken oder die modernen, bereits diese Kraft besitzen, müsste sich die Kunst der Gegenwart diesen Maßstab setzen. Auch sie muss Change-Literatur sein wollen, den Leser betreffen, berühren, wandeln wollen, ihn anzugreifen und zu ergreifen, vielleicht auch zu verletzen trachten.

Ein Buch, das ihr Leben verändert – das ist eine gerade in jüngster Zeit wieder sehr beliebte Kritikerphrase. Auch von manchem Klassiker sagt man das. Es ist fast schon eine Art Therapieersatz, sich für ein Jahr zum Proust-Lesen zurückzuziehen. So hat beispielsweise der Berliner Autor Jochen Schmidt der Welt in einem Blog und dann in Buchform mitgeteilt, was die »Recherche« mit ihm so gemacht hat (»Schmidt liest Proust«, 2008).

Nichts dagegen – man lernt sicherlich vieles aus Proust, vor allem über Proust selbst, über seine Zeit und darüber, wie man einen Roman von fünftausend Seiten schreibt. Aber in welcher Hinsicht verändert Proust mein Leben, außer dass man nach der Lektüre ein Jahr älter ist und vielleicht wieder zum Augenarzt muss, um die Sehstärke anpassen zu lassen?

Dass ein Buch mein Leben verändert, müsste bedeuten, dass es meine Wahrnehmung verändert. Wenn also die »Suche

nach der verlorenen Zeit« meine Wahrnehmung verändert, heißt das, dass ich danach etwa in den Menschen, denen ich begegne, proustsche Typen wiedertreffe, dass mir Menschen meiner Umwelt wie Real-Life-Adaptionen des Romankosmos erscheinen. Da vorne ein Baron Charlus, dort ein Maler Elstir.

Doch so geht es mir nicht. Ich kenne solche Menschen nicht. Ich lese gerade deshalb gerne Proust, weil mir solche Menschen fremd sind. Oder die Menschen aus Dostojewskis Romanen. Ich kenne persönlich keinen Nikolai Stawrogin oder einen Aljoscha Karamasow. Deswegen lese ich diese Romane: Um Menschen kennenzulernen, die mir in Frankfurt-Bockenheim oder am Prenzlauer Berg nicht über den Weg laufen. Literatur, Weltliteratur ist Erfahrungersatz. Gegenwartsliteratur aber ist Erfahrungsdeutung. Sie schließt mir das auf, was ich zunächst aus Nichtliteratur, aus meinem Leben kenne. Weltliteratur, wie ich hier die Gesamtheit der bleibenden Werke der Vergangenheit bezeichne, ist genauso unabdingbar wie die Gegenwartsliteratur. An keiner Literatur der eigenen Zeit, und stamme sie aus der fernsten Kultur und der seltensten Sprache, kann ich solche Erfahrungen der Fremdheit machen wie an Werken der Vergangenheit. Beides, Fremdheit und totale, vorbehaltlose Identifikation, kann zu großen Leseerlebnissen werden. Beide erheben den Anspruch, Change-Literatur, Veränderungsliteratur, zu sein. Alles andere ist von rein historischem Interesse.

Die Gegenwartsliteratur kann ihren Auftrag aber nur einlösen, wenn sie sich ihrer Zeit auch zuwendet. Wenn sie Themen und Stoffe, Obsessionen und Ängste, Phantasien und Hoffnungen ihrer Epoche in Erzählungen ausprägt. Wenn sie Formen und Sprechweisen findet und erfindet, die dem Bewusstseinsstand der Gegenwart gewachsen sind. Literatur ist ihre Zeit, in Geschichten gefasst.

Zum Jahresende 1999 bilanzierte der Schriftsteller Helmut Krausser seine Lektüreerfahrungen: »Mein Gott, wie viel Mist

ich in diesem Jahr gefressen habe (sogar zu Judith Hermann und B. Schlink hab ich mich überreden lassen), und dann, in nur acht Wochen, zwei große Leseereignisse – Márai – Die Glut – aber da war gegen Schluss noch manches besser zu machen – und jetzt: Lehrjahre des Herzens von Flaubert.« Hier ist das Vergangene am Kanonischen plötzlich gerade der Reiz, der Roman sei »Kino und Zeitmaschine«. »Ach, ist das toll. Ich kann mich gar nicht mehr einkriegen, hatte geglaubt, großes Lesen sei vorüber, sei wohl doch nur adoleszierend möglich gewesen, jetzt nicht mehr, man hätte zu viel schon gesehen, sei zu ausgebufft und abgeklärt. Quatsch alles.« Dieses »große Lesen« kann sich auf Historisches und Gegenwärtiges beziehen, nur aus unterschiedlichen Motiven.

Wie man sich in bestimmten Lebensphasen schneller und riskanter verliebt als in anderen, ist man auch in manchen Lebenslagen empfänglicher für solche radikalen Leseerfahrungen. Jeder hat als Heranwachsender solche Bücher. Später wird das schwieriger, gerade als professioneller Leser, als Literaturwissenschaftler, als Lektor oder Kritiker. Wann also habe ich in den letzten zwanzig Jahren Literatur gelesen, die meine Sicht auf die mir bekannte Welt radikal und für immer verändert hat? Spontan fallen mir zwei, nun gut, sagen wir zweieinhalb Bücher ein, für die ich das sofort und umstandslos sagen würde. Das eine Buch hat meinen Blick auf mich selbst verändert, das andere meinen Blick auf meine Umgebung. Das eine Buch ist »Sportreporter« (1986) von Richard Ford. Das zweite ist »Abfall für alle« (1999) von Rainald Goetz. Ach ja, das halbe: Das ist Michel Houellebecq's »Ausweitung der Kampfzone« (1994).

Aus der Geschichte des Sportreporters Frank Bascombe – die dann noch in den beiden Romane »Unabhängigkeitstag« (1995) und »Die Lage des Landes« (2007) weitererzählt wird –, habe ich gelernt, wie sich ein intelligenter, gebildeter, sich selbst scheinbar völlig durchschauender Mensch doch im Kern täuschen und an sich selbst vorbeileben kann. Ein klarer Fall von iden-

tifikatorischer Lektüre, des *tua res agitur*. Ein zynischer und gleichwohl gutwilliger Durchschnittsmensch wie Bascombe dient als Medium, durch das plötzlich das ganze gegenwärtige Leben, der freie, westliche, bürgerliche Lebensstil als »uneigentlich«, als ein Davonlaufen vor dem wirklichen Leben erscheinen. Je nach Lebenssituation und Stimmung kann einen das ganz schön aus der Bahn werfen – oder eben auf eine richtige Spur setzen. Glücklich verheiratet, wie ich damals zu sein glaubte, war Richard Ford für mich aber ein schleichendes Gift, das vorhandene Auflösungserscheinungen verstärkte oder wie ein Teststreifen sichtbar machte: Literatur, verfasst auf Lackmuspapier.

