



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Zwischen Ennui und Angst – Die Neue Ernsthaftigkeit
in der jungen deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“

verfasst von / submitted by

Sabine Menges, 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:

UA 066 817

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

Masterstudium Deutsche Philologie UG2002

Betreut von / Supervisor:

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

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
1. Die Debüts der „Arztkinder“: Feuilleton, Debatten und die Rolle der Literaturwissenschaft	5
1.1 Ronja von Rönne <i>Wir kommen</i> (2016)	9
1.2 Simon Strauß <i>Sieben Nächte</i> (2017)	12
2. Forschungsüberblick und Kontextualisierung	17
2.1 Generation Y – „Millennials“ und ihr Einfluss auf die gegenwärtige Literatur- und Kulturlandschaft.....	17
2.2 Von der Postmoderne zur Neuen Ernsthaftigkeit	27
2.3 Ennui und Angst als Motive in Forschung und Literaturgeschichte	38
3. Textanalysen	48
3.1 Simon Strauß – <i>Sieben Nächte</i> (2017)	48
3.1.1 Die strukturierende Funktion der lyrischen Exposition.....	48
3.1.2 Lyrik als ästhetisches Leitkonzept	66
3.1.3 Angst vor dem Ennui der Gegenwart.....	71
3.1.4 Ernsthaftigkeit zwischen Neuem Realismus und Neo-Romantizismus	74
3.2 Ronja von Rönne – <i>Wir kommen</i> (2016)	79
3.2.1 Ennui und Angst – Zeitkrankheiten einer Generation.....	79
3.2.2 Formen des Schreibens und der Autorschaft.....	86
3.2.3 Sprachkritik – Metaphernkritik	91
3.2.4 Die Verweigerung romantischer Verklärung	93
3.2.5 Wir kommen im Sinne einer Ästhetik der New Sincerity	98
4. Conclusio	100
Literaturverzeichnis	105
Abstract	113

Einleitung

Ein Vorwurf, der der jungen deutschen Gegenwartsliteratur in der von Florian Kessler im Frühjahr 2014 angestoßenen Literaturdebatte gemacht wird, ist der, dass besonders die Werke junger AutorInnen aufgrund ihrer Erfahrungsarmut fast gänzlich inhaltsleer, banal und konformistisch seien und ihr Erfolg hauptsächlich auf Marketingstrategien des Literaturbetriebes zurückzuführen sei. In seinem in der ZEIT publizierten Essay „Lassen sie mich durch, ich bin Arztsohn!“¹ kritisierte Kessler insbesondere die homogene bildungsbürgerliche Herkunft der in den Literaturinstituten in Leipzig oder Hildesheim ausgebildeten und oft selbst im Kulturbetrieb tätigen AutorInnen. Auch Maxim Biller äußerte im Februar desselben Jahres in einem ebenfalls in der ZEIT publizierten Essay „Letzte Ausfahrt Uckermark“² eine ähnliche Kritik, in der er insbesondere die fehlenden Stimmen von AutorInnen mit Migrationshintergrund beklagte, sowie die auf Konformität ausgerichteten jüngeren Werke kritisierte, wodurch relevante soziale Probleme in der Literatur nicht zum Ausdruck kämen. Stattdessen sei diese durch eine Wohlstandsverwahrlosung gekennzeichnet, die auch auf die Rolle der Schreibinstitute im Literaturbetrieb zurückzuführen sei.³ Während einige Literaturkritiker dies als Anfang einer neuen Debatte um den Stand der (jungen) deutschen Gegenwartsliteratur begrüßen, deren Konfliktscheue und Egozentrismus sie ebenso kritisieren, räumen sie gleichermaßen ein, dass es sich dennoch zumeist um „handwerklich vorbildliche“⁴ Texte handle, die sich aber nichtsdestotrotz nicht vom literarischen Mainstream abzuheben vermögen. Andere verweisen wiederum auf die Aufgaben von Literatur und darauf, was diese dürfe, könne und solle bzw. die Frage, ob es überhaupt noch gerechtfertigt sei, derlei normative, ästhetische oder soziale Forderungen an eine Kunstform zu stellen.⁵ Sowohl bei Ronja von Rönne, die zeitweilig das Literaturinstitut Hildesheim besuchte, als auch bei Simon Strauß, Sohn des Schriftstellers Botho Strauß, handelt es sich um AutorInnen, die den von Kessler und Biller kritisierten sozio-kulturellen Hintergrund aufweisen. Beide sind außerdem für die Feuilletons größerer Tageszeitungen tätig und damit selbst Mitwirkende im Kulturbetrieb. Ihren Debütromanen *Wir kommen* (2016) und *Sieben Nächte* (2017) wird bisweilen eben die Banalität und der Egozentrismus vorgeworfen, die laut

¹ Kessler: „Lassen Sie mich durch, ich bin Arztsohn!“, ZEIT Online, 17.1.2014.

² Biller: „Letzte Ausfahrt Uckermark“, ZEIT Online, 20.2.2014.

³ Vgl. hierzu: Leonhard; Horstkotte: *Gegenwartsliteratur: Eine Einführung*, Stuttgart: Metzler 2016, S. 30.

⁴ Stahl: „Wer schreibt, der bleibt“, TAZ. die Tageszeitung Online, 23.1.2014.

⁵ Vgl. Wiele: „Darauf eine Kronauer!“, FAZ Online, 26.2.2014 sowie Grjasnova: „Deutschland, deine Dichter – bunter als behauptet“, WELT Online, 8.2.2014.

Literaturkritik für die junge deutschsprachige Gegenwartsliteratur charakteristisch zu sein scheint. Vor dem Hintergrund solch kritischer Stimmen des gegenwärtigen Literaturgeschehens, soll in dieser Arbeit eine literaturwissenschaftliche, diskursorientierte Analyse dieser Romane vorgenommen werden.

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Gegenwartsliteratur galt aufgrund der schwierigen Quellenlage, der fehlenden historischen Distanz zum Untersuchungsgegenstand sowie der Rolle der AutorInnen, die in Poetikvorlesungen und Interviews mitunter Einfluss auf die Interpretation ihrer Werke und somit der philologischen Wissensproduktion nehmen, lange als problematisch.⁶ Mittlerweile hat sich die Gegenwartsliteraturforschung jedoch akademisch etabliert und wird derzeit in zahlreichen Forschungsprogrammen und -schriften vorangetrieben, an denen ersichtlich wird, dass sowohl die Fragen der Kanonisierung von Literatur als auch die nach einer notwendigen historisierenden Distanz zum Untersuchungsgegenstand kritisch zu beleuchten sind.⁷

Auch für die in dieser Arbeit besprochenen Debütromane von Ronja von Rönne und Simon Strauß gilt die angeführte Problemlage. Sie wurden im Feuilleton sowie in einigen Fernsehformaten besprochen und auch die Schreibenden selbst wurden in Interviews zu ihren Werken befragt.⁸ Dies führt zu einer unübersichtlichen und heterogenen Quellenlage und dazu, dass in dieser Arbeit vorwiegend auf die Online-Publikationen der Feuilletons einschlägiger Tageszeitungen zurückgegriffen wird, in denen die Romane *Wir kommen* (2016) und *Sieben Nächte* (2017) rezensiert wurden, da bisher – nach den Recherchen der Verfasserin – (noch) keine literaturwissenschaftlichen Publikationen dazu vorliegen. Äußerungen der AutorInnen werden dabei ebenfalls berücksichtigt, da sie einen Gegenstand zeitgenössischer literaturästhetischer Beobachtungen darstellen, die im Zuge eines Paradigmenwechsels in der Literaturwissenschaft – vom Tod des Autors zu seiner Rückkehr – festzustellen sind.⁹

⁶ Vgl. Griem: „Standards für Gegenwartsliteraturforschung“, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Heft 1 (2015), S. 97-114, S. 101.

⁷ Zu diesen Themen arbeitet aktuell zum Beispiel das Forschungskolleg „Schreibszene Frankfurt“ unter Leitung von Prof. Dr. Julika Griem und Prof. Dr. Susanne Komfort-Hein. Die Kritik am Kanon oder der Kanonisierung von Literatur ist nicht neu. Vgl. hierzu etwa Schmidt-Dengler, Wendelin: *Die einen raus - die anderen rein: Kanon und Literatur: Vorüberlegungen zu einer Literaturgeschichte Österreichs*, Berlin: E. Schmidt 1994; Löffler: *Wer sagt uns, was wir lesen sollen?: Die Bücherflut, die Kritik und der Literarische Kanon*, London: Inst. of Germanic Studies, Univ. of London School of Advanced Study 2003.

⁸ Zum Beispiel: Petz: „Meine Gegner sind die coolen Ironiker“, *Der Standard Online*, 9.12.2017 (Interview mit Simon Strauß). v. Uslar: „Zum Berlin-Ennui gibt es keine Alternative“, *ZEIT Online*, 7.2.2016 (Interview mit Ronja von Rönne).

⁹ Über die Rückkehr des Autors wird in der Literaturwissenschaft bereits seit den 90er Jahren diskutiert, vgl. hierzu etwa: Jannidis; Lauer; Martinez; Winko (Hrsg.): *Die Rückkehr des Autors: Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Berlin; New York: De Gruyter 1999.

In ihrer Einleitung zum 2017 erschienenen Sammelband *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur* postuliert Ursula Geitner, dass die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit nicht-kanonisierter Gegenwartsliteratur, insbesondere aber mit Debütromanen „für die Literaturwissenschaft Chancen zu grundlegender Reflexion, jenseits der üblichen Theorie-Separées und ihren Bequemlichkeiten“¹⁰ bietet. Die methodische und terminologische Herangehensweise unterscheidet sich dabei nicht grundlegend von der bei der Bearbeitung kanonisierter Literatur, wohl aber liegt die Möglichkeit zu grundlegender Reflexion darin, dass die Debütromane durch die fehlende Kanonbildung eine Herausforderung darstellen, sofern man bereit ist, gängige Rezeptions- und Theorieverfahren durch die neue Literatur herausgefordert zu sehen. Dazu gehört also die Auseinandersetzung mit den zu behandelnden Werken aus „thematisch-inhaltlicher, stofflicher kontextbezogener, ästhetischer und formaler Sicht“ sowie die Frage nach der „philologisch interpretierenden Aufmerksamkeit“.¹¹ Dieser Leitfaden soll auch für die vorliegende Arbeit als methodische Grundlage dienen.

Im ersten Kapitel wird zunächst die im Feuilleton geführte Debatte um Kesslers Essay beleuchtet. Dabei wird verdeutlicht, welche Aspekte in der Literaturkritik verstärkt in den Fokus genommen werden, wie sie sich zu vorherigen Debatten um die deutschsprachige Gegenwartsliteratur verhalten und welche Funktion der Literaturwissenschaft in diesem Zusammenhang zukommen kann bzw. sollte. Im Anschluss daran wird ein Überblick über einschlägige Rezensionen der hier behandelten Romane gegeben. Es werden jeweilige Kritikpunkte herausgearbeitet, auf die auch in den Textanalysen einzugehen sein wird.

Da beide Romane bisweilen als charakteristisch für ihre Generation bezeichnet und damit gleichsam zeitlich wie auch thematisch in gegenwärtigen soziokulturellen wie auch künstlerischen und geisteswissenschaftlichen Diskursen verortet werden, wird im zweiten Kapitel der Begriff der ‚Generation‘ aus kulturtheoretischer Sicht näher zu betrachten sein und die in diesem Kontext besprochene Generation Y aus sozialwissenschaftlicher wie publizistischer Perspektive erörtert. Der Ausdruck ‚Generationenroman‘ wird hier wertungsneutral verwendet. Mit ihm soll nicht angezeigt werden, dass es sich bei den

Ein aktueller Text, der von den Herausgebern im Kontext der New Sincerity verortet wird und damit auch für diese Arbeit relevant ist, ist der Aufsatz von Catani: „Der subversive Autor? Zur Rückkehr des Autors in den Text“, in: Sepp; Mertens (Hrsg.): *Gegen den Strich. Das Subversive in der deutschen Literatur nach 1945*, Berlin: LIT Verlag 2017, S. 287-299.

¹⁰ Geitner: „Stand der Dinge: Engagement-Semantik und Gegenwartsliteraturforschung“, in: Brokoff, Jürgen; Geitner, Ursula; Stüssel, Kerstin [Hrsg.]: *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur*, Göttingen: V&R Unipress 2017, S. 9-57, S. 56.

¹¹ Ebd.

Romanen von Rönne und Strauß um Hochliteratur handelt. Qualitätsurteile dieser Art gehören ins Feld der Literaturkritik und sollen im hiesigen literaturwissenschaftlichen Kontext nicht gefällt werden.