Folgt daraus, dass die deutschen Autoren »wie die Amerikaner« schreiben müssen? Warum sollte man das tun, wenn es doch die Amerikaner schon gibt? Darüber kann man lange und sehr abstrakt diskutieren, aber was zählt, ist, wie im Fußball, auf dem Platz. Der Münchner Autor Stefan Mühldorfer hat die Angleichung an die transatlantischen Vorbilder so auf die Spitze getrieben, dass es schon nach Parodie aussehen könnte, wäre es nicht so aufwendig und mit großem künstlerischem Ernst gemacht. Sein im Frühjahr 2009 erschienener Roman »Tagsüber dieses strahlende Blau« ist ein derart perfekter Richard-Ford-Roman geworden, dass man ständig das Gefühl hat, eine Übersetzung zu lesen. Der Enddreißiger Robert Ames, der Ich-Erzähler, Versicherungsmakler, »married with children«, gerät aus dem titelgebenden heiteren Himmel in eine Lebenskrise. Die Handlung des Buchs, das in einer Kleinstadt in Ontario spielt, konzentriert sich auf einen einzigen Tag, in dem Ames' Dasein aus scheinbar nichtigen Anlässen zerbröselt. Das ganze Setting, der zynisch-räsonierende Ton, die »durchschnittliche« Anlage der Hauptfigur (Fords Frank Bascombe ist ein Immobilienmakler), die Art und Weise, in fast zufälligen Rückblicken ein ganzes Leben und eine ganze Weltsicht auszubreiten, und zugleich ein Milieu so plastisch

und nur hauchdünn die Grenze zum Satirischen überschreitend. All das macht dieses Buch zu einer hundertprozentigen Einlösung des paradoxen Programms, einen (nord-)amerikanischen Roman auf Deutsch zu schreiben.

Stefan Mühldorfer muss es zweifellos genauso gegangen sein wie mir. »Sportreporter« und »Unabhängigkeitstag«, aber auch die Bücher John Updikes, die »Rabbit«-Romane um Harry Angström müssen ihn so betroffen haben, dass er genau so ein Buch auch schreiben wollte. Das ist der Idealfall der Rezeption, eine Gegenwart, die selbst wieder Gegenwart produziert. Eigentlich ist es ja bei mir auch nicht anders. Die Bücher haben mich so herausgefordert, dass ich selbst ein Buch über sie schreibe, allerdings nicht als Kopie im Maßstab eins zu eins, sondern als Umschrift und Über-Schrift. Dieses Buch.

Ein ganz anderer Fall ist Rainald Goetz, dessen 1998 geführtes Internet-Tagebuch (Blog sagte man damals noch nicht) ich erst ein Jahr später in Buchform las: »Abfall für alle«. Das war fast eine unheimliche Begegnung der dritten Art. Anders als die Midlife-Kritiker Ford oder Updike schreibt er von persönlichen, gar intimen Dingen praktisch nichts. Goetz' »Abfall« ist ein riesiger Filter, durch den die ganze, uns alle tagtäglich umgebende Medien- und Kulturwelt strömte: Wie zu seinen besten Zeiten bei Harald Schmidt, so wollte man einfach zu jedem Kulturereignis, zu jedem Zeitungsartikel, zu jedem Promi-Auftritt wissen: Wie sieht denn der Goetz das? Was sagt er dazu? Wie kann man denn die Dinge auch sehen, unvernebelt, unverschleiert, remastered?

Was war daran das Besondere? Kommentatoren gibt es doch schließlich an jedem Kiosk. Bei Goetz ging es nicht darum, eine Meinung zu haben, sondern den Durchblick. Den klaren, auf welchem Koks-Würfel auch immer kaltgestellten Röntgenblick. Ich konnte mir bis dahin kaum vorstellen, dass es so ein unabhängiges Gesamtbewusstsein geben kann, eine Instanz, die alles filtern und scannen und clearen konnte wie eine riesige

Kläranlage des Zeitgeistes. Ein Beispiel aus dem Juli 1998, als Goetz im Rahmen der Dreißig-Jahr-Feierlichkeiten für 1968 auf den Altkommunarden Rainer Langhans getroffen war: »Ich bin ja nicht gegen Geschichte. Nochmal wegen 68. Man kann sie nur nicht zu Kapital erklären oder feiern, man kann keinen Gewinn aus ihr ziehen und nicht auf sie verweisen als einen Renommée-Aussende-Ort, so wenig wie man sie kritisieren kann. Die Kürze der Gegenwart, ihre immer neue Geschichtsnähe, verbietet der Gegenwart jede Dominanz über Geschichte.« Und etwas später, in Bezug auf Langhans' »Rentnerismus von 1968«: »Die eigene Geschichte interessiert einen doch erst, wenn man tot ist. Solange man lebt, ist man IN ihr, beschäftigt damit, sie von der Gegenwartsseite her zu schaffen.« Da bringt Goetz sein Credo einer Literatur als Gegenwartsmitschrift, als Tausch von Jetzt in Text auf den Begriff.

Auch Goetz nannte sein Werk im Untertitel den »Roman eines Jahres«. Roman, das wäre, heute mehr noch als früher, eine Kategorie der Intensität, die sich aus der Tiefe und Nachhaltigkeit ihres ästhetischen Einwirkens bestimmt. Erzählungen oder Novellen sind die One-Night-Stands des Erzählens. Sie hinterlassen selten tiefere Spuren. Der Roman hingegen zieht den Leser über Tage und Wochen in seinen Bann und verschiebt so nachhaltig dessen Kategorien. Die vielbeschworene Proust-Erfahrung kommt vor allem aus einer vielfach gesteigerten Form dieses Parallellebens. Nicht, dass man sein eigenes Leben anders sähe, man sieht es zunächst gar nicht mehr, weil man die meiste Zeit in einem Paris der Jahrhundertwende verbringt.

Michel Houellebecqs erster Roman »Ausweitung der Kampfzone«, das halbe Buch dieser kurzen Aufzählung, war ein Schock, ein Schlag vor den Kopf. Als ich das las, war ich fasziniert und konsterniert zugleich: Wie konnte man so brutal, so wissenschaftlich kalt und illusionslos über die Jagd nach

Sex, den Konkurrenzkampf in den Nachtclubs, die Gesetze von Angebot und Nachfrage schreiben? Das ganze sogenannte Liebesleben als darwinistischer Überlebenskampf, als Fortsetzung der neoliberalen Ellenbogengesellschaft mit anderen Mitteln? Das Private erschien plötzlich nicht mehr als Gegensatz zum Karrierismus und zum Leistungsdenken, sondern als seine krasseste Form; wer das weiter steigern wollte, der landete bei dem Yuppie als Serienkiller, wie ihn Bret Easton Ellis in »American Psycho« (1995) dargestellt hatte. Houellebecq's verzweifelte und einsame Angestellte waren natürlich sehr Neunziger, und so konnte nur ein heimlicher Romantiker und verkappter Utopist schreiben, der das in Wahrheit furchtbar hasst und eigentlich gern in den Siebzigern gelebt hätte, wenn die Hippies nicht solche Loser gewesen wären.

Wie die Autoren schwankt der Leser solcher Literatur zwischen zwei Extremen, zwischen der Sucht nach Gegenwart und dem Überdruß an ihr. Denn natürlich hat das Zupackende und Fordernde einer solchen Gegenwartsliteratur auch eine Schattenseite. Sie stößt vor den Kopf und sie nervt; sie lässt den Eskapismus nicht zu, den viele Leser mit gutem Recht auch in Erzählungen suchen.

Welches Buch der letzten Jahre hätte diese Wirkung hervor gebracht? Und könnte deshalb mit Fug und Recht der Roman unserer Zeit genannt werden? Uwe Tellkamp wurde als eine Art Proust der späten DDR bezeichnet. Allerdings kenne ich wenige Leser, die durch diesen Roman verwandelt wurden, ehrlich gesagt kenne ich persönlich niemanden, der mit seiner Verwandlung über Seite hundert hinausgekommen wäre. Der Roman verwandelt Leser in Nichtleser, das muss man auch erst einmal hinkriegen.