Die ProtagonistInnen in *Wir kommen* (2016) und *Sieben Nächte* (2017) sind junge Erwachsene, die der Generation Y, den sogenannten „Millennials“ zugerechnet werden und die, konfrontiert mit den zahlreichen Möglichkeiten und Freiheiten aber auch den wachsenden Unsicherheiten ihrer Zeit und ihrer Generation, zwischen existenzieller Angst, Langeweile und Weltschmerz oszillieren. Ihr Grundkonflikt besteht darin, in einer von einem postmodernen Bewusstsein geprägten Zeit mit der Sinnlosigkeit bzw. der Sinnentleerung zu hadern. Movens der Handlung ist dabei stets ein Gefühl diffuser Angst, die jedoch ganz gegensätzlich ausgestaltet wird. Während sie in Rönnes Roman zu einer lethargischen Apathie der Protagonistin führt, drängt der Protagonist im Werk Strauß‘ zu einem verzweifelten Aufbruch ins scheinbar ‚ganz andere‘ der (post-)modernen Vernunft.

Die Motive ‚Angst‘ und ‚Ennui‘, weisen in der Literatur eine lange Tradition auf und sind in der Literaturwissenschaft motivgeschichtlich umfangreich aufgearbeitet. In dieser Arbeit wird es darum gehen, diese Motive im zeitgenössischen Kontext aufzubereiten um nachzuvollziehen, wie sie in diesen mutmaßlichen ‚Generationenromanen‘ der jungen deutschsprachigen Gegenwartsliteratur ästhetisch verhandelt werden, da sie eine Schnittstelle zwischen den kultur- und sozialwissenschaftlichen Beschreibungsversuchen der Generation Y und der Tendenz zu einer ‚Neuen Ernsthaftigkeit‘ oder New Sincerity in der Literatur zu bilden scheinen. Dies erfolgt im Hinblick auf einige Entwicklungen in Kunst und Literatur sowie den Kultur- und Geisteswissenschaften, die sich mit einer kritischen Revision der Postmoderne befassen und in Kapitel 2.2 genauer beschrieben werden. Auch in den Romanen von Ronja von Rönne und Simon Strauß ist eine Auseinandersetzung mit diesen post-postmodernen Diskursen zu erkennen, die daher als Interpretationsfolie zum Verständnis der beiden Textquellen herangezogen werden.

Ziel der Arbeit ist es, einen philologisch-kulturwissenschaftlichen Einblick in den Bereich dieser Adoleszenz- oder ‚Generationenromane‘ zu erhalten und diese im sozio-kulturellen wie auch ästhetischen Kontext einer Gegenwartsliteratur zu verorten, die einen kritischen Blick auf die Postmoderne wirft, sich zunehmend von der Ironie distanziert und stattdessen versucht, Möglichkeiten einer neuen Ernsthaftigkeit auszuloten. Sie sind ein literarischer Reflex auf das Dilemma der Epochentheorie: Welche (literarischen) Merkmale können eine post-postmoderne Epoche auszeichnen, wenn die Postmoderne bereits nur noch ein mehr oder weniger ironisches Spiel mit den Zeichen und Referenzen ihrer Vorgängerepochen war? Wie

lassen sich die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten, die sich daraus ergeben, in einer verbindlichen, authentischen Sprache fassen?

1. Die Debüts der „Arztkinder“: Feuilleton, Debatten und die Rolle der Literaturwissenschaft

Im Feuilleton werden regelmäßig Debatten über den (qualitativen) Zustand der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur geführt, die sich jedoch in ihren Kritikpunkten von Beginn der 90er Jahre bis heute kaum unterscheiden: Zumeist stehen sich dabei drei Ansichten zur Rolle der Literatur im Spannungsfeld von (politischem) Engagement, Wirklichkeitsanspruch und künstlerischem Selbstzweck gegenüber.¹²

Maxim Biller ist ein vehementer Vertreter einer Literaturkritik, die mehr Realismus in der deutschsprachigen Literatur fordert. Bereits in den 90er Jahren beklagte er,

noch nie gab es eine Schriftstellergeneration, die sowenig Hardcore-Journalismus und Realitätswühlerei betrieben und zugleich 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.¹³

Auch in der jüngsten Debatte, welche Biller im Hinblick auf den ohnehin hauptsächlich sozio-kulturellen Hintergrund der GegenwartsautorInnen fokussierten Aspekt noch vertiefte, forderte er besonders von mehrsprachigen AutorInnen ein künstlerisch-kulturelles Aufbegehren und mehr Realismus: „Wir müssen immer nur in den einfachsten Worten, die wir kennen, über die Menschen sprechen, wie sie wirklich sind.“¹⁴ Florian Kessler, der die jüngste Debatte zum Zustand insbesondere der jungen deutschsprachigen Gegenwartsliteratur anstieß, kritisierte in seinem in der ZEIT veröffentlichten Essay „Lassen Sie mich durch, ich bin Arztsohn!“¹⁵ die soziale Homogenität und bildungsbürgerliche Herkunft der in den Feuilletons besprochenen Autoren, deren Erfolg zumeist auf gute Verbindungen zu einer „bestimmten In-crowd [...] eines informellen Geflechts, das sich vor allem dadurch definiert, dass die allermeisten Schreibenden niemals andocken können“¹⁶, zurückzuführen sei. Die Exklusivität dieser Kreise reproduziere eine stereotype AutorInnengeneration, die der

¹² Vgl., Horstkotte; Herrmann: *Gegenwartsliteratur. Eine Einführung*, Stuttgart: Metzler 2016, S. 15-32, hier S. 15f.

¹³ Biller: „So viel Sinnlichkeit wie der Stadtplan von Kiel. Warum die neue deutsche Literatur nichts so nötig hat wie den Realismus. Ein Grundsatzprogramm“, in: Köhler, Andrea; Moritz, Rainer [Hrsg.]: *Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur*, Leipzig: Reclam 1998, S. 62-71, S. 65.

¹⁴ Biller: „Letzte Ausfahrt Uckermark“, ZEIT Online, 20.2.2014.

¹⁵ Kessler: „Lassen Sie mich durch, ich bin Arztsohn!“, ZEIT Online, 16.1.2014.

¹⁶ Ebd.

Literatur aufgrund ihrer Erlebnisarmut keine neuen Stimmen verleihen könnte. Ihr Erfolg sei also eher einem soziologischen Netzwerkeffekt als der literarischen Qualität ihrer Texte geschuldet. Kessler kritisiert die Banalität und Konformität der Werke junger AutorInnen, die sich stärker an den Vorgaben des Literaturbetriebes orientierten, als relevante Romane zu verfassen, führt allerdings nicht weiter aus, was den konformen Mainstream der „satte[n] Form von ästhetischer Bürgerkinder-Anspruchslosigkeit“ der von ihm sogenannten „Speck-Lit“, eigentlich auszeichnet.¹⁷ Auch wird nicht recht deutlich ob seine Kritik auf thematische, inhaltliche oder künstlerische Eigenschaften zielt. Enno Stahl, der Kessler in seinem Essay in der TAZ weitgehend beipflichtet, greift den Begriff der „Klasse“ auf. Der Kulturbetrieb sei ein „hermetisch abgeschlossenes Teilsystem“, das jedoch einen gesamtgesellschaftlichen Zustand abbilde, der sich seit den 90er Jahre immer weiter verschärfe.¹⁸

Früher galt Literatur als ein Medium der Erkenntnis. Ihr kam die Funktion zu, gesellschaftliche Entwicklungen zu beschreiben, zu analysieren, zu dekuivieren [...] Heute aber scheint die Literatur zum Helfershelfer der Exklusionsprozesse herabgesunken; statt diese kritisch zu begleiten, spiegelt sie die eigene Schicht [...] Heraus kommt der handwerklich vorbildliche, hoch elaborierte Mainstream, den in Deutschland heute so viele so gleichartig pflegen. Eine Literatur, die sehr langweilig ist, da sie zu großen Teilen von Autorinnen und Autoren verfasst wird, die nichts erlebt und nichts zu erzählen haben.¹⁹

Stahl vertritt ebenfalls die normative Sichtweise, Literatur müsse immer auch einen gesellschaftskritischen Anspruch haben. Erst „politische Analysefähigkeit“ zusammen mit „ästhetischer Integrität“, verleihe ihr „Würde“. ²⁰ Dieses „Früher“ wird ebenso wenig spezifiziert, wie der Zeitpunkt, zu dem Literatur aufhörte, diese seiner Meinung nach elementare Funktion zu erfüllen. Dem liegt ein sehr enger und durchaus problematischer Literaturbegriff zugrunde, nach dem etwa Werke, deren vorrangiges Ziel Unterhaltung ist aber auch all jene, die sich nicht implizit oder explizit mit gesellschaftlichen Entwicklungen oder Missständen befassen sowie solche, die sich mit der Introspektion des Subjektes befassen, ohne dies gesellschaftlich rückzubinden oder aber vornehmlich im l’art pour l’art verhaftet sind, keine (gute) Literatur. Texte, die hingegen im Sinne einer bestimmten (politischen oder gesellschaftlichen) Ideologie verfasst wurden, also diese eben nicht dekuivieren sondern weiter vorantreiben, müssten nach Stahls Definition jedoch als Literatur verstanden werden.

Der Vorwurf, ‚nichts erlebt‘ oder ‚nichts zu erzählen‘ zu haben, erkennt zudem die zentralen Konflikte der ProtagonistInnen in den hier behandelten Romanen, sind diese Probleme doch

¹⁷ Alle Kessler: „Lassen Sie mich durch, ich bin Arztsohn!“, ZEIT Online, 16.1.2014.

¹⁸ Stahl: „Wer schreibt, der bleibt“, TAZ. Die Tageszeitung Online, 23.1.2014.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Alle Ebd.

der Beweggrund für den Akt des Schreibens und der Handlung überhaupt. Sie erweisen sich außerdem, wie im Weiteren noch zu zeigen sein wird, als charakteristisch für ihre Generation, welche viel stärker von visuellen und medialen Eindrücken geprägt ist, als von den von der Kritik zudem nicht weiter konkretisierten Erlebnissen. Stahl spricht den (jungen) GegenwartsautorInnen so außerdem Imaginationskraft sowie jegliches Reflexionsvermögen ab und unterstützt so eine Form der Literaturkritik, die sich der Metaebene verweigert, indem sie die Werke als hermetisch abgeschlossen begreift und einen gesellschaftlichen oder ästhetischen Kontext von vornherein ausschließt oder als irrelevant abkanzelt, solange nicht offensichtliche soziale oder historische Probleme verhandelt werden.

Florian Kessler zeichnet in seinem Essay außerdem das Bild einer SchriftstellerIn, die nur schreiben könne, was er/sie auch selbst erlebt habe, wodurch er sowohl Talent als auch kreative Imagination negiert und gleichsam ein romantisiertes AutorInnenbild propagiert, nach welchem nur aus existenziellen oder zumindest aber finanziellen Nöten heraus bewegend, authentische Kunstwerke entstehen könnten. Während Kessler einige AutorInnen, darunter Nora Bossong oder Olga Gjasnova, welche – um in seinem fragwürdigen Duktus zu bleiben – auch trotz ihres ausländisch klingenden Nachnamens „humanistische Bildung genossen“²¹ haben, sogar namentlich nennt, belegt er seine These allerdings nicht an konkreten literarischen Beispielen. Hieran setzen auch die Reaktionen an, die auf seinen Aufsatz folgten. Olga Grjasnova und Nora Bossong meldeten sich ihrerseits im Feuilleton zu Wort und kritisierten seinen sozio-politischen Ansatz, den sie als Symptom der von ihm selbst heraufbeschworenen Krise sehen. Nora Bossong antwortete in der ZEIT:

So versinnbildlicht er genau das, was er selbst kritisiert: einen jungen Menschen, der auf Betriebsveranstaltungen herumsteht, anstatt zu Hause über Texten zu brüten, der lieber über den Betrieb redet, als sich relevanteren Themen zuzuwenden, und der nur sein unmittelbares Umfeld wahrnimmt, ohne nach links oder rechts zu schauen. Dass Kessler einen fundierten Einblick in die Hochhaussiedlungen der Republik haben möchte, sich aber keinen Millimeter von der ihm liebsten Ausdrucksform wegbewegt, dem bürgerlichen Roman nämlich.²²

Damit wirft sie Kessler einen ähnlich engen Literaturbegriff vor, wie er auch bei Stahl festgestellt werden kann. Zudem sei er Teil jenes Literaturbetriebes, den er zwar kritisiere, ohne jedoch konstruktive Vorschläge zu unterbreiten oder sich abseits des Mainstream zu bewegen, um neue Stimmen in der literarischen Landschaft ausfindig zu machen.

Olga Grjasnova betont in DIE WELT: „Es sind politische Fragen, keine ästhetischen – und schon gar keine, die an einer Autorenbiografie festgemacht werden können. Man sollte weder

²¹ Vgl., Kessler: „Lassen sie mich durch, ich bin Arztsohn!“, ZEIT Online, 16.1.2014.

²² Bossong: „Saturierte Autoren?“, ZEIT Online, 30.1.2014.

Forderungen an Literatur stellen, noch sie zensieren“²³, womit sie eine anti-normative Literaturkritik vertritt und auf das Fehlen ästhetischer Kritikpunkte in Kesslers Essay hinweist. Dieser Meinung ist auch Jan Wiele, der im Feuilleton der FAZ beklagte, dass der Literatur „unter dem Deckmantel einer soziologischen Bildungsdebatte um Herkunft und Chancengleichheit [...] ästhetische Korsette von anno dazumal aufgezwungen“²⁴ würden und weist darauf hin, dass eine Debatte, die sich vorwiegend mit dem sozialen Hintergrund der Schreibenden befasst, ohnehin nicht zielführend für eine Beschäftigung mit der jungen Gegenwartsliteratur sein kann. Er kritisiert zudem die stets wiederkehrende Forderung nach Authentizität als „totgerittenes Pferd der Literaturkritik“, die in seinen Augen wohl „noch nie was von Imaginationskraft gehört“²⁵ zu haben scheine. Die Debatte hielt nicht lange an und blieb letztlich folgenlos zumal sie auch eher als eine Kritik am Literaturbetrieb verstanden werden kann, als eine an der Gegenwartsliteratur selbst, denn sie vernachlässigt, ästhetische Merkmale der von ihr sogenannten bürgerlichen Mainstream-Literatur zu benennen und diesbezüglich entsprechende Kriterien zu formulieren. Schließlich scheinen es die Anforderungen des Literatur- und Kulturbetriebes selbst zu sein, der von der Literatur einen gewissen Konformismus fordert. Andererseits wird – ganz im postmodernen Sinn – festgestellt, dass ästhetische Vorgaben an Literatur dieser grundsätzlich abträglich seien. Einige SchriftstellerInnen wie zum Beispiel Florian Hischmann oder Leif Randt, die von Kessler ebenfalls zu den „Arztkindern“ des Kulturbetriebes gezählt werden, setzen sich in ihren Werken selbst mit den Anforderungen des Literaturbetriebes und der Position der AutorIn darin auseinander.²⁶

Die Redundanz solcher Debatten wird auch von Ronja von Rönne satirisch in ihren Texten reflektiert, in denen sie sich mit dem Schreiben und der Veröffentlichung ihres Debütromans befasst und selbst auf die Rolle der Literaturkritik sowie der Schreibinstitute verweist, zwischen deren widersprüchlichen Anforderungen sich die junge deutschsprachige Gegenwartsliteratur positionieren muss, um sich etablieren zu können:

EIN FEUILLETONIST Ich sprech jetzt mal für die gesamte Kulturlandschaft [...], wenn es nicht um die DDR oder die Nazivergangenheit geht, lesen wir den Mist gar nicht erst. Stichwort Dringlichkeit. Übrigens, vor kurzem hatten wir einen Kongress und haben beschlossen, was wir auf gar keinen Fall mehr wollen. „Generationenbücher.“ Wenn es ein Generationenbuch wird, vergleichen wir dich mit Christian Kracht, bis du weinst
DIE DOZENTENMEINER EHEMALIGEN SCHREIBSCHULE Du brauchst eine eigene Stimme. Stopp, stopp, das ist jetzt zu eigen, das ist ja völlig unverständlich. Wer soll das denn

²³ Grjasnowa: „Deutschland, deine Dichter – bunter als behauptet“, WELT Online, 14. 4.2014.

²⁴ Wiele: „Darauf eine Kronauer!“ FAZ Online, 26.2.2014.

²⁵ Alle Ebd.

²⁶ Hischmann: *Das Verschwinden der Orte*, Berlin: Berlin Verlag 2016; Randt: *Schimmernder Dunst über Coby County*, Berlin: Berlin Verlag 2012.

lesen? Fang noch mal von vorn an. Mach erst mal weiter. Schreib nach Regeln. Brich die Regeln [...] Keine Adjektive! [...] Mach's bloß nicht spannend, dann ist es Krimi, und Krimiautoren laden wir nicht auf unsere Institutspartys ein.²⁷

Die Aufgabe der vorliegenden Arbeit ist es nun, unter Berücksichtigung solcher Debatten einen literaturwissenschaftlichen Blick auf einige Werke der jungen deutschsprachigen Gegenwartsliteratur zu werfen, die grundsätzlich unter die von Kessler beanstandete Kategorie fallen würden und diese in einem geistes- und kulturwissenschaftlichen Diskurs zu verorten, der in der Debatte selbst jedoch nicht auftauchte: Dem Diskurs um eine kritische Revision der Postmoderne und der Versuche ihrer Überwindung etwa in Form des ‚Neuen Realismus‘, der ‚Metamoderne‘ oder der ‚Post-Ironie‘ sowie der Rückkehr des Autors, die sich mitunter in Form einer ‚Neuen Ernsthaftigkeit‘ oder ‚New Sincerity‘ in der Literatur widerspiegeln.

1.1 Ronja von Rönne *Wir kommen* (2016)

Ronja von Rönne (1992) studierte kreatives Schreiben und Kulturjournalismus in Heidelberg, schloss das Studium jedoch nicht ab. Sie arbeitet als Bloggerin, Journalistin und Schriftstellerin. Seit 2012 betreibt Rönne den Blog *Sudelheft*²⁸, auf dem sie kurze, teilweise autofiktionale Texte zu Alltagsbeobachtungen und Trends ihrer Generation sowie Listen und satirische Ratgeber publiziert.

Von 2015 bis 2017 arbeitete sie für das Kulturressort der Tageszeitung DIE WELT. Dort veröffentlichte sie unter anderem einen Artikel mit dem Titel „Warum mich der Feminismus anekelt“²⁹, für den sie heftig kritisiert wurde. Der Artikel war Teil einer Reihe, in der „Radikalpositionen“ zum Feminismus eingenommen werden sollten und gilt hauptsächlich aufgrund des medialen Echos, das darauf folgte, als Rönnes Durchbruch.³⁰ Im Juli desselben Jahres lud der Kritiker Hubert Winkels Rönne zum Bachmannpreis ein. Dort präsentierte sie den Text *Welt am Sonntag* (2015), der von der Jury kontrovers aufgenommen wurde.³¹ Seit

²⁷ Rönne: *Heute ist leider schlecht. Beschwerden ans Leben*, Frankfurt: Fischer Verlag 2017, S. 75-76.

²⁸ Rönne: Sudelheft.blogspot.com.

²⁹ Rönne: „Warum mich der Feminismus anekelt“, WELT Online, 8.4.2015,

³⁰ Es handelte sich hierbei um eine Reihe von insgesamt vier Artikeln, die zwischen dem 7.4.2015 und dem 10.4.2015 auf WELT Online veröffentlicht wurden. Rönnes Text war der zweite der Reihe. Der erste Text stammte von Mara Delius: „Ihr geht mir auf den Sack, den ich nicht habe“ (7.4.2015), 2. Ronja von Rönne: „Warum mich der Feminismus anekelt“ (8.4.2015), 3. Hannah Lühmann: „Feministin? Ich weiß gar nicht, ob ich eine Frau bin“ (9.4.2015), 4. Andreas Rosenfelder: „Sorry, aber der Feminismus ist mir komplett egal“ (10.4.2015).

³¹ Der Text wurde nicht publiziert, ist jedoch als PDF auf der Homepage des Bachmannpreises abrufbar, wie auch die Diskussion der Jury.

2017 schreibt sie die Online-Kolumne *Heute ist leider schlecht* für die ZEIT. Unter demselben Titel mit dem Nachsatz *Beschwerden ans Leben* erschien 2017 eine Sammlung der Kolumnen sowie neuer Texte, in denen sie auch das Schreiben ihres Debütromans und die darauf folgenden Reaktionen der Literaturkritik rekapituliert.³² Rönnes Debütroman *Wir kommen* erschien 2016 im Aufbau Verlag und wurde in den Feuilletons der größeren deutschsprachigen Tageszeitungen besprochen. Ein Grund für das mediale Interesse war unter anderem der kontroverse Artikel über Feminismus, der in allen hier behandelten Kritiken angesprochen wird und in dem sich eine zeitgenössische Tendenz abzeichnet, die Thomas Kurianowicz in der NZZ auf den Punkt bringt:

Die 24-Jährige ist auch Hauptakteurin in einem Präzedenzfall über die neuen Regeln des literarischen Marktes, in dem ein Blog, ein provokativer Zeitungstext, einige gekonnt inszenierte Bilder im Internet die Erwartungen auf ein literarisches Debüt ins Groteske gesteigert haben.³³

Wir kommen ist ein Tagebuch, das die Protagonistin, Nora, auf Anraten ihres Therapeuten führt und in dem sie ihre nächtlichen Panikattacken dokumentieren soll. Die Krise der Hauptfigur manifestiert sich in einer diffusen Angst, deren Unbestimmtheit und Unbeschreibbarkeit sich zur existenziellen Krise ausweitert. Dem intensiven Erlebnis der Panik steht eine grundsätzliche Apathie gegenüber, die sich in einer den Roman leitmotivisch durchziehenden Sprachlosigkeit und Sprachverdrossenheit manifestiert. Der Roman wird von der Kritik in der Tradition der Popliteratur verortet und thematisch und stilistisch als charakteristisch für die Generation Y bezeichnet.³⁴ Auch Felix Bayer stellt im SPIEGEL fest: „Hier geht es um die Gegenwart, hier reden die sogenannten „Millennials“ [...] „Wir kommen“ wird man in späteren Zeiten sehr genau verorten im Jahre 2016.“³⁵ Einige RezensentInnen stellen zudem Verbindungen zwischen der Hauptfigur und der Autorin her, wie etwa Claudius Seidel, der in der FAZ kommentiert „das Ich, das da spricht, heißt Nora und kann sich nicht dagegen wehren, wenn der Leser es mit der Autorin verwechselt.“³⁶ Katharina Granzin fragt in der FRANKFURTER RUNDSCHAU: „Spricht da nun Nora mit Ronjas Stimme, oder ist es sogar umgekehrt?“³⁷ Die scheinbar verwischten Grenzen zwischen Autorin oder Autor-Persona und Erzählinstanz sind auch in anderen Texten Rönnes zu finden und werden in dieser Arbeit als ein Merkmal der New Sincerity, wie sie seit ca. 2011 wieder rezipiert wird, gedeutet.

https://files.orf.at/vietnam2/files/bachmannpreis/201525/ronja_von_rnne_welt_am_sonntag_365295.pdf

³² v. Rönne: *Heute ist leider schlecht. Beschwerden ans Leben*, Frankfurt a.M.: Fischer 2017.

³³ Kurianowicz: „Blog-Pop-Literatur“, NZZ, 22.4.2016.

³⁴ Ebd.

³⁵ Beide Bayer: „Wir sind jung, wir sind schön, unsere Witze sind meta“, DER SPIEGEL Online, 4.3.2016.

³⁶ Seidl: „Höflich und Wohlerzogen: Jugend ohne Plot“, FAZ Online, 16.3.2016.

³⁷ Granzin: „Junge Frau im Selbstgespräch“, FRANKFURTER RUNDSCHAU Online, 18.03.2016.