Es dürfte klar sein, dass der Anspruch auf eine Verwandlung des Lesers nicht gleichzusetzen ist mit der Forderung nach einer eingängigen, leicht lesbaren und gut verkäuflichen Belletristik. Um der Gegenwart gerecht zu werden und den Leser so

zu betreffen, dass er sich und sein Leben gemeint fühlt, ist die ganze Vielfalt erzählerischer Formen gefragt. Welthaltigkeit kommt der Literatur nicht allein vom Stoff her zu; vielmehr verlangen die von der eigenen Epoche aufgedrängten Inhalte und Gegenstände geradezu eine ihnen entsprechende und damit zeitgemäße Form. Dort, wo das gelingt, hat das Ergebnis mit Marktgängigkeit in den meisten Fällen wenig zu tun. Auch das Vorbild Amerika steht da nicht für eine Kommerzialisierung oder die Reduktion erzählerischer Komplexität: An Autoren wie William Gaddis, Thomas Pynchon, Don DeLillo und David Foster Wallace, aber auch an Philip Roth lässt sich gerade erkennen, dass nur ein kompromissloses Ringen um die erzählerische Form die Stoffe der Gegenwart so fassen kann, dass auch der Leser gefasst und gefesselt wird.

Wann entstand in Deutschland dieser Anspruch auf Betroffenheit, auf das Sich-gemeint-Fühlen, auf diese Gegenwärtigkeit der Literatur? Ende der achtziger, zu Beginn der neunziger Jahre, als ich am Anfang meiner Studienzeit begann, Gegenwartsliteratur bewusst als solche wahrzunehmen, zunächst nur am Rande und relativ zufällig, an der Hand und durch die Brille der damals im Feuilleton geführten Literaturdebatten, gab es einen großen Überdruß an der aktuellen Produktion, ja sogar an der gesamten seit den fünfziger Jahren in Ost- und Westdeutschland entstandenen Erzählliteratur. Der »Abschied von der Nachkriegsliteratur«, der in den Feuilletons für west- wie ostdeutsche Schriftsteller gleichermaßen ausgerufen wurde, entsprach aber durchaus einer weitverbreiteten Stimmung vor allem jüngerer, nachwachsender, nicht in der klassischen Zeit der theorielastigen Suhrkamp-Kultur sozialisierter Leser, die mit neuer deutscher Belletristik nichts mehr anzufangen wussten, lieber ins Kino gingen oder Amerikaner lasen. Die Gegenwartsliteratur drohte den Anschluss zu verpassen und es selbst nicht einmal zu bemerken. Ein um sich selbst kreisender Literaturbetrieb gefiel sich in einer etwas elitären, gegen-

über dem breiten und jüngeren Publikum abgeschotteten Igelstellung. Man diskutierte den neuen Essay von Botho Strauß oder erwartete den neuesten Handke wie eine Offenbarung. Hier die heiligen Hallen der Literatur, draußen bleiben mussten der Pop, das Fernsehen, der »Zeitgeist« und die Mode, aber auch das Journalistische und Tagesaktuelle. Die Gräben zwischen E und U waren immer noch tief.

Eine kurze Erinnerung an die Achtziger: Als 1984 der »Stern« erstmals eine Bestsellerliste veröffentlichte, fanden sich darauf neben dem gerade verfilmten Verkaufsschlager »Die unendliche Geschichte« gleich noch zwei weitere Werke von Michael Ende, der damals mit seinen kulturkritischen Ökomärchen auf dem Gipfel seiner Popularität stand. Als »Fräuleinwunder« konnte man bestenfalls eine Kristiane Allert-Wybranzietz mit ihren Geschenkbüchern bewundern. Doch riesige Verkaufserfolge wie die von Johannes Mario Simmel oder auch Günter Wallraffs »Ganz unten« zeigten das Dilemma: Die Leser wollten durchaus Welt und Gegenwart, die aber tauchten – in Deutschland – nur in Genres oder Reportagen auf. Einen Ausweg bot die (von der Kritik heftig angefeindete) Postmoderne: Umberto Ecos »Name der Rose« und Patrick Süskinds »Das Parfum« beherrschten die Bestsellerlisten, während der Literaturbetrieb über die Borchardt-Rezeption von Botho Strauß debattierte oder in beamtenhafter Literaturpreisroutine erstarrt war. Ansonsten herrschte überall Endzeitstimmung: Wettrüsten und Tschernobyl und Waldsterben; mit Thomas Bernhards letztem Roman »Auslöschung« (1986) und Christoph Ransmayrs Bestseller »Die letzte Welt« (1988) war das Erzählen ans Ende gekommen: Posthistoire. End of history.

Wenige Jahre später kamen die »Wiederkehr des Erzählens«, die »Popliteratur«, das »Fräuleinwunder«, sechsstelligen Vorschüsse für Debütanten, die gerade vorher noch Journalisten gewesen waren, aber auch anspruchsvolle deutsche Literatur auf den Bestsellerlisten. Diesen radikalen Umschwung in-

nerhalb weniger Jahre kann man nicht einfach durch eine neue Generation von Autoren erklären. Das griffe zu kurz. Vielmehr ist es auch ein Niederschlag der Bildungsreformen der sechziger und siebziger Jahre, die zu einer enormen Ausweitung der potentiellen Leserschaft geführt hat. Die durch die Gymnasien und Gesamtschulen (und danach durch geisteswissenschaftliche Studiengänge der Massenuniversitäten) geschleusten Kinder auch traditionell bildungsferner Schichten haben sich in den Achtzigern erstmals zu einer kritischen Masse an neuer Leseröffentlichkeit akkumuliert. Ein Publikum jenseits des herkömmlichen Bildungsbürgertums.

Heute studieren in Deutschland insgesamt mehr als zwei Millionen Menschen, davon sind die Hälfte Frauen, die ja unter den Käufern und Lesern belletristischer Literatur die absolute Mehrheit stellen. 1988, dem Jahr, in dem ich anfang zu studieren, war das Verhältnis zwischen Männern und Frauen noch zwei zu eins gewesen, bei einer Gesamtzahl von eineinhalb Millionen. 1970 hatten in der Bundesrepublik erst 410 000 Menschen studiert (im europäischen Vergleich noch wenige), 1975 gab es dann 680 000 und 1982 sogar über 930 000 Studenten.

Die Massivität, mit der das lange dem Bürgertum vorbehaltenes Studium auch Aufsteigern zugänglich wurde, veränderte auch das akademisch gebildete Publikum: Der Kulturbetrieb öffnete sich dem Pop, mit dem in den siebziger und achtziger Jahren praktisch jeder sozialisiert worden war. Eine Trennung zwischen E und U, wie sie der Literaturbetrieb noch lange aufrechterhielt, war überholt. Wie der klassische Cineast in den Neunzigern durch den großstädtischen Kinogeher ersetzt wurde, so der strenge Modernist durch den toleranteren Postmodern, der die Erzählbarkeit der Welt immerhin mit ironischem Augenzwinkern für möglich hält.

Eine proletarische Aufsteiger-Biographie, wie sie etwa der 1940 geborene Uwe Timm in seinen schönen autobiographischen Büchern wie »Am Beispiel meines Bruders« (2003) und

»Der Freund und der Fremde« (2005) beschreibt, war zu dessen Zeit noch eine Ausnahme, zwanzig oder dreißig Jahre später in den Universitäten aber eher die Regel. Auch wenn die Rechnung »Aufsteiger gleich Populärkulturfan« nicht ohne Rest aufgeht, ist doch in der Breite eine andere Gelassenheit gegenüber beispielsweise der Genreliteratur oder einer dem Publikum zugewandten Schreibweise feststellbar. Insofern ist es auch kein Zufall, dass es die um 1960 Geborenen sind, Autoren wie Maxim Biller, Helmut Krausser, Matthias Altenburg oder Kritiker wie Uwe Wittstock und Lektoren wie Martin Hielscher, die erstmals unter dem Rubrum eines »neuen Realismus« ein Unbehagen am Status quo formulierten und die Defizite der vorliegenden Literatur aufzeigten – eine langsame, aber stetige Verschiebung der Diskursfronten.