Meredith Haaf stellt dem Roman in der SÜDDEUTSCHEN ZEITUNG ein besonders schlechtes Zeugnis aus. Sie kritisiert die Selbstbezogenheit und Klischeehaftigkeit der Hauptfigur als „Hashtag ihrer Generation“ und sieht in der Vielzahl „von [...] pauschalen Zusammenfassungssätzen“ und der fehlenden Handlung das Resultat einer Gleichgültigkeit der Autorin gegenüber dem eigenen Text. Zugleich verströme auch das Buch „eine Kälte, der ein tiefes Desinteresse am Menschen und was ihn dazu macht, zugrunde liegt“.³⁸ Andere RezensentInnen sehen die Abwesenheit einer Handlung stattdessen als stilistisches Mittel: Daniel Haas kommentiert in der ZEIT, „der Plot von „Wir kommen“ ist [...] eine Zumutung, unter dem Gesichtspunkt konventioneller Dramaturgie [...] ein Episoden-Potpourri mit den üblichen Verdächtigen des modernen Wohlstands-Ennui.“³⁹ Haas konzentriert sich in seiner Rezension vorwiegend auf die Verwendung von Metaphern und Phrasen als prägnantes Mittel, dem Verdruss über die symbolische Überladung der Sprache Ausdruck zu verleihen. Er hebt die Textform, das Tagebuch, hervor, mit der er die Episodenhaftigkeit der Erzählung begründet. Als zentrales Problem der Hauptfigur sieht er „eine strukturelle, das Sprechen und Schreiben selbst betreffende Krise.“⁴⁰ Diese manifestiert sich im Text in der Reflexion der „versteinerten Zeichen“⁴¹, die es der Hauptfigur unmöglich machen, eine authentische Verbindung zu ihrer Umwelt herzustellen oder überhaupt eigene Worte zu finden, um ihre Hilflosigkeit zu beschreiben. „Das Wortspiel, die rhetorische Masche [...] markieren auch einen Grundkonflikt der Hauptfigur [...] Rönnes Roman [ist] ein Kraftakt der Selbstreflexion und Sprachkritik.“⁴² Claudius Seidel bezeichnet in seiner in der FAZ erschienenen Kritik die Selbstbezüglichkeit des Textes als „Vorrecht der Jugend.“⁴³ Er identifiziert ein „Ich, das schon die Wörter und Sätze als Tatsachen begreift, als Bausteine einer Welt, in der Nora fremd ist und fremd bleiben will.“⁴⁴ Auch Ironie scheint kein adäquates Mittel mehr zu sein, durch Bruch einen Kontakt zur Welt herzustellen, denn auch diese steht im Verdacht, Pose und Klischee zu sein. Der Annahme, dass die Protagonistin der Welt „fremd bleiben will“, ist jedoch zu widersprechen, da ein deutlicher Wunsch nach Inklusion zu erkennen ist, der in der Textanalyse weiter besprochen werden soll.

³⁸ Haaf: „Es kommt niemand, nicht mal im übertragenen Sinn“, SÜDDEUTSCHE ZEITUNG Online, 15.3.2016.

³⁹ Haas: „Gib den Wolken Zucker. Dürftiger Plot, nervige Figuren. Dennoch ein exzellenter Text: „Wir kommen“, das Romandebüt von Ronja von Rönne“, ZEIT Online, 10. 3. 2016.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Seidl: „Höflich und Wohlerzogen: Jugend ohne Plot“, FAZ Online, 16.3.2016.

⁴² Haas: „Gib den Wolken Zucker“, ZEIT Online, 10. 3. 2016

⁴³ Vgl., Seidl: „Höflich und Wohlerzogen: Jugend ohne Plot“, FAZ Online, 16.3.2016.

⁴⁴ Ebd.

Er stellt außerdem fest, „wie höflich, fast schon wohlerzogen jetzt die Romanautorin Ronja von Rönne klingt, wenn ihr Text schimpft, meint, zurückweist und nein sagt“⁴⁵, wenn er den Roman mit Texten von Rainald Goetz oder Thomas Bernhard vergleicht und damit die Generationenperspektive im Hinblick auf die Gattung der Popliteratur zur Geltung bringt, die auch in dieser Arbeit einen zentralen Bezugspunkt darstellt.

In der Analyse des Romans sollen diese von der Literaturkritik aufgezeigten Merkmale aus literaturwissenschaftlicher Sicht in Bezug zu zeitgenössischen gesellschaftlichen und ästhetischen Diskursen gesetzt werden, die sich mit einer kritischen Revision der Postmoderne befassen. Hier soll auch der Frage nachgegangen werden, inwiefern *Wir kommen* der Literatur der New Sincerity oder neuen Ernsthaftigkeit zugeordnet werden kann.

1.2 Simon Strauß *Sieben Nächte* (2017)

Simon Strauß ist der Sohn des Schriftstellers und Dramatikers Botho Strauß. Er studierte Altertumswissenschaften und Geschichte und promovierte an der Humboldt-Universität Berlin. Seit 2016 arbeitet er als Redakteur und Theaterkritiker für das Feuilleton der FAZ. 2017 erschien sein Debütroman *Sieben Nächte* im Blumenbar-Verlag, für den er den Debütpreis des Lübecker Buddenbrookhauses erhielt.

Der Roman handelt von einem namenlosen Ich-Erzähler, S., der mit einem Bekannten einen Pakt schließt. In sieben Nächten wird dieser ihn auf Streifzüge durch die Nacht schicken, auf denen er jeweils eine Todsünde begehen und nach jeder Nacht seine Erlebnisse auf sieben Seiten niederschreiben soll. Er hofft, den vorgezeichneten Weg der behüteten, bürgerlichen Banalität auf diese Weise noch einmal zu verlassen, bevor es zu spät ist und das Leben seinen geregelten und scheinbar unaufhaltsamen Gang nimmt. Dabei sehnt er sich zurück in eine Zeit, von der er glaubt, dass es eine der authentischen Gefühle war, „in der die Schwere zu Hause war [...] weil da so viel kaputt war, was neu aufgebaut werden konnte [...] als es um Sachen ging, nicht um Sachlagen.“⁴⁶ Er beklagt, dass seiner Generation die Ideale abhandengekommen seien, ihr die Wut und Leidenschaft fehle, die etwa ihre Eltern noch hatten. Deshalb begreift er seine Aufzeichnungen als ein Manifest für Gleichgesinnte, gegen die Gleichgültigkeit und innere Leere seiner Generation.

Strauß' im Feuilleton ebenfalls kontrovers besprochener Roman, wurde Teil einer Debatte um Intellektuelle und die neue Rechte, die hier aber nicht weiter verfolgt werden soll. Auffällig

⁴⁵ Seidl: „Höflich und Wohlerzogen: Jugend ohne Plot“, FAZ Online, 16.3.2016.

⁴⁶ Strauß: *Sieben Nächte*, Berlin: Blumenbar, S. 91. Im Folgenden abgekürzt mit SN, Seitenangabe.

sind die Rezensionen von Danilo Scholz und Florian Illies. Scholz, der den Roman in der TAZ rezensierte, kann diesem nur wenig abgewinnen und beanstandete neben rechter Tendenzen sprachliche und thematische Banalität und Langeweile: „Ennui darf nicht langweilig sein. Das war aber schon bei Ronja von Rönnes Debütroman der Fall und damit ein Problem, bei Simon Strauß' *Sieben Nächten* ist es nicht anders.“⁴⁷ Er hebt außerdem die „stark autobiografische[n] Züge“⁴⁸ des Erzählers hervor. Ein zentraler Kritikpunkt am Roman war für Scholz die mangelnde Originalität der Sprache:

Der vom Autor zur Schau gestellte Wille zur Erneuerung wird beständig von der Sprache unterlaufen, die ihm kein Verbündeter ist, sondern ihn fortwährend auf jene Vorgestanztheit zurückwirft, der er doch entkommen will. [...] Strauß hat erschreckend wenig zu sagen. Dass er Banalitäten dann tatsächlich als Selbstgedachtes, als zur Sentenz komprimiertes Resultat geistiger Aktivität präsentiert – „Die Bibliothek, das ist ein Hort der Vielstimmigkeit“ –, gehört zu den wiederkehrenden Ärgernissen dieses Buches.⁴⁹

Die inhaltsleere, vorgestanzte Sprache war auch in den Rezensionen zu Rönnes Roman ein zentraler Kritikpunkt, wurde dort jedoch als stilistisches Mittel begriffen, da Lösungsansätze und „ästhetische Innovation [gezielt, Anm. d. Verf.] verweigert“⁵⁰ würden.

Florian Illies, Autor von *Generation Golf*⁵¹, sieht in Strauß die neue Stimme seiner Generation und reicht damit den Staffelstab des Generationschronisten weiter, wenn er postuliert „es könnte sein, dass er genau mit dem Thematisieren dieser Suche nach einer eigenen Identität in diesem Buch nun erstmals einen sichtbaren Identitätsnachweis seiner Generation erbringt.“⁵² Diese zeichne sich dadurch aus, dass sie, aufgrund ihrer „Erlebnislosigkeit, [...] in einem diffusen Gefühl der Leere vor sich hindümpelt [und] süchtig zu sein scheint nach der Selbstbeobachtung und der Selbstdekonstruktion.“⁵³ Der Egozentrismus, der der jungen deutschsprachigen Gegenwartsliteratur bisweilen vorgeworfen wird, wird von Illies so als Folge ihrer Erlebnislosigkeit charakterisiert und mit dem Begriff der „Selbstdekonstruktion“ zudem in einem poststrukturalistischen Sozialisationskontext verortet. Die Sprache, die von Scholz wegen ihrer ‚Vorgestanztheit‘ kritisiert wurde, sieht Illies vielmehr als Bekenntnis zum Pathos, zur romantischen, bildreichen Rede, die es nicht zu dekonstruieren oder zu reflektieren, sondern stattdessen wieder zu pflegen gilt.

Das Pathos kehrt zurück in den Besteckkasten der Moderne, die Ratio als alleiniges Erklärungsmuster hat in ihrer kalten Brillanz viel von ihrer Anziehungskraft verloren und die Pose der entspannten Coolness zum Glück ebenfalls [...] Und natürlich ist die pure, reine, echte

⁴⁷ Scholz: „Simon Strauß' Roman *Sieben Nächte*: Literarischer Versicherungsmakler“, TAZ Online 11.8.2017.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Haas: „Gib den Wolken Zucker, ZEIT Online, 10. 3. 2016.

⁵¹ Illies: *Generation Golf. Eine Inspektion*, Frankfurt: Fischer 2000.

⁵² Illies: „Gib mir mein Herz zurück“, ZEIT Online, 17.7.2017.

⁵³ Ebd.

Romantik ein sehr origineller Notausgang aus dem zuschnürenden System der Selbstbezüglichkeiten.⁵⁴

Illies nimmt auch Bezug auf das Cover des Buches: „Es ist klein und kompakt und doch seltsam warmblütig [...] Auf dem Cover blickt einem in verpixelter Instagram-Optik ein *angry young man* unvermittelt in die Augen.“⁵⁵ Er stellt damit eine Verbindung zwischen der Bewegung der sogenannten ‚Angry young men‘ der 50er und 60er Jahre Großbritannien und der Gegenwart her, die, dem digitalen Diskurs entsprechend, in Instagram-Optik vermittelt werde. Thematisierten die Autoren Mitte des 20. Jahrhunderts soziale Entfremdung, Solidarisierung mit den Arbeiterklassen und die Abwendung vom Establishment, ist der Begriff im allgemeinen Sprachgebrauch heute jedoch eher negativ konnotiert und muss im Kontext eines breiteren gesellschaftlichen Diskurses um sich wandelnde Geschlechterrollen und gesellschaftspolitischen Entwicklungen, gesehen werden, in dem die sogenannten „angry young men“ patriarchalisch geprägte, elitär veranlagte, oft national-konservativ oder Neu-Rechte Positionen einnehmen.⁵⁶ Die Gegenüberstellung von alten und neuen Vätern und die Frage nach einer zeitgenössischen männlichen Identität bei gleichzeitigem Fehlen von Frauenfiguren werden in Strauß‘ Roman wiederholt in einem konservativen Duktus thematisiert. Sein Protagonist hadert nämlich nicht nur mit seiner eigenen erlebnislosen Geschichte, sondern auch mit gesellschaftlichen Entwicklungen, von denen er sich um die Entwicklung einer authentischen und sinnvollen eigenen Identität betrogen fühlt. Diese Problematik sieht er unter Anderem versinnbildlicht in den „radelnden Jungvätern“, die damit zufrieden sind, „endlich kein Mann mehr sein [zu] müssen“⁵⁷, die also ein neues Männlichkeitsbild verkörpern, das ihm als Feindbild dient – ein Aspekt, der jedoch in keiner der einschlägigen Rezensionen aufgegriffen wird.⁵⁸ Für ihn sind „Väter“ – im metaphorischen und im buchstäblichen Sinn – in der Vergangenheit verhaftet, in einer Zeit, als Männer heroisch für eine Sache kämpfen konnten und deren Spuren bzw. Namen in den großen Erzählungen zu finden sind, die sich auch in zahlreichen Zitaten und Verweisen im Roman wiederfinden und in der Textanalyse genauer besprochen werden sollen.⁵⁹

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Hier kann das Stück „Angry young men“ des Aktionstheater Ensembles, das am 14.5.2014 im Nestroy Theater uraufgeführt wurde als exemplarischer Ausdruck dieser neuen Assoziation mit dem Ausdruck ‚angry young men‘ gelten.