Solche Prozesse vollziehen sich natürlich schleichend, fast unmerklich, hinter dem Rücken der Beteiligten. Aber trotzdem gibt es Daten, an denen sie sich manifestieren. Wenn man über die Nachkriegsliteratur redet, ist das Jahr 1959 so ein *annus mirabilis*, so ein »Jahr der Wunder«, wie einer der wichtigsten Gegenwartsromane der letzten zwanzig Jahre heißt. 1959 erschienen Grass' »Blechtrommel«, Bölls »Billard um halb zehn« und Johnsons »Mutmaßungen über Jakob«. Zwar erschienen mindestens genauso wichtige Werke wie Peter Weiss' »Schatten des Körpers des Kutschers« und Martin Walsers »Halbzeit« erst ein Jahr später. 1959 aber hat sich eingebrannt.

Ebenso ist 1995 das Jahr, in dem die deutsche Gegenwartsliteratur einen U-Turn hingelegt hat. Trotz aufgeregter Realismusdebatten erschienen die frühen neunziger Jahre noch wie eine Art Inkubationszeit, in der die Autoren sich auf die Suche nach der verlorengegangenen Welt begeben, aber sie noch nicht gefunden haben. Die Feuilletons werden außerdem beherrscht von Literaturstreit und Stasi-Debatten, die Aufarbeitung der totalitären Vergangenheit findet in Büchern beispielsweise von Monika Maron, Herta Müller oder Wolfgang

Hilbig statt, während der gigantische Verkaufserfolg von Robert Schneiders Künstlerkitsch »Schlafes Bruder« (1992) eher die eskapistischen Tendenzen der Achtziger fortführt.

Aber 1995 schließlich ist ein Schlüsseljahr, ein Scharnier. Es erscheinen Romane von Elfriede Jelinek (»Die Kinder der Toten«), Christoph Ransmayr (»Morbus Kitahara«), Marcel Beyer (»Flughunde«) und schließlich auch noch Bernhard Schlinks »Vorleser« – alles Werke, in denen der Umgang mit der deutschen Vergangenheit im Zentrum steht. Die Geschichts- und Vergangenheitsfixiertheit ist hier auf einen letzten Höhepunkt gelangt. Im gleichen Jahr sind aber mit »Nox« von Thomas Hettche, »Abschied von den Feinden« von Reinhard Jirgl oder Thomas Brussigs »Helden wie wir« lautstarke literarische Echos der Wende zu vernehmen, und, vor allem, es erscheint »Faserland« von Christian Kracht, der Roman, um den herum sich dann all das kristallisiert, was die deutschsprachige Literatur an Wünschen und Flüchen begleitete. Im Herbst 1995 erhält Durs Grünbein den Büchner-Preis – auch das ein Signal für die Aufbruchstimmung.

In dieser Zeit kam es zu einer Umwertung der Gegenwartsliteratur. War das bis dahin vornehmlich Literatur *gegen* die eigene Zeit gewesen, wurde sie zu einer Literatur *für* die eigene Zeit. Gegenwartsliteratur – das sind große Bücher vom Hier und Heute. Von heutigen Problemen und Themen, von heutigen Menschen und ihren Fragen, ihren Bedrohungen und ihren Rettungen. Was scheinbar naheliegt, ist natürlich in Wahrheit das Allerschwerste.

»Das kurze Glück der Gegenwart« wirft einen sehr persönlichen, »subjektiven« Blick auf deutsche Bücher der letzten zwanzig Jahre, aber auch auf die Menschen und die Gesellschaft, von denen sie handeln. Ich gehe von der optimistischen Prämisse aus, dass es einer Reihe von Autoren gelang, die eigene Zeit in Geschichten zu fassen. Dass das Glas eher halb voll als halb leer ist. Denn natürlich ist auch viel zu bemängeln

und zu kritisieren. Einiges ist einfach zu vergessen, weswegen es in diesem Buch auch nicht vorkommt. Aber die Bücher, von denen ich erzähle, waren für einen glücklichen Moment gegenwärtig. Wenn sie wiedergelesen werden, machen sie für einen Moment glücklich.

### ***Gegenwartsliteratur will Waffe sein und weh tun***

Ich sage nur ein Wort: Klagenfurt. Wenn es unter Literaturinteressierten fällt, ist jeder sofort im Bilde. Der Name dieser Stadt steht für die deutschsprachige Gegenwartsliteratur so wie Verdun für den Ersten Weltkrieg und Dijon für Senf. Historiker nennen so etwas einen »Gedächtnisort«. Aber woran erinnert sich das kollektive Literaturgedächtnis beim Wort »Klagenfurt«? An literarische Werke eher nicht, obwohl es ein Wettlesen ist, das bekannteste Wettlesen hierzulande. Eher schon erinnert man sich an Literaten. Eben etwa an Rainald Goetz, der sich hier einmal, 1983, bei seiner Lesung mit einer Rasierklinge die Stirn angeritzt hat, so dass ihm das Blut übers Gesicht lief und auf sein Manuskript tropfte, während er in seinem Text die Jury beschimpfte und mit der blutarmen Literatur seiner Zeitgenossen abrechnete. Einen Preis hat er dafür trotzdem nicht gekriegt. Aber seitdem ist allen die Verbindung von Klagenfurt mit Blut, Schweiß und Tränen bewusst. Für die Autoren ist Klagenfurt einer der Schmerzsorte der Literatur, wo neben den glücklichen Siegern einige schwer getroffene Literaten ihre einsamen Spaziergänge machen. Gegenwartsliteratur ist Literatur, die weh tut.

Die meisten Nichtautoren aus dem inneren Kreis des Literaturbetriebs, also Kritiker, Lektoren, Literaturagenten und andere Geschäftlhuber, denken bei dem Ort aber an etwas ganz anderes. An Badespaß im Strandbad am Wörthersee beispielsweise, an ausladende Obstbrandverkostungen in der Privat-

wohnung eines kauzigen ortsansässigen Gelehrten, der daher von allen nur der »Schnapsprofessor« genannt wird, an die Menüs im Fischrestaurant Maria Loretto und an den Schrecken bei der Präsentation der Rechnung oder an lange Radtouren um den See. An Knutschereien in der Single-Disco zu glücklich verdrängten Achtziger-Jahre-Hits. An peinliche Begegnungen mit wichtigen Verlegern beim Katerfrühstück.

Meine stärkste persönliche Erinnerung an Klagenfurt ist das WM-Finale in Südkorea 2002: Deutschland gegen Brasilien. Das fand nämlich wegen der Zeitverschiebung am Klagenfurt-Sonntag um dreizehn Uhr statt, das heißt direkt nach der Preisverleihung, so dass ich meinen Zeitungsbericht exakt während des Endspiels schreiben musste, mit dem Laptop neben dem winzigen Hotelfernseher. Bernd Schneider machte das Spiel seines Lebens, Oliver Neuville donnerte einen irren Freistoß aus gefühlten vierzig Metern an den Pfosten, und wenn nicht Ballack gesperrt gewesen wäre und Oliver Kahn nicht diesen einen blöden Fehler gemacht hätte, hätten wir gewonnen. Wer damals Klagenfurt gewonnen hat, das muss ich bei Gelegenheit mal nachschauen, das habe ich vergessen. Wie ich meinen Text fertiggekriegt habe, auch.

Klagenfurt ist so etwas wie das Taufritual des Literaturbetriebs. Jeder Neuling, Jungredakteur und Nachwuchslektor wird hier hingeschickt, um einmal im Wörthersee wie im Jordan zu planschen. Für die Autoren ist diese Taufe eher eine Feuertaufe, so wie man im Krieg das erste Gefecht nennt. Und vielleicht ist ja dieses ganze neckische Drumherum, das Schwimmen und Kicken und Saufen und Sonnenbaden, nur dazu da, um das schlechte Karma zu kaschieren, das hier alle ausstrahlen: die Autoren, weil sie so nervös sind. Die Juroren wegen ihres schlechten Gewissens, weil sie den Autoren einen reinwürgen. Die Journalisten, weil sie den Juroren einen reinwürgen. Alle, weil sie wieder nicht richtig zugehört haben und die Nachmittagsrunde zugunsten des Sees geschwänzt haben.

Denn eigentlich ist Klagenfurt ja ein bizarres Ritual: Die eingeladenen Autoren lesen jeweils eine halbe Stunde einen unveröffentlichten Text, um danach von einer sich grotesk in der Mehrzahl befindlichen Runde von überwiegend feindlich gesinnten oder bestenfalls teilnahmslosen Kritikern zerpfückt zu werden. Bei der Prügelei auf dem Schulhof hätte man früher gesagt: Wie feige, sieben gegen einen. Und der eine darf sich noch nicht einmal wehren. Es ist nämlich nicht vorgesehen, dass der Autor den Kritikern etwas entgegen dürfte, egal wie unfair die kämpfen. Für die Schläge unter der Gürtellinie muss er sich am Ende auch noch bedanken.

Und trotzdem ist Klagenfurt auch der Ort, an dem sich die Veränderungen, die Verschiebungen des literarischen Feldes manifestieren. Ich möchte eine Klagenfurt-Geschichte aus dem Jahr 1993 erzählen, einem Jahr, in dem die Diskussion über die junge deutsche Literatur einen Höhepunkt erreichte. Die Hauptdarsteller sind zwei Schriftsteller, Helmut Krausser und Maxim Biller, die in jenem Jahr in zwei verschiedenen Funktionen da sind: Beide vertreten eine neue, weltbezogene Literatur; beide wollen, wie es der – in jenem Jahr zufällig ebenfalls in Klagenfurt lesende – Kollege Matthias Altenburg kurz zuvor in einem programmatischen »Spiegel«-Essay gefordert hat, »sich wieder an jene dirty places begeben, wo Bisse und Küsse so schwer zu unterscheiden sind und wo noch nicht alles durch einen ästhetischen Kodex gezähmt ist«. Schließlich ist auch noch Thomas Hettche vertreten, der in diesem Jahr als Berichterstatter für die FAZ vor Ort ist.

Allesamt sind diese etwa gleich alten Schriftsteller Alpha-tiere des deutschsprachigen Literaturgeheges. Maxim Biller, geboren 1960, ist schon allein deswegen eine Ausnahmeerscheinung, weil er als One-Man-Show die jüdische Literatur in Deutschland vertritt. Biller *ist* die junge jüdische Literatur, zugleich ist er die Nemesis der deutschen Literatur, an der er stets leidet wie auch an Deutschland selbst. Anfang der Neun-

ziger war er allerdings vor allem als Journalist bekannt, eher berüchtigt als berühmt ist er durch seine scharfen, bösen und brillanten Texte, vor allem seine Kolumne »Hundert Zeilen Hass« in der Zeitschrift »Tempo«. Bis heute ist Biller ein Querulant geblieben, ein Provokateur, der zu vielem eine starke Meinung hat, manchmal auch starke Argumente, aber einer der wenigen, die die in Verruf geratene oder vergessene Gattung der Polemik tatsächlich beherrschen. Als guter Literat, als Romancier und Verfasser von Kurz- und Kürzestgeschichten, als der er heute zu erkennen ist, war er 1993 allerdings noch ganz am Anfang. Schon damals aber zeichnete sich die Rolle als ewiger Krakeeler ab, ohne den freilich etwas fehlen würde: Biller nervt unendlich, aber zugleich ist er unentbehrlich. In einer Zeitungsumfrage zu literarischen Vorlieben und Aversionen führte er unter der Rubrik »Was ich nicht mag« die großen Romane von Joyce, Musil, Pynchon, DeLillo und Thomas Mann auf, so als hätte er sie tatsächlich gelesen.

Helmut Krausser, Jahrgang 1964, ist ebenfalls ein Großsprecher vor dem Herrn. Restlos überzeugt von seiner theatralischen und literarischen Sendung, ist er in seiner Schelte aller Kritiker und Bedenkenräger maßlos. In seinen sehr klugen und sehr lustigen Tagebüchern, die vielleicht der wichtigste Teil seines Werks sind, ist nachzulesen, wie er seinen Widersachern die Pest an den Hals wünscht. Doch dieses machohaftige Gehabe eines Literaturluden ist nur die eine Seite. Zugleich ist Krausser ein hochintelligenter, strategisch denkender Kopf. Bayrischer Regionalmeister im Schach, Sammler antiker Münzen, Ernst-Jünger-Fan und großer Kenner der Musik- und Kunstgeschichte. Der paradoxe Fall eines elitär denkenden Populisten, eines auf Erfolg und Beifall fixierten Einzelgängers. Just 1993 hatte er mit seinem monumentalen Historienroman »Melodien«, der noch im Fahrwasser von Patrick Süskinds Weltbestseller »Das Parfum« schwamm, tatsächlich einen großen Erfolg zu verzeichnen.

Bereits vor Beginn des Wettbewerbs gibt es einen kleinen Eklat. In Klagenfurt ist es üblich, dass jeder Juror zwei Autoren einlädt. Biller hat Krausser nominiert, ja sogar die Geschichte, die dieser lesen wird, aus einem Konvolut ausgesucht: »Wege des Brennens« gefalle ihm sehr, sei ganz großartig, das müsse ich unbedingt nehmen«, notiert Krausser in seinem Tagebuch. Er selbst hätte einen anderen Text gewählt, beugt sich aber. Am Tag vor Beginn des Wettbewerbs kann Krausser der »Süddeutschen« entnehmen, dass sich Biller von ihm distanziert habe, »einzige Begründung: ›Der ist über seinem Erfolg verrückt geworden.« Der verstörte Krausser ruft seinen vermeintlichen Mentor an: Maxim Biller, so schreibt Krausser in seinem Tagebuch, »ist überraschend freundlich, kichert die ganze Zeit, tut, als sei Dreckschmeißen das Normalste auf der Welt. Ich sage, hör mal, du kannst dich, einen Tag vor Klagenfurt, nicht einfach von dem Autor, den du einlädst, distanzieren. Er antwortet, Quatsch, das sei doch gut – Hauptsache, im Gespräch bleiben! Ich sage, für solche TV-Maximen habe ich nichts übrig, er lacht bloß.« Dümmer kann es für einen Autor wohl kaum laufen.

In Klagenfurt selbst dann stehen Kraussers Aktien nicht besser, was auch, jedenfalls zum Teil, an Biller liegt. Der geht nämlich seinen Jurykollegen und den Zuhörern im Verlauf der Diskussionen so auf die Nerven, dass sein Lob nach hinten losgeht. Die Pressereaktionen sprachen von Billers »fürchterlichem Absturz«, von seiner »intellektuellen Überforderung«, von »ästhetischer Borniertheit«. Biller habe sich »um Kopf und Kragen« geredet. Die NZZ resümierte: »Die von ihm favorisierte sogenannte realistische Literatur hatte nicht zuletzt dank seinen öden Interventionen dieses Jahr wenig Chancen.« Krausser, der im Vorfeld als einer der Favoriten galt, fasst das trocken und ironisch so zusammen: »Wurde verrissen. Nur drei Juroren für mich, Demetz, Praesent und Biller, Letzterer leider mit Vehemenz (›Die absolut beste Geschichte des Wettbewerbs!‹).