⁵⁷ SN, S. 27.

⁵⁸ Ob dies darauf zurückzuführen ist, dass es sich bei allen Rezensenten der vorgestellten Rezensionen zu Strauß‘ Roman in den größeren Tageszeitungen um Männer handelt, kann hier nur spekuliert werden. Eventuell wäre es lohnenswert, dies in einer eigenen Arbeit zu untersuchen.

⁵⁹ Vgl., SN, S. 95.

Illies' Feststellung eines „sichtbaren Identitätsnachweis[es] seiner Generation“⁶⁰ erscheint daher in doppelter Hinsicht problematisch. Zum einen in Anbetracht der relativ großen Zahl gegenwartsliterarischer Adoleszenzromane der letzten Jahre zum anderen, da er ein konservatives, männliches Bild der Gegenwart idealisiert, das zurzeit grundsätzlich hinterfragt wird. Es spiegelt sich darin jedoch auch die Orientierungslosigkeit einer Generation, die die Dekonstruktion der Rollenbilder selbst erlebt und vorangetrieben hat und nun auf der Suche nach zukunftssträchtigen Möglichkeiten der individuellen und kollektiven Identitätsstiftung ist. Jochen Overbeck schrieb im SPIEGEL:

Eine Suche nach dem guten, wilden Leben, ein Manifest wider den Zeitgeist [...] Das wirkt bisweilen irritierend konservativ, nach der Wutrede eines früh in die Jahre gekommenen, zumal alle Bezüge in der Vergangenheit liegen [...] Aber, und das ist wichtig, Strauß schreibt auch für die Dinge. Aus der Suche nach einem Gegengewicht zum Jetzt bietet er Lösungen an, die fantasievoll zwischen Quatsch und großer Vision balancieren, die sich gegen alles Rationale wenden.⁶¹

Damit verweist Overbeck über den Roman hinaus auf gesellschaftliche und kulturelle Bestrebungen, die als überholt empfundene und bereits vielfach totgesagte Postmoderne durch neue Konzepte abzulösen. Auch Jan Drees bemerkt im DEUTSCHLANDFUNK, „Sieben Nächte sucht nach Lösungen für die hybride allvernetzte Subjektgegenwart, ist aber trotz dieser Ansätze mehr im l'art pour l'art als in der engagierten Literatur verhaftet.“⁶² Obwohl Drees den konservativen Ton des Romans feststellt, bezeichnet er ihn doch als „hochmodern in seiner Form, [er] ist als Geste entworfen, im performativ-thesenhaften Stil eines Manifestes konzipiert.“⁶³ Als mögliches geistiges Vorbild sieht er den von ihm als New Sincerity-Manifest bezeichneten Essay *E Unibus pluram: Television and US fiction*⁶⁴ von David Foster Wallace, der in Kapitel 2.2 im Kontext möglicher Konzepte, die auf die Postmoderne folgen können, erläutert wird.

Weitgehend einig sind sich die Rezensenten von SPIEGEL, TAZ und DEUTSCHLANDFUNK über den konservativen Ton des Romans aufgrund des romantischen Impetus und seiner zahlreichen intertextuellen Bezüge zur klassischen bürgerlichen Bildungstradition.

Christoph Schröder konstatiert in der SÜDDEUTSCHEN ZEITUNG ebenfalls, der Roman versuche eine Gegenbewegung zum zynischen Zeitgeist zu initiieren und Ideen wider die

⁶⁰ Illies: „Gib mir mein Herz zurück“, ZEIT Online, 17.7.2017.

⁶¹ Overbeck: „‘Sieben Nächte‘ von Simon Strauß - Nicht übermäßig an Realität Interessiert“, SPIEGEL Online, 13.7.2017.

⁶² Drees: „Die Herzergießungen eines Kunstliebenden“, DEUTSCHLANDFUNK, 2.8.2017.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Foster Wallace: „E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction“, in: *Review of Contemporary Fiction*, Vol. 13 (Summer 1993), S. 151-194.

Banalität des Alltags zu finden, „allein fehlt es an den sprachlichen Mitteln, um über die bloße Behauptung hinauszureichen“⁶⁵, gerade der konservative, hohe Ton scheint ihm dabei bisweilen zum Verhängnis zu werden:

Sprachlich, und das ist der entschiedene Einwand, den es gegen „Sieben Nächte“ zu formulieren gilt, schlägt sich das in einem mal dunkel raunenden, dann wieder oberlehrerhaft altklugen Duktus nieder, der gerade in der Schilderung von Alltagssituationen unfreiwillige Komik produziert.⁶⁶

Schröder charakterisiert ihn weiterhin als „Hybrid, in dem sich unterschiedliche Gattungen verbinden: Essay und Reflexion, scharfe Polemik und erzählerische Passagen. Was sie eint, ist der durchgehend hohe Ton.“⁶⁷ Zudem stellt er fest, „es gibt keinen Augenblick in ‚Sieben Nächte‘, in dem der Autor Distanz zwischen sich und seinen selbstmitleidigen, sich selbst kasteienden, sich selbst überhöhenden Protagonisten und dessen hoch tönenden Sound bringt“⁶⁸, womit er ebenso wie einige RezensentInnen von *Wir kommen* einen autobiographischen Bezug zwischen Autor und Protagonist herstellt. Diesen Eindruck bestätigt Strauß in einem Interview sogar selbst:

Mir ging es nicht darum, besonders krasse, moderne Äquivalente zu den alten Todsünden zu finden, sondern den autofiktionalen Protagonisten S dazu zu bringen, radikal ehrlich zu sein – und zu schreiben.[...] Eigentlich habe ich ein radikal persönliches Buch geschrieben, in dem es um eine gewisse Energielosigkeit und Revolutionsmüdigkeit geht, die ich empfinde, eine Angst davor, Dinge nicht anzupacken, nichts verändern zu wollen – aber das hat offensichtlich etwas mit meiner "Generation" zu tun, die zum Großteil im gemachten Bett des Wohlstands aufgewachsen ist.⁶⁹

Damit unterstreicht Strauß die Ernsthaftigkeit seines Anliegens, welches er in seinem Roman umzusetzen versucht und mit dem er ein Bedürfnis seiner Altersgenossen nach „Ernsthaftigkeit und Verantwortung, nach Gefühl, nach einer Weltsicht, die sich von der "Alles-egal-Haltung" abwendet“⁷⁰, artikulieren will. Es handelt sich hierbei ebenfalls um ein Charakteristikum der New Sincerity, wie sie in den 90er Jahren von Foster Wallace propagiert wurde. In diesem Zusammenhang können auch die Anmerkungen zum sprachlichen Stil des Romans verstanden werden, der für diese erste Strömung kennzeichnend ist und der sich unter anderem durch die Wiederaneignung des unironischen Pathos auszeichnet.

⁶⁵ Schröder: „Der Klaps des Windgottes“, SÜDDEUTSCHE ZEITUNG Online, 12.7.2017.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Petz: Simon Strauß: „Meine Gegner sind die coolen Ironiker“, DER STANDARD Online, 9.12.2017.

⁷⁰ Ebd.

2. Forschungsüberblick und Kontextualisierung

2.1 Generation Y – „Millennials“ und ihr Einfluss auf die gegenwärtige Literatur- und Kulturlandschaft

In den Rezensionen wurde deutlich, dass der Begriff der ‚Generation‘ in den in dieser Arbeit behandelten Romanen eine zentrale Rolle spielt. Gemeint ist die Generation Y, die sogenannten „Millennials“, also die Bevölkerungskohorte der von 1980 bis 2000 Geborenen.⁷¹ Tatsächlich findet sich eine kaum zu überschauende Anzahl von Texten, die sich der Beschreibung dieser Generation aus unterschiedlichen Perspektiven widmen, von denen eine Auswahl in diesem Kapitel vorgestellt wird. Die Quellenlage ist äußerst heterogen und reicht von soziologischen Studien wie z.B. der Shell Jugendstudie⁷² und Arbeiten von Jugendkulturforschungsinstituten⁷³ über kulturwissenschaftliche Ansätze sowie zahlreiche publizistische Essays und Bücher, TED-Talks⁷⁴ und Magazinen.

Bis heute gilt Karl Mannheims Aufsatz *Das Problem der Generationen* (1929)⁷⁵ über Fachgrenzen hinaus als kanonisch für die Arbeit mit und an dem Konzept der Generation. Mannheim unterscheidet darin zwei Ansätze: Den insbesondere in Frankreich verfolgten, positivistischen Ansatz, der mit naturwissenschaftlichen Methoden arbeitet und versucht, eine Generation quantitativ zu erfassen, mit dem Ziel

aus der Sphäre der Biologie heraus unmittelbar den formalen Wechsel der geistigen und sozialen Strömungen zu verstehen, die Gestalt des Fortschreitens des menschlichen Geschlechtes von den vitalen Unterlagen her zu erfassen.⁷⁶

Um herauszufinden, wann eine Generation die vorherige ablöst, woraus sich womöglich ein historischer Rhythmus ableiten ließe, geht man beim positivistischen Ansatz davon aus, dass die ‚Wirkungsdauer‘ einer Generation etwa dreißig Jahre beträgt und zwischen dem 30. und dem 60. Lebensjahr angesetzt wird.⁷⁷ Der zweite Ansatz ist die in Deutschland verbreitete, romantisch-historisierende, qualitativ erfassende Methode. Mannheim bezieht sich hierbei insbesondere auf die Arbeiten von Wilhelm Dilthey, der in seinem Werk *Über das Studium*

⁷¹ Vgl., Hurrelmann; Albrecht: *Die heimlichen Revolutionäre. Wie die Generation Y unsere Welt verändert*, Weinheim, Basel: Beltz 2014, S. 17.

⁷² Jugendwerk der deutschen Shell: *Shell Jugendstudie*, Opladen: Leske & Budrich 1997-fortlaufend.

⁷³ Heinzlmaier: *Performer, Styler, Egoisten: Über eine Jugend, der die Alten die Ideale abgewöhnt haben*, Berlin: Archiv der Jugendkulturen Verlag, 2013.

⁷⁴ Hess: *Millennials: Who they are and why we hate them*, TED-Talk 10.6.2011,

⁷⁵ Mannheim: „Das Problem der Generationen.“, in: *Kölner Vierteljahreshefte für Soziologie* 7 (1928/29), S. 157-184.

⁷⁶ Mannheim: „Das Problem der Generationen“, in: Kurt H. Wolff (Hrsg.) *Wissenssoziologie: Auswahl aus dem Werk*, Neuwied; Berlin: Luchterhand 1964, S. 509-565, hier S. 511-512.

⁷⁷ Vgl., Ebd., S. 511.

der Wissenschaft vom Menschen, der Gesellschaft, und dem Staat (1875) eine Generation über das Merkmal der Gleichzeitigkeit definiert, welche durch gemeinsame historische und sozio-kulturelle Erfahrungen geprägt ist und die innere Verbundenheit einer Generation schafft.⁷⁸ Dieses Konzept prägt die Verwendung des Generationenbegriffes bis heute maßgeblich. Bereits Mannheim konstatiert für seine Zeit außerdem sowohl die „Mannigfaltigkeit der Ansätze, die sich [...] aus der denkerischen Eigenart der verschiedenen Einzelwissenschaften ergibt“⁷⁹ als auch eine Tendenz zu Verwendung „außerwissenschaftliche[r] Methoden“⁸⁰ und unterscheidet damit eine akademische und eine nicht-akademischen Herangehensweise, ohne allerdings genauer auszuführen, was unter außerwissenschaftlichen Methoden zu verstehen ist, die er als problematisch für ein tiefergehendes Verständnis der „beschleunigten Umwälzungserscheinungen der unmittelbaren Gegenwart“⁸¹ ansieht. Diese Gemengelage scheint, wie die Heterogenität und Vielzahl der Texte zu diesem Thema zeigt, bis heute zu existieren. Der Begriff wird zurzeit besonders aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive betrachtet, hat aber nach wie vor auch soziologische Relevanz. Im außerwissenschaftlichen Bereich, in den Medien, der Literatur und der Populärkultur findet ebenfalls eine intensive Auseinandersetzung mit dem Generationenbegriff statt.

Sigrid Weigel betont das komplexe Zusammenspiel von Natur und Kultur, das dem Generationenbegriff inhärent ist und ihn daher für die Kulturwissenschaft zu einem interessanten Untersuchungsgegenstand macht. Für die gegenwärtige Verwendung des Begriffes als „Mentalitäts- und Bewusstseinsseinheit“⁸² stellt sie fest, dass dieser die genealogische Perspektive zugunsten der synchronen in den Hintergrund treten lässt, und betont im Anschluss an den zweiten Ansatz bei Mannheim die starke Beeinflussung durch die lebensphilosophische Position Diltheys.⁸³ Weigel plädiert daher für eine Unterscheidung zwischen der „Dimension des Genealogischen, die Generativität, Erbschaft, Tradition“ und der „Begriffsgeschichte, die sowohl vor die Moderne zurück- als auch über die soziologisch-kulturelle Bedeutung hinausgeht.“⁸⁴ Diese Forderung ist in der Tat sinnvoll, betrachtet man

⁷⁸ Vgl., Ebd., S. 516.

⁷⁹ Ebd., S. 522-523.

⁸⁰ Ebd., S. 522.

⁸¹ Ebd., S. 522.

⁸² Weigel: „Generation, Genealogie, Geschlecht. Zur Geschichte eines Generationskonzepts und seiner wissenschaftlichen Konzeptualisierung seit Ende des 18. Jahrhunderts“, in: Musner, Lutz; Wunberg, Gotthart (Hrsg.): *Kulturwissenschaften. Forschung – Praxis – Positionen*, Wien: WUV-Univ.-Verlag 2002, S. 161-190, S. 179.

⁸³ Vgl., Ebd., S. 180.

⁸⁴ Alle Ebd., S. 183.

allein die undifferenzierte Verwendung des Begriffs ‚Generationenroman‘ in den hier vorgestellten Rezensionen, der sich grundlegend von der literaturwissenschaftlichen Verwendung unterscheidet. Als literarischer Gattungsbegriff zeichnet dieser sich insbesondere durch seine genealogische Perspektive und Struktur aus. Die Auseinandersetzung mit der Gattung des Generationenromans ist in der Literaturwissenschaft lange Zeit vom sogenannten rekonstruktiven Paradigma beeinflusst gewesen.⁸⁵ Bei den hier behandelten Romanen herrscht allerdings ein synchrones Generationenverständnis vor, das auf der soziologisch-kulturellen Bedeutung sowie den Gemeinschaft stiftenden Aspekten des Generationsbegriffs basiert bzw. an diese anknüpft. Diese Diskrepanz verweist auf eine andere Schwerpunktsetzung in Bezug auf den Generationenbegriff im akademischen und im nicht-akademischen Bereich, denn auch unabhängig von historischen Faktoren besteht

das weit verbreitete Bedürfnis, sich als Angehöriger einer Generation zu beschreiben und sich damit zugleich als eine Gemeinschaft von Gleichaltrigen zu verstehen, mit der man sich sowohl emotional als auch intellektuell verbunden glaubt.⁸⁶

Trotz der theoretischen Schwierigkeiten wird in den Geistes- und Kulturwissenschaften die Prävalenz der Verwendung des Generationenbegriffs als individuelle als auch eine kollektive Identität stiftende Selbstthematisierung und –verortung anerkannt. Ulrike Jureit stellt diesbezüglich fest:

Selbstthematisierung bedeutet in diesem Zusammenhang nicht nur, dass sich jemand in Beziehung zu sich selbst setzt und dieses Verhältnis reflektiert, sondern sich eben auch im weiteren Sinne in einem Kollektiv verortet und diese Vergemeinschaftung als gesellschaftlich relevanten Prozess thematisiert.⁸⁷

Einen ausführlichen Überblick über die Konzeption des Generationenbegriffs, der die historische Perspektive und die methodologischen Probleme, die dieser mit sich bringt, einschließt, geben Parnes, Vedder und Willer in ihrer Studie *Das Konzept der Generation* (2006). Die VerfasserInnen verfolgen die Entwicklung des Generationenbegriffes von der Vormoderne bis zur Gegenwart nach und arbeiten heraus, wie sich die Semantik des Begriffes im Laufe der Zeit und von Diskurs zu Diskurs wandelt und dabei

als zyklisches Zeitmodell und Berechnungsgröße des Menschenalters, als Kategorie vormoderner Verwandtschaftsformen und symbolische Form der Kulturgeschichte, als psychoanalytische

⁸⁵ Vgl., hierzu: Reidy: *Rekonstruktion und Entheroisierung. Paradigmen des ‚Generationenromans‘ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Bielefeld: Aisthesis Verlag 2013, S. 20. „[I]n den ‚postheroischen Generationenromanen‘ [dominiert] kein ‚diachrones‘ Interesse an Familiengeschichte(n) [...] Vielmehr werden entschieden ‚synchrone‘ private und gesellschaftliche Problemkomplexe im Hinblick auf ihre Verflechtung mit den Genealogien der Protagonisten thematisiert.“

⁸⁶ Jureit: *Generationenforschung*, Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht 2006, S. 40.

⁸⁷ Ebd.

Instanz, familiale Kategorie und erbrechtlicher Begriff, als zentrale Kategorie von Vererbungslehren und Zeugungstheorien⁸⁸

Verwendung findet und als solches bisweilen genealogisch, medizinisch-naturwissenschaftlich, politisch oder soziokulturell konnotiert und instrumentalisiert wird.

Der Komplexität des semantischen Feldes des Generationenbegriffs, der bis heute in verschiedenen Wissenschaften kontrovers diskutiert wird, steht seine intuitive Verwendung in der Alltagssprache als Selbstbeschreibung gegenüber, auf die jedoch immer auch zeitgenössische Diskurse einwirken, weshalb die AutorInnen dem Begriff eine mythische Qualitäten im Bartheschen Sinne attestieren.⁸⁹ Nach Barthes ist ein Mythos eine in Natur überführte Rede.⁹⁰ Je mehr von oder über eine Generation gesprochen wird, je mehr sie sich selbst charakterisiert oder sie charakterisiert wird, umso mehr wird sie mythisch aufgeladen. Betrachtet man demnach den Umfang der Literatur und anderer Formate, die sich zurzeit mit der Generation Y befassen, erhält man den Eindruck, dass in einer (post-postmodernen) Zeit, in welcher die ‚großen Erzählungen‘ und damit auch die Mythen eigentlich aufgegeben wurden, durchaus das Bedürfnis nach dem ‚Mythos Generation‘ bestehen bleibt, wobei die Generation Y selbst den größten Anteil an dieser Mythenbildung zu haben scheint, wie es auch Rönne, die häufig nach ihrem Verhältnis zu ihrer Alterskohorte gefragt wird und diesem Konzept selbst kritisch gegenübersteht, in einem ihrer Texte konstatiert:

Was weiß ich über meine Generation? Ich weiß, dass sie gerne Artikel über ihre Generation liest. Und schreibt. Und teilt. [...] Y, das sind die, die sich freuen, wenn in Texten steht, dass ihre Generation beziehungsunfähig, unselbstständig und unglücklich ist.⁹¹

Die Vergemeinschaftung als Generation setzt das Kollektiv in Relation zu anderen, zeitgleich existierenden Kollektiven, in diesem Kontext zu den vorangegangenen sowie bereits nachfolgenden Generationen. Ihre Relevanz erhält eine Generation demnach dadurch, dass Denkweisen und Handlungen vorangegangener Generationen kritisch reflektiert werden, mit dem Ziel, deren ‚Fehler‘ nicht zu wiederholen. So verarbeitete die Generation der 68er die Rolle ihrer Eltern während des Nationalsozialismus und reagierte auf den blinden Gehorsam der Nazi-Generation mit offenem, lautstarkem Protest und zivilem Ungehorsam, auf den Siegeszug des Kapitalismus im Anschluss an den Faschismus mit antikapitalistischen Forderungen, auf die repressive (Sexual)Moral mit der sexuellen Revolution und der zweiten

⁸⁸ Parnes; Vedder; Willer [Hrsg.]: *Das Konzept der Generation. Eine Wissenschafts- und Kulturgeschichte*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 10.

⁸⁹ Vgl., Ebd., S. 10.

⁹⁰ Vgl., Barthes: *Mythen des Alltags*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2016, S. 278.

⁹¹ Rönne: *Heute ist leider schlecht. Beschwerden ans Leben*, Frankfurt a. M.: Fischer 2017, S. 80-81.

Welle des Feminismus.⁹² Die Generation X wiederum distanzierte sich vom politischen Aktivismus ihrer Elterngeneration und zeigt sich stattdessen stark konsumorientiert und von den Massenmedien geprägt. Zudem herrscht ein starkes Bedürfnis vor, sich innerhalb der eigenen Generation in verschiedenen Gruppen voneinander abzugrenzen.⁹³ Die Generation Y pflegt hingegen ein freundschaftliches Verhältnis zur Generation ihrer Eltern, vermeidet die Zuordnung zu einzelnen Gruppen und zeigt sich stattdessen eher tolerant und inklusiv gegenüber verschiedenen Lebensentwürfen.⁹⁴ Anders als die Generation X, die von Massenmedien geprägt war, ist sie die Generation der sozialen Medien, die auf aktive Selbstdarstellung, aber auch auf Partizipation und Dialog ausgelegt sind und für die Generation Y ein maßgeblich identitätsstiftendes Medium darstellen.

In Anlehnung an Benedikt Andersons Begriff der *Imagined Communities* beschreibt Jureit das sogenannte „*generation building*“ als ein im privaten und öffentlichen Raum stattfindendes Kommunikationsgeschehen [...], das den Gesetzen, Techniken und Mechanismen moderner Mediengesellschaften unterliegt.“⁹⁵ Hieran wird deutlich, dass eine Generation weniger als eine feststehende Einheit begriffen werden kann, sondern vielmehr als ein Konstrukt aus Selbst- und Fremdzuschreibungen, wodurch das Bedürfnis der Feststellung spezifischer Charakteristika erklärt werden kann. Diese Tendenz verstärkt sich in den 90er Jahren, in denen „eine[...] wahr[e] Flut von publizistisch-belletristischer Generationenliteratur“⁹⁶ auf den Markt drängt.

Als eine Form der Fremdzuschreibung im Sinne des Versuchs einer quantitativen Erfassung der Lebenswelt der gegenwärtigen Generation junger Erwachsener kann zum Beispiel die seit 1953 herausgegebene Reihe der *Shell-Jugendstudien* betrachtet werden. Seit 2002 wird sie unter der Leitung von Klaus Hurrelmann, Erik Albrecht u. A. an der Universität Bielefeld durchgeführt. Die Studie untersucht in unregelmäßigen Abständen die Lebenswirklichkeit der gegenwärtigen Jugendgeneration zwischen 12 und 25 Jahren.⁹⁷ Hier werden sowohl quantitative als auch qualitative Ansätze verfolgt. Klaus Hurrelmann und Erik Albrecht fassten die Ergebnisse verschiedener Jugendstudien zusammen und arbeiteten sie essayistisch

⁹² Vgl., Hurrelmann; Albrecht: *Die heimlichen Revolutionäre. Wie die Generation Y unsere Welt verändert*, Weinheim, Basel: Beltz 2014, S. 20.

⁹³ Vgl., Ebd., S. 23.

⁹⁴ Vgl., Hess: *Millennials: Who they are and why we hate them*, 10.6.2011.

⁹⁵ Jureit: *Generationenforschung*, S. 87.

⁹⁶ Parnes; Vedder; Willer [Hrsg.]: *Das Konzept der Generation. Eine Wissenschafts- und Kulturgeschichte*, S. 12.

⁹⁷ Albert; Hurrelmann & Infratest: *Jugend 2002. 14. Shell-Jugendstudie*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2002-2015, fortlaufend.

auf.⁹⁸ Sie nennen die gegenwärtige Jugendgeneration, also die Bevölkerungskohorte der von 1980 bis 2000 Geborenen Generation Y. Diese Bezeichnung ist einerseits als die logische Folge auf die Generation X (von 1970 bis 1985 geboren) zu verstehen, andererseits erweist sich der Anglizismus auch als offen für Interpretationen:

Das „Y“ – im Englischen ausgesprochen wie „why“ – ist der Buchstabe, der diese Generation medial auf den Punkt bringen soll. Die Frage nach dem Sinn wird zum Merkmal einer Generation. Die Generation Y hinterfragt bislang scheinbar eherne Grundsätze in Arbeit, Familie, Politik und Freizeit.⁹⁹

Die Frage nach dem Sinn kann in Bezug auf die hier behandelten Romane als Folge der Popularisierung poststrukturalistischer und postmoderner Ansätze gedeutet werden, deren Konsequenzen in *Wir kommen* (2016) und *Sieben Nächte* (2017) beleuchtet und ästhetisch verarbeitet werden.