Die anderen trieben dafür ein böses Spiel mit mir.« In der FAZ wurden Biller, »der Kinderstar der Jury«, und Krausser vom Kollegen Thomas Hettche ebenfalls verspottet.

Liest man Kraussers Geschichte heute noch einmal, kann man sich tatsächlich nur wundern, warum sie damals so schlecht wegkam (oder eben die naheliegende Erklärung für richtig halten). »Wege des Brennens« ist eine Geschichte, die von den ersten Sätzen an den Leser in den Bann zieht – in ihrem Kern steht eine grausame Selbstamputation. Der Erzähler erinnert sich an einen Jugendfreund, der sich einen Finger abhacken will, um der Einberufung zur Bundeswehr zu entgehen. Genauer betrachtet ist das aber ein raffiniertes Spiel um Fakten und Fiktionen der Vergangenheit, eine Reflexion über Erinnerung. Eine Jugendclique, die sich ihren eigenen Mythos geschaffen hat, wird im Rückblick auf den Boden der banalen Tatsachen zurückgeworfen. Von einem seltsamen, anachronistisch-blutigen Opferkult bleibt gemeinsames Saufen und Zündeln im Wald. Als die Bundeswehr-Geschichte dazukommt, wird aus dem Weihespiel eine Grotteske. Wenn der Erzähler ständig betont, er könne nicht zu viel preisgeben, weil er die Rechte an der Geschichte an eine Dokumentarfilmerin abgegeben habe, nimmt er damit auch die damals weitverbreitete Forderung nach einem »filmischen« Realismus aufs Korn. »Realistisch« ist der Tonfall, Thema des Textes ist aber gerade die Stilisierung der Wirklichkeit zum Mythos, eine blutdampfende Ästhetik des Schreckens wird ironisch zitiert.

Warum also diese heftigen Reaktionen? Man war damals in einem Kampf um den richtigen Begriff von Literatur: »Realismus« galt in jener Zeit als ein rotes Tuch, eine Art Lackmustest, bei dem jeder, ob Autor oder Kritiker, Farbe bekennen musste: Süßes oder Saures.

Vor allem Maxim Biller hatte sich zum Wortführer einer literarischen Jugendbewegung aufgeschwungen, die sich einen Realismus amerikanischer Prägung auf die Fahnen geschrie-

ben hatte. 1991 hatte er ein »Grundsatzprogramm« veröffentlicht, dessen Titel schon alles sagte: »So viel Sinnlichkeit wie der Stadtplan von Kiel. Warum die neue deutsche Literatur nichts so nötig hat wie den Realismus«. Klagenfurt 1993 findet also in einem Umfeld statt, in dem die literarischen Dogmen der achtziger Jahre nicht mehr unbefragt gelten – der Vorrang der Sprachskepsis vor dem Sprachvertrauen, der Vorrang der Subjektivität der Wahrnehmung gegenüber einer Objektivität der Welt, der Vorrang der Erinnerung und der Rekonstruktion über die Gegenwart.

Es ist daher nicht verwunderlich, dass Klagenfurt als ein Bollwerk des konservativen Avantgardismus die neue Richtung abwehrte und ein von der Literaturtheorie her denkender Schriftsteller wie Thomas Hettche gegen die am Boden liegenden noch nachtrat. Hettche hatte selbst in Klagenfurt gelesen, im Jahr 1989, im heißen Sommer vor der Wende. Über sein Debüt hatte Biller einst eine Totalvernichtung unter dem Titel »Thomas Hettche: Die poetologische Null-Lösung« geschrieben und darin gegen dessen Erfahrungsarmut und »angelesene Tiefstgefühle« polemisiert. Alte Liebe rostet nicht.

In seinem Manifest »Stadtplan von Kiel« von 1991 hatte Maxim Biller das Problem verallgemeinert: »Noch nie gab es eine Schriftstellergeneration, die ein derart ereignis- und konfliktloses Dasein geführt hätte wie die unsere. Noch nie waren die Probleme eines Jahrgangs so belanglos und entrückt von allem wahrhaft Existentiellen. Uns bewegen doch höchstens mal ein paar Liebesprobleme oder eine völlig abstruse, abstrakte Angst. Aus diesem Stoff lassen sich keine Epochenromane und Gesellschaftsepen basteln.« Auf dieser Grundlage benennt er den Zustand der deutschen Gegenwartsliteratur: »Es gibt keine Literatur mehr. Das, was heute in Deutschland so heißt, wird von niemandem gekauft und gelesen, außer von Lektoren und Rezensenten, den Autoren selbst und einigen letzten, versprengten Bildungsbürgern. Die deutsche Literatur

dieser Jahre und Tage ist eine Literatur der peinlichen, aber allersagenden Minimalauflagen. Es ist eine Literatur, die nur mehr auf den Seiten der Feuilletons und Kulturspalten stattfindet.« Der Niedergang des klassischen, dem Feuilleton eng verbundenen Bildungsbürgertums erscheint auch hier als Grund für die Selbstgettoisierung des Betriebs.

Schon dafür musste Biller harte Kritik einstecken (aber immerhin brachte ihn der Wirbel dann bis in die Klagenfurter Jury). Doch das war nichts gegen die Welle der Ablehnung zehn Jahre später, als Biller im beschaulichen Tutzing – statt des Wörthersees ist es der Starnberger See – versucht, seinen Generalangriff zu wiederholen. Der Tiefpunkt ist erreicht, als er ausgerechnet seinem vermeintlichen Freund Rainald Goetz den Vorwurf der »Schlappschwanzliteratur« ins Gesicht schlägt. Dabei hat der doch gerade mit »Abfall für alle« das kühne Experiment einer Gegenwartsmitschrift in Echtzeit unternommen. Ein alter Weggefährte wie Matthias Altenburg kommentierte damals, Biller sei »seinem selbst verfertigten Image als Kraft- und Hassmeier des Literaturbetriebes auf den Leim gekrochen«. Seine Rede markiere »den vorläufigen Tiefststand literarischer Diskussion« in Deutschland, das sei »Proll-TV fürs Feuilleton«. Denn in der Zwischenzeit, und genau das soll ein Thema dieses Buches sein, hatte sich die Literaturszene radikal gewandelt. Denn die Literatur war längst aus ihrem Elfenbeinturm herabgestiegen und der Realismus zur Leitkultur des Betriebs geworden. Wer nun noch mehr Realismus wollte, der musste tatsächlich strafbare Handlungen begehen.

Seither hat Biller eine Menge Bücher veröffentlicht: Erzählungsbände, seine gesammelten Zeitungskolumnen, die »Moralischen Geschichten« (2005), zuletzt »Der gebrauchte Jude«, ein schönes autobiographisches Werk über seine journalistischen Anfänge in den achtziger Jahren (2009). Doch wird man ihn wegen eines Buches in Erinnerung behalten, das gar nicht zu kaufen ist. 2003 erschien »Esra«, eine traurige, sehr

ehrliche Geschichte einer gescheiterten Liebe, die nur einen Haken hatte. Sie war nicht nur ehrlich, sondern wahr. Die darin beschriebene Frau, Billers Exfreundin, fühlte sich verunglimpft und in ihrer Intimsphäre verletzt; sie und ihre Mutter, die ebenfalls, kaum verschlüsselt, im Buch ihr Fett wegstreift, strengten einen Prozess an, der als heftigste und folgenreichste literarische Debatte des letzten Jahrzehnts in die Geschichte einging.