Als historisch einschneidende Erlebnisse, die in der Soziologie und den Kulturwissenschaften neben anderen Faktoren als identitätsstiftend für eine Generation angenommen werden, gelten für die Generation Y unter Anderem die Terroranschläge vom 11. September 2001 sowie die Weltwirtschaftskrise 2008 und der Klimawandel, deren Folgen sich unmittelbar auf die Lebenswirklichkeit junger Menschen auswirkten:

Schon lange stand keine junge Generation mehr vor so gewaltigen Herausforderungen wie die Generation Y. Von ihren Eltern behütet und gefördert wie keine andere vor ihr, könnten die Ypsiloner die Ersten seit dem Zweiten Weltkrieg sein, für die das Versprechen auf immer mehr Wohlstand tatsächlich nicht mehr gilt. [...] Sie erlebte in ihrer Jugendzeit massive Umbrüche der sozialen, kulturellen, wirtschaftlichen und ökologischen Rahmenbedingungen. Sie muss sich ständig anpassen.¹⁰⁰

Die Folge dieser Umbrüche ist eine kaum langfristig planbare Zukunft, die besondere Flexibilität in der Lebensführung voraussetzt und einerseits die Freiheit zur Selbstverwirklichung, andererseits ökonomische Unsicherheit mit sich bringt. Das Ergebnis dieser Entwicklung sei eine Generation pragmatischer Egotaktiker, in der der/die Einzelne hauptsächlich das eigene, gleichsam kurzfristige Wohl im Blick hat und sich möglichst viele Optionen offenhält.¹⁰¹ Klassische Rollenbilder von Männlichkeit, Weiblichkeit und Familie werden von der Generation Y zugunsten gleichberechtigter Familienmodelle aufgegeben, in denen beide PartnerInnen die Möglichkeit zur Selbstverwirklichung erhalten sollen.¹⁰² Die Verbindlichkeit zwischenmenschlicher Beziehungen nehme jedoch zugunsten der eigenen Flexibilität aber auch aufgrund der Erfahrung, dass wenige Beziehungen auf Dauer Bestand

⁹⁸ Vgl., Hurrelmann; Albrecht: *Die heimlichen Revolutionäre. Wie die Generation Y unsere Welt verändert*, S. 9.

⁹⁹ Ebd., S. 8.

¹⁰⁰ Ebd., S. 7-8, S. 27.

¹⁰¹ Vgl., Ebd., S. 13, 31-32

¹⁰² Vgl., Ebd., S. 85-86.

haben, ab.¹⁰³ Sie kommen zur Schlussfolgerung, dass es sich bei der von ihnen beschriebenen Generation Y um „heimliche Revolutionäre“ handle, da sich bislang keine offensive Protestkultur etabliert habe. Erkennbar seien jedoch insgesamt der Wunsch nach Inklusion und bewusstem Konsum sowie ein Rückgang der materialistischen Lebenseinstellung zugunsten der Vereinbarkeit von Arbeit und Lebensqualität, aus denen sich langfristig auch gesamtgesellschaftliche Veränderungen ergeben würden.¹⁰⁴

Bernhard Heinzlmaier vom Institut für Jugendkulturforschung (Wien; Hamburg) zeigt sich wesentlich pessimistischer in Bezug auf die junge Erwachsenengeneration. Während Hurrelmann und Albrecht Pragmatismus, Flexibilität und Individualismus als Möglichkeiten bzw. Freiheit zur Selbstentfaltung betrachten, sieht Heinzlmaier diese vielmehr als Belastung für das Individuum:

Der Mensch unserer Zeit ist zur Freiheit verdammt, weil sie die ökonomisch produktivste Existenzweise ist. Mehr denn je erscheint sie ihm als Last. Tagtäglich muss er, bis zur totalen Erschöpfung, von ihr Gebrauch machen. Das Gefühl, immer mehr alleine zu stehen und für ein ganzes Leben selbst verantwortlich zu sein, wird vielfach als erdrückend wahrgenommen [...] Wurde gestern angepasstes Verhalten verlangt, so wird heute Initiative und mentale Stärke gefordert. Immer größer wird die Gruppe vor allem unter den jungen Menschen, die sich mehr Vorgaben und Hilfestellung und weniger die permanente Anrufung ihrer Kreativität und Fähigkeit zur Eigenmotivation wünschen.¹⁰⁵

Die zunehmende Individualisierung, die bereits in der Moderne als potenziell problematisch gesehen wurde, scheint in der Generation Y nun gänzlich vollzogen. Als Grund dafür sieht Heinzlmaier in Anlehnung an Deleuze und Foucault die Entwicklung von der Disziplinar- zur Kontrollgesellschaft, welche „nicht auf Fremdwänge, sondern auf den – viel effektiveren – Selbstzwang“¹⁰⁶ setze. Die im Zuge des Neoliberalismus vollzogene Ökonomisierung aller Lebensbereiche in der Kontrollgesellschaft erfordert vom Individuum ständige Selbstoptimierung und maximale Eigenleistung und kultiviert so den von vielen Seiten beklagten Egozentrismus der jungen Generation, der auch in ihren Romanen thematisiert wird.¹⁰⁷ Selbstverwirklichung und die aktive Arbeit am Selbstbild gehören somit zu den soziokulturellen Imperativen der jungen Erwachsenengeneration.

Das Internet ist hierzu das wichtigste Medium der sogenannten Millennials, die als erste Generation der ‚Digital Natives‘ mit der Technik des digitalen Zeitalters aufgewachsen ist. Es dient als Medium der Selbstinszenierung und der Kommunikation mit potenziell großer Reichweite. Ziel der Arbeit am individuellen digitalen Profil ist es, eine möglichst große

¹⁰³ Hurrelmann; Albrecht: *Die heimlichen Revolutionäre. Wie die Generation Y unsere Welt verändert*, S 89.

¹⁰⁴ Vgl. Ebd., S. 235 u 240.

¹⁰⁵ Heinzlmaier: *Performer, Styler, Egoisten: Über eine Jugend, der die Alten die Ideale abgewöhnt haben*, Berlin: Archiv der Jugendkulturen Verlag 2013, S. 22.

¹⁰⁶ Vgl. Ebd., S. 20.

¹⁰⁷ Vgl. Ebd., S. 15.

Zustimmung, also die Bestätigung der Selbstdarstellung zu erreichen. Die Inszenierung folgt dabei bestimmten ästhetischen Mustern und ist vorwiegend auf eine bildliche Präsentation ausgerichtet.

Die Ästhetisierung des Lebens befördert die bildzentrierte, nicht-argumentative, symbolische Kommunikation [...] Anstelle des überzeugenden wortsprachlichen Arguments tritt die Verführungskraft des Bildes. Auch die Sprache der Menschen wird metaphorisch, psychologisch, von irrationaler Symbolik heimgesucht. Indem Klarheit und Eindeutigkeit in der Kommunikation vermieden wird, bleiben Auswege und Möglichkeitsräume offen. Das Bild ist interpretationsoffener als das sprachliche Argument. Wer flexibel bleiben und Festlegungen vermeiden will, der zieht das Bild der Sprache vor oder verwendet eine mit bildhaften Redewendungen angereicherte Sprache.¹⁰⁸

Diese Entwicklung ist derart bezeichnend, dass sich mittlerweile auch zahlreiche wissenschaftliche Arbeiten mit den unterschiedlichen Formen des bildlichen Ausdrucks bzw. der bildzentrierten Kommunikation und ihren Dynamiken befassen.¹⁰⁹ Sie verdeutlicht gleichsam eine Verlagerung der Kommunikation weg vom Inhalt hin zum ästhetischen, auf Performanz ausgerichteten Ausdruck bzw. der Diskussion/Kommunikation, die sich daraus ergibt. Eine derart mit Bildern und Metaphern überladene Sprache, die letztlich zu Sinnentleerung führt, hat in Rönnes Roman eine leitmotivische Funktion.

Die Notwendigkeit, sich im Zuge der Selbstoptimierung einerseits und dem Bedürfnis nach Selbstverwirklichung andererseits, ständig zwischen den scheinbar zahllosen Optionen einer – wohlgemerkt westlichen – Wohlstandsgesellschaft entscheiden zu müssen, birgt immer auch die Gefahr, eine falsche Entscheidung zu treffen, deren Folgen oft nur schwer abzusehen sind und als existenzielles Scheitern empfunden werden können.

Es gibt offenbar zu wenige Energieressourcen für den Widerstand in einer Zeit, in der die Menschen ihre ganze Energie für den täglichen Konkurrenzkampf verbrauchen. Leben ist kein Vergnügen mehr. Anstelle von Selbstverwirklichung und der puren Freude am Dasein regieren Zukunftsangst und Depression den Alltag.¹¹⁰

Auch Alain Ehrenberg sieht diese Entwicklung kritisch und darin eine der Hauptursachen für die Zunahme psychischer Erkrankungen wie Depressionen, Angstzuständen und Erschöpfung in postmodernen Gesellschaften.

Wir befinden uns heute in der zweiten Welle, derjenigen der persönlichen Initiative, der Unterwerfung unter die Normen der Leistungsfähigkeit: Die persönliche Initiative ist für das

¹⁰⁸ Heinzlmaier: *Performer, Styler, Egoisten*, S. 70.

¹⁰⁹ Vgl., hierzu etwa: Rettber: *Seeing ourselves through technology: How we use Selfies, Blogs and wearable devices to see and shape ourselves*, London: Palgrave Mac Millan 2014.

Im Wintersemester 14/15 hielt Ramón Reichert am Insitut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften der Universität Wien eine Vorlesung zum Thema „Selfies. Eine Kultur- und Mediengeschichte der Selbstdarstellung“, die sich insbesondere mit der digitalen mediengestützten Selbstdarstellung befasste.

¹¹⁰ Heinzlmaier: *Performer, Styler, Egoisten*, S.7.

Individuum notwendig, um gesellschaftsfähig zu bleiben. Gehemmtheit und Impulsivität, apathische Leere und der Gebrauch von Stimulantien begleiten es wie ein Schatten.¹¹¹

Die in den letzten Jahren stetig wachsende Anzahl soziologischer und psychologischer Studien, die sich mit diesen Themen befassen, scheinen die Entwicklung zu bestätigen.¹¹² Durch die Zunahme dieser Probleme werden sie unausweichlich ein Teil des gesellschaftlichen Diskurses und verlieren Stück für Stück das Stigma, das psychischen Leiden lange anhaftete. Die Inanspruchnahme therapeutischer Angebote wird so einerseits zum durchaus regulären Bestandteil eines modernen großstädtischen Lebensstils, kann andererseits aber wiederum als eine Methode der Selbstoptimierung verstanden werden, um den Ansprüchen der neoliberalen Gesellschaft wieder gerecht werden zu können. Besonders in publizistischen Texten werden Angst und Unentschlossenheit sowie eine damit in Zusammenhang stehende Lethargie und innere Leere als identitätsstiftende Gefühle der Generation Y identifiziert.

Wir haben Angst, dass uns die ganz große Krise heimsucht. Wir haben Angst, dass aus uns nichts wird. Wir haben Existenzangst. Wir glauben zu wissen, dass es so wie es jetzt ist, nicht mehr lange weitergeht [...] Wir sind in einer postmodernen Schockstarre gefangen, die uns vergessen lässt, was wir mit uns anfangen sollen.¹¹³

Als Gründe gelten nicht nur subjektive Sorgen wie die Angst vor sozialem Abstieg und der Wahl einer (beruflichen) Laufbahn, sondern auch Angst vor der Zukunft im Allgemeinen vor dem Hintergrund täglicher Katastrophenmeldungen und düsterer Zukunftsprognosen aber auch eines (post-)postmodernen Bewusstseins, dass die Komplexität gesellschaftlicher Strukturen keine eindeutigen Antworten auf die Fragen, die sich aus all dem ergeben, zulässt. Oliver Jeges bezeichnet seine AltersgenossInnen als „Generation Maybe“, die völlig unentschlossen durchs Leben geht und sich einerseits auf nichts festlegen will, andererseits ein starkes Bedürfnis nach Sicherheit verspürt.¹¹⁴ Dieses steht wiederum dem Bedürfnis nach Selbstverwirklichung entgegen, welches allen anderen übergeordnet wird. So sei beispielsweise „dauerhafte Liebe [...] das Ideal, das wir anstreben. Doch nie war es so leicht wie heute, so viele Menschen kennenzulernen [...] Da kann es schwerfallen, sich zu entscheiden [...] Es könnte ja nicht der oder die Richtige sein.“¹¹⁵

Auch Meredith Haaf sieht in ihrem publizistischen Generationenportrait Angst als ein Leitmotiv für ihre Generation. Sie bestimme „viel stärker als Hoffnung die Perspektive

¹¹¹ Ehrenberg: *Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart*, Frankfurt a.M.: Campus-Verlag 2015, S. 299.