Biller bescherte der literarischen Diskussion über Realismus und die Wahrheit der Fiktion, über Autonomie und Wirkung einen Dauerbrenner, der mit jeder weiteren Instanz und mit jedem neuen Urteil wieder angefacht wurde.

Tatsächlich war der Roman »Esra« die strengste erzählerische Konsequenz aus Billers ästhetischen Grundannahmen. Der Weg von Klagenfurt über Tutzing nach Karlsruhe, vom literarischen zum juristischen Urteil war, so gesehen, folgerichtig wie eine rechtsphilosophische Abhandlung.

Denn wenn Literatur nackte Wahrheit und blutiger Ernst sein soll, ist es die größte Bestätigung für einen Autor, wenn die von ihm als Vorbild genommenen Personen sich durch die literarische Darstellung verletzt fühlen. Je größer der Schmerz (der anderen), desto wahrer die Erzählung. Es war daher zwar zur Verteidigung unumgänglich, aber doch ganz inkonsequent, im Prozess von Seiten des Verlags ständig den Fiktions- und Kunstcharakter zu betonen. Besteht doch Kunst für Biller gerade in der Nähe zur Wirklichkeit, in der Verwischung der Grenze zur journalistischen Recherche, nicht zuletzt in der Fähigkeit, zu hassen und weh zu tun.

»Esra hatte von Anfang an zu mir gesagt, ich dürfe nie etwas über sie schreiben.« Gleich zu Beginn, im dritten Kapitel des Romans, gibt es ein ausführliches Gespräch zwischen Esra und dem Ich-Erzähler, einem Schriftsteller namens Adam, über das Verhältnis von Kunst und (Privat-)Leben. Adam soll seiner Partnerin versprechen, ihre Liebe nie zum Roman-

stoff zu machen: »Ich will mit dir privat sein. Verstehst du?« Adam versteht, findet ihre Panik aber zugleich »fast unangenehm kleinbürgerlich«. Später denkt er an die Reaktionen in Lübeck auf die »Buddenbrooks«: »Warum, dachte ich nun, soll ich für Esras Engstirnigkeit Verständnis haben?« Die Freiheit, über alles schreiben zu können, sei für ihn »die Luft zum Atmen«.

Ganz gleich, ob dieser Dialog nun seinerseits fiktiv ist – »Esra« ist ein Buch, das seine Wirkung bereits einkalkuliert, ein Buch auch über das Verhältnis von Literatur und Realität. Und ein Buch über den Schmerz: entstanden als Verarbeitung einer schmerzvoll gescheiterten Liebesgeschichte und zugleich konzipiert als Versuchsanordnung, die ihrerseits Schmerzen auslösen soll. »Esra« ist der Roman einer Verletzung und ein verletzender Roman.

Die »Esra«-Debatte ist zu einem Kristallisationskern verschiedener ästhetischer, juristischer und literatursoziologischer Fragen geworden, die weit über den Einzelfall hinausreichen – nicht nur in ihren konkreten Auswirkungen auf zukünftige Autoren oder auf die möglicherweise angestachelte Klagelust anderer Vorbildfiguren wider Willen. Doch der juristische Fall »Esra« ist – mit seiner spezifischen Konstellation einer späten Rache unter einstigen Geliebten – nicht ohne weiteres verallgemeinerbar: Es ist gar nicht die typische Schlüsselromanform, die ja nur bei mehr oder weniger prominenten Figuren funktioniert – etwa im Fall von Martin Walsers »Tod eines Kritikers« von 2002 (gegen den der darin karikierte Marcel Reich-Ranicki bemerkenswerterweise nicht juristisch vorging) oder im vergangenen Jahr bei Norbert Gstreins Suhrkamp-Schlüsselroman »Die ganze Wahrheit«. Bei Biller ist es genau umgekehrt: Er verschlüsselt vom ersten Satz an gar nichts und macht seine Figuren erst durch den Roman selbst bekannt.

Es gibt zahlreiche Details, die die Hauptfiguren des Buches trotz geänderter Namen eindeutig identifizierbar machen –

und machen sollen. Auch den Ich-Erzähler selbst: »Es wird Zeit, kurz etwas über mich zu erzählen: Dass ich aus Prag komme, Jude bin und oft über Deutschland schreibe, ist kein Geheimnis. Mein Privatleben war aber bisher kein großes Thema, warum auch, ich bin kein Schauspieler oder Sänger.« Aber zum »großen Thema« hat Biller eben auch die Privatsphäre anderer gemacht – die seiner Exfreundin, die von deren Mutter und einigen weiteren Personen, etwa den Kindern der Beteiligten. Denn es gibt nicht sehr viele in Deutschland lebende türkische Umweltaktivistinnen, denen der Alternative Nobelpreis verliehen worden ist, oder türkische Schauspielerinnen, die in den achtziger Jahren den Bundesfilmpreis bekommen haben. Es gibt davon exakt so viele, wie es prominente jüdische Deutschland-Dauerkolumnisten gibt, die aus Prag stammen.

Aus der juristischen Auseinandersetzung hat sich, hinter dem Rücken der Beteiligten, eine poetologische Debatte über die Wirkung von Literatur entwickelt, wie sie in dieser Intensität seit Jahren nicht mehr geführt worden war: Zuvor war von Formen und Inhalten immer nur dann die Rede gewesen, wenn man nachträglich Erklärungen dafür finden wollte, warum nun das eine Buch Erfolg hatte und das andere nicht – rückwärtsgewandte Prophetie, Buchmarktforschung als Schrumpfform der Kritik. Bei Biller ging es plötzlich im Kern wieder um die Frage, was Literatur überhaupt sei. Das war aber gerade vielen seiner Verteidiger nicht klar. Die Urteilsbegründungen der Gerichte enthielten scharfsinnigere Überlegungen zum Verhältnis von Literatur und Wirklichkeit als manche germanistische Studie.

Grob gerastert, lassen sich drei Argumente pro Biller unterscheiden. Erstens: Die Kunstfreiheit sei ein absoluter Wert, den einzuschränken nur Banausen und totalitären Systemen einfallen kann. Zweitens: Durch ihre Klage hätten sich die Klägerinnen selbst in die Öffentlichkeit begeben; der Roman sei somit erst durch den – von Biller unverschuldeten – Wirbel

zum Schlüsselroman geworden. Drittens: »Esra« existiere als Werk der Fiktion unabhängig von der Wirklichkeit und könne daher gar keine realen Wirkungen wie etwa justitiable »Schäden« zur Folge haben.

Das erste Argument wird nicht richtiger dadurch, dass es stets mit großem Pathos vertreten wird: Die Kunstfreiheit ist selbstverständlich kein absoluter Wert, sie gilt stets nur in Abwägung mit anderen Gütern. Das muss nicht unbedingt der Schutz der Intim- und Privatsphäre sein. Man würde auch keinem Künstler die Lizenz erteilen, für eine zivilisationskritische Museumsinstallation drei Dutzend Hunde vergiften zu dürfen. Das betrifft allerdings auch diejenigen unter Billers Kritikern, die vermeintliche künstlerische Defizite zum Maßstab machen wollen: Ach, wenn Biller doch nur so subtil wie Proust und Thomas Mann schriebe ... Das wäre ein Sonderrecht für große Geister, so, als dürfe man jeden durch den Dreck ziehen, wenn nur die Metapher kühn genug ist. Mit dem Literaturnobelpreis wäre Biller dann aus dem Schneider. Doch für die Kunstfreiheit darf die Qualität der Werke gar nicht ins Gewicht fallen. Juristen sind keine Kunstrichter. Auch ein Meisterwerk kann unerträgliche Beleidigungen enthalten.

Das zweite Argument klingt zunächst einleuchtend, hat aber in Wahrheit etwas Perfides. Denn so würde Opfern literarischer Grenzverletzungen von vornherein die Möglichkeit genommen, sich zu wehren. Jede Klage und einstweilige Verfügung würde sich dann selbst den Boden wegziehen; das Verhältnis von Ursache und Wirkung, von Täter und Opfer wäre verkehrt. Zwar stimmt es, dass von allein wohl nur wenige Bekannte die Vorbilder identifiziert haben dürften (was laut Bundesgerichtshof schon ausreicht). Aber nicht die Reaktion, sondern der Roman ist die primäre Verursachung der Verletzung. Gegen eine Veröffentlichung kann man eben nicht im Verborgenen vorgehen, sondern nur durch eine – ebenfalls öffentliche – Klage.

Für Biller konnte das nicht überraschend kommen, wie die vorweggenommene Empörung Esras zeigt: »Ich will dir nicht meine Brüste zeigen und später irgendwo lesen, dass ich dir meine Brüste gezeigt habe.« – »Zeig her«, sagte ich lachend.« »Esra« ist, und das macht die Sache nicht einfacher, zugleich ein Roman über den Vampirismus des Künstlers und ein Produkt dieses Vampirismus. Er ist die Probe auf sein eigenes Exempel – die Anwendung von Billers Forderung, Literatur müsse wieder blutiger Ernst werden.

In Tutzing warf er seinen Kollegen vor, deren Bücher seien von »Papierleichen« bevölkert, »die nichts wollen, nichts haben, nichts lieben, die nicht fallen können, nicht schreien, nicht töten«. Nun, Biller hat seine eigene Literatur mit Menschen aus Fleisch und Blut bevölkert, die vieles können, auch sich verletzt fühlen. Ein Buchverbot muss eine radikale, wenn man so will, neoavantgardistische Ästhetik, die die Grenze zwischen Literatur und Leben ignoriert, eigentlich in Kauf nehmen, wenn nicht gar beabsichtigen. So gesehen, ergeben Roman und Rechtsstreit zusammen schon wieder Konzeptkunst.

Aus dieser speziellen billerschen Wirkungsästhetik ergibt sich auch eine Antwort auf das dritte Argument, von »Schäden« könne man bei fiktionalen Werken gar nicht sprechen. Natürlich wäre der Fall eindeutig, wenn Biller eine als solche deklarierte (Auto-)Biographie oder einen Essay mit dem Titel »Meine schreckliche Schwiegermutter« veröffentlicht hätte. Aber auch ein Roman bezieht sich auf eine Außenwelt. Schon eine bloße Widerspiegelung von Orten, Ereignissen oder Personen kann auf dieses Außen zurückwirken; eine tendenziöse Darstellung von historischen Geschehnissen oder ein satirisches Porträt einer Stadt kann Leser verärgern. Und ebenso kann eine verzerrte Darstellung von ansonsten eindeutig identifizierbaren Personen deren Rechte verletzen. Es ist ein Kurzschluss, zu behaupten, dass Identifizierbarkeit und Abweichung sich ausschließen – und deswegen die Klägerinnen sich

selbst widersprüchen, wenn sie sich wiederzuerkennen glaubten und sich durch die Abweichungen verunglimpft fühlten. Wenn in einer Stadt das Brandenburger Tor steht und ich sie als ödes Provinznest beschreibe, weiß trotzdem jeder, dass es sich um Berlin handelt.

Es ist kurios, dass sich Autoren auf die totale Autonomie der Fiktion und der Kunst berufen, die zugleich die soziale Relevanz der Literatur betonen oder deren Verschwinden beklagen. Kunst, die wirken will, muss damit rechnen, dass sie trifft. Sich im entscheidenden Moment den Zaubermantel »Alles nur ausgedacht« überzustreifen ist nicht nur inkonsequent, sondern feige. Eine Literatur der radikalen Selbstentblößung, wie Biller sie fordert und in »Esra« auch umgesetzt hat, ergäbe dann gar keinen Sinn. Das Seltsame an der Debatte war also, dass Biller unter dem Niveau seines eigenen Romans und dessen impliziter Poetik verteidigt wurde.

»Esra« ist angewandter Realismus. Die Überschreitung der Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit ist ja gerade das ästhetische Programm Billers. Dieser Vorwurf hätte ihn eigentlich mehr bestätigen müssen als jedes Lob aus dem Mund des Kunstrichters. Nur vor Gericht ist *wirklich* wirklich. Eine Literatur, die nicht die Darstellung, sondern das Bereiten von Schmerz als Maßstab ihres Realismus ansieht, kann erst zufrieden sein, wenn der Leser aufschreit.

Als Billers Roman erschien, schrieb ich eine der ersten Rezensionen. Es war ein emphatisches Lob. Ich habe meine Meinung nicht geändert, obwohl ich das spätere Verbot des Romans und die Verurteilung Billers richtig finde. Es schließt sich nicht aus. Wenn Wirklichkeit und Literatur so kollidieren wie bei »Esra«, kann es sein, dass die Literatur den Kürzeren ziehen und zurückstecken muss. Die Literatur hat sich so weit vorgewagt, dass jetzt die Realität die Romane per Gerichtsurteil auf die Fiktionalität zurückstufen will. Das kann sie versuchen, die Literatur aber sitzt am längeren Hebel.

So ist es auch kein ästhetisches Argument gegen Norbert Gstreins sicherlich böswillige Fiktionalisierung von Ulla Unseld-Berkéwicz, der Witwe des früheren Suhrkamp-Verlegers Siegfried Unseld und mittlerweile selbst Suhrkamp-Verlegerin, in seinem 2010 erschienenen Roman »Die ganze Wahrheit«. Mancher hat Gstrein einen Rufmord vorgeworfen. Doch das wäre ein Fall für die Gerichte. Das subtile Spiel mit Fakten und Fiktionen, das Gstrein betreibt, hat auch hier eine literarische Qualität, gerade weil es treffen und verletzen will. Hass oder Rache sind moralisch verwerfliche, möglicherweise juristisch heikle, künstlerisch aber legitime Quellen der Literatur.

Gstrein, der frühe Suhrkamp-Autor, der Siegfried Unseld zeitweise sehr nahegestanden haben muss, rechnet mit seiner Exverlegerin ab, indem er in der Deckung einer komplexen Erzählkonstruktion Gerüchte und üble Nachrede streut. Er hat die Biller-Prozesse genau verfolgt, sich abgesichert, alle Fakten so weit wie möglich verfremdet, den Suhrkamp-Verlag zu einem Wiener Kleinverlag gemacht und so die literaturpolitischen Konsequenzen des Rechtsstreits gezogen.

Aber Gstrein, von Billers Poetik sonst denkbar weit entfernt, steht hier eindeutig in den Fußstapfen dieses angewandten Realismus. Auch Thomas Hettche hat in seinen jüngsten Roman »Die Liebe der Väter« eine autobiographische Konstellation aufgenommen und schreibt, nicht ohne Ressentiments, über eine Mutter, die dem Vater das eigene Kind vorenthält. Da ist der alte Antipode und Gegenspieler plötzlich ganz nah an Billers »Esra«, freilich ohne dessen Zynismus.

So gibt es einen neuen Test für Literatur, gewissermaßen wie bei einer Zahnarztuntersuchung: Wenn etwas weh tut, ist der Nerv getroffen und noch nicht tot. Gegenwärtig ist, was Schmerzen bereitet.