¹¹² Vgl., hierzu die aufschlussreiche Studie von Illouz: *Die Errettung der modernen Seele. Therapien, Gefühle und die Kultur der Selbsthilfe* (2008), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009.

¹¹³ Jeges: *Generation Maybe*, Berlin: Haffmans & Tolkemitt 2014, S. 15.

¹¹⁴ Vgl., Ebd., S. 109.

¹¹⁵ Vgl., Ebd., S. 98.

meiner Generation und damit ihr Denken und Handeln“¹¹⁶, denn „Wer heute 30 ist oder jünger, der hört seine Zukunftsmusik als einen schreckensvollen Dreiklang aus Energiekrise, Klimawandel und Massenarbeitslosigkeit.“¹¹⁷

Sie stellt eine Liste der modernen Ängste junger Menschen zusammen und füllt so zwei ganze Seiten ihres Buches mit den widersprüchlichen Sorgen ihrer Generation, z.B.

Angst davor, sich festzulegen, Angst davor niemals anzukommen [...] Angst vor instabilen Verhältnissen [...] Angst vor der Mühle [...] Angst vor der Zeitverschwendung, Angst davor, es niemals probiert zu haben [...] Angst, verlassen zu werden, Angst, dass es langweilig wird.¹¹⁸

Ganz ähnliche Ängste motivieren auch den Protagonisten in *Sieben Nächte* zu einem Pakt, um seinen postmodernen Ennui und die Angst vor der Angst, es nie versucht zu haben, zu überwinden, woraus sein ‚Manifest für eine neue Sinnlichkeit‘ resultiert. Er versucht, die postmoderne Schockstarre zu überwinden, indem er sich für den Exzess entscheidet und mit romantischem Impetus in sieben Nächten sogenannten Todsünden des 21. Jahrhunderts frönt. In *Wir kommen*, finden sich hingegen andere Erscheinungsformen des zeitgenössischen Bewusstseins, in dem sich die Popularisierung poststrukturalistischer und postmoderner Ansätze widerspiegelt. Die internalisierten Methoden der Postmoderne, bei jedem Gedanken, jeder Wahrnehmung und jeder sozialen Begegnung zugleich das Gegenteil sowie die ironische Perspektive mitzudenken und dabei alles als Konstrukt zu begreifen, sind zentrale Probleme der Protagonistin. Sie schwankt beständig zwischen neurotischer Hyperreflexivität und Apathie. Beide Ansätze versuchen sich in einer kritischen Reflexion postmoderner Errungenschaften und erweisen sich als charakteristisch für zeitgenössische, durchaus mit der Generation Y zu assoziierende ästhetische Strömungen in der Kunst, die im folgenden Kapitel weiter ausgeführt werden.

Das Internet ist ein wichtiges Medium für den künstlerischen Ausdruck der sogenannten Millennials. Literaturblogs, Text- und Bildcollagen oder Sammlungen von Posts, wie die Texte von Ronja von Rönne¹¹⁹ oder Stefanie Sargnagel¹²⁰ im deutschsprachigen Raum oder Tao Lin¹²¹ und Marie Calloway¹²² in den USA können hier als Beispiele genannt werden. Der Blog als Textform reiht sich ein in die Tradition des Tagebuchs.¹²³ Hieraus ergibt sich auch, dass häufig biographische Verbindungen zwischen den AutorInnen und ihren Texten

¹¹⁶ Haaf: *Heult doch. Über eine Generation und ihre Luxusprobleme*, München: Piper 2014, S. 71.

¹¹⁷ Ebd., S. 73.

¹¹⁸ Ebd., S. 85-86.

¹¹⁹ Sudelheft.blogspot.com

¹²⁰ Sargnagel: *In der Zukunft sind wir alle Tod*, Berlin: Mikrotex 2016.

¹²¹ Lin: *Taipei*, New York: Vintage Books 2013.

¹²² Calloway: *What purpose did I serve in your life?* Rom; New York: Tyrant Books 2013.

¹²³ Vgl. hierzu Alby: *Web 2.0. Konzepte, Anwendungen, Technologien*, München: Hanser 2007, S. 28.

hergestellt werden, die immer auch als Teil der Selbstinszenierungsstrategien der AutorInnen zu verstehen sind. Inwiefern dies als Versuch begriffen werden kann, Authentizität herzustellen, wird im Folgenden noch zu prüfen sein. Parallelen zwischen AutorIn und Werk werden inzwischen auch in der Literaturwissenschaft wieder stärker berücksichtigt. Die scheinbare Aufhebung der Trennung von AutorIn und Werk sowie eine Tendenz zur Hyperreflexivität unter anderem infolge der poststrukturalistischen Dekonstruktion moderner Werte bzw. ihrer außerakademischen Popularisierung erweist sich als charakteristisch für die Generation sowie für die zweite Strömung der New Sincerity, auf die im Folgenden genauer eingegangen wird.

2.2 Von der Postmoderne zur Neuen Ernsthaftigkeit

Die Postmoderne prägte seit den 70er Jahren die philosophischen und künstlerischen Diskurse abendländischer Gesellschaften. Sie gab die „großen Erzählungen“¹²⁴ und das Konzept des linearen Fortschritts der Moderne auf, hinterfragte ihre postulierten „Wahrheiten“¹²⁵ und lehnte eine „einheitliche Sinnstiftung in Kunst, Philosophie und Wissenschaft“ zugunsten einer pluralistischen Denkweise ab. Die Unterscheidung zwischen Hoch- und Populärkultur wird weitgehend aufgegeben.¹²⁶ Die Postmoderne leistete so einen wichtigen Beitrag dazu, insbesondere in westlichen Gesellschaften ein Verständnis für Differenz, Diversität und (implizite) Machtstrukturen zu schaffen und bereitete gleichsam eine Grundlage für feministische und postkolonialistische Bestrebungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die mit den Gender-, Postcolonial- und Cultural Studies auch in die Universitäten Einzug gehalten haben. Die postmoderne Epoche ist außerdem stark vom Einfluss der Massenmedien geprägt, was unter anderem zur Popularisierung postmoderner und poststrukturalistischer Ansätze im nicht-akademischen Bereich führte.

Auch in Kunst und Literatur zeichnen sich für die Postmoderne charakteristische Einflüsse ab. Man wendete sich vom Originalitätsgebot der Moderne ab und arbeitete stattdessen verstärkt mit Referenzen, Zitaten und Collagen, die mit künstlerischen und literarischen Traditionen (der Moderne) spielen, sie mehrdeutig arrangieren und immer auch eine ironische Lesart des

¹²⁴ Lyotard: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht* (1979), Wien: Passagenverlag 2009, S. 23ff.

¹²⁵ Vgl., Ebd. S. 73.

¹²⁶ Saupe: „Postmoderne“, in: Burdorf, Dieter; Fasbender, Christoph; Moennighoff, Burkhard (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, Stuttgart; Weimar: Metzler 2007, S. 602.

mitunter eklektisch referierten beinhalten. Das Kunstwerk soll kein in sich geschlossenes Gebilde darstellen oder eine bestimmten Interpretation favorisieren.¹²⁷

Auch in der Literaturwissenschaft etablieren sich postmoderne und poststrukturalistische Theorien und Methoden. Roland Barthes Theorie vom Tod des Autors wird zum paradigmatischen Konzept, nach dem allein der RezipientIn die Interpretationshoheit über ein literarisches Werk zukommt.¹²⁸ Das Prinzip der Intertextualität ist in der poststrukturalistischen Literaturtheorie grundlegend für das Verständnis eines jeden Textes. Diese Auffassung korreliert auch mit dem Prinzip der Abwendung vom modernen Originalitätsgebot, denn es muss davon ausgegangen werden, dass ein Text nie originell, sondern stets nur ein Gebilde aus Zitaten und Referenzen sein könne.¹²⁹

Obwohl die Postmoderne dazu führte, ein Bewusstsein dafür zu schaffen, dass jede postulierte Wahrheit und jede Sinnstiftung zunächst kritisch betrachtet werden müsse, ergaben sich doch gleichsam Probleme aus ihren eigenen Methoden, die letztlich dazu führten, dass sie selbst einer kritischen Revision unterzogen werden muss unter anderem deshalb, da sie selbst zur Doktrin wurde. So stellt Christoph Riedweg fest, „dass der Postmodernismus dabei lediglich einen Logozentrismus durch einen anderen ersetzt hat – den westlichen durch denjenigen der Postmoderne, die als einziger vernünftiger und vertretbarer Ansatz galt.“¹³⁰ Bereits seit einigen Jahren zeichnet sich in der Kunst, Philosophie und den Kulturwissenschaften daher ein Umbruch ab, der sich durch eine kritische Auseinandersetzung mit den Methoden und Konsequenzen der Postmoderne und des Poststrukturalismus, auszeichnet. Bereits in einem 1998 erschienen Sonderheft des Merkur mit dem Titel „Postmoderne – Eine Bilanz“¹³¹, erörtern die Beitragenden die Folgen der postmodernen Theorie für Wissenschaft, Kultur und Gesellschaft. Hans-Peter Müller erklärte darin ihr „stille[s] Ende“¹³² für den deutschsprachigen Raum und blieb damit bei weitem nicht der Einzige. In seinem Artikel konstatiert Müller, der Postmoderne und Dekonstruktion weitgehend synonym verwendet,

weder sind die epistemologischen Grundlagen widerspruchsfrei durchdacht, noch gibt es irgend etwas, was früher einmal Gesellschaftstheorie hieß. Es lassen sich allenfalls Rudimente finden, die

¹²⁷ Vgl., Ebd.

¹²⁸ Barthes: „Der Tod des Autors“, in: Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martinez, Matias; Winko, Simone: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam 2000, S. 183-193, S. 192 „Der Leser ist der Raum, in dem sich alle Zitate, aus denen sich eine Schrift zusammensetzt, einschreiben, ohne dass ein einziges verloren ginge.“

¹²⁹ Hierzu Kristeva: „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“, in: Ihwe, Jens (Hrsg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik III*, Frankfurt am Main 1972, S. 345-375

¹³⁰ Vgl. Riedweg, -in: Ders. (Hrsg): *Nach der Postmoderne: Aktuelle Debatten zu Kunst, Philosophie und Gesellschaft*, Basel: Schwabe 2014, S. 12.

¹³¹ Müller: „Das stille Ende der Postmoderne“, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Postmoderne. Eine Bilanz*, Heft 9/10 52. Jahrgang Sept./Okt. 1998 Klett-Cotta Stuttgart, S. 975-981.

¹³² Ebd., S. 975.

so etwas wie postmoderne Kultur beschreiben (wenn auch nicht erklären), nicht jedoch Bausteine für eine Theorie postmoderner Gesellschaften.¹³³

Er kritisiert, dass die Postmoderne zum gesellschaftstheoretischen Stillstand führte, kein alternatives, zukunftsweisendes Konzept für die Geistes- und Sozialwissenschaften liefere und zudem kaum nennenswerten Errungenschaften aufweisen könne außer einer verstärkt interdisziplinären Zusammenarbeit im akademischen Bereich, wobei er auch diese kritisch sieht, denn die verstärkte Kooperation sowie die Herausbildung der sogenannten „Studies“ (der Cultural -, Gender -, Postcolonial Studies) geschehe besonders auf Kosten der Sozialwissenschaften: „Wo einst Gesellschaft war, mußte nun Kultur sein.“¹³⁴ Diese Aussage erscheint stark vereinfachend, verkennt sie doch gänzlich, dass die Herausbildung eines postmodernen Bewusstseins in einer globalisierten und technisierten Welt notwendig war und durchaus Probleme und Machtgefälle aufzeigen konnte, die sich aus einer eurozentrischen Welt- und Wertvorstellung ergeben. Zuzustimmen ist ihm jedoch insofern, als dass die poststrukturalistische Dekonstruktion sämtlicher Werte eine schwierige Grundlage für zukunftsweisende kulturtheoretische Ansätze darstellt.

Linda Hutcheson resümierte in *The Politics of Postmodernism* 2002:

Let's just say: it's over. What we have witnessed in the last ten or fifteen years [...] not only the institutionalization of the postmodern, but its transformation into a kind of generic counter-discourse (Terdiman 1985) of the 1990s [...] That very inclusivity, however, became the mark of its potentially complicitous critique and the beginning of the problems identity politics would have with the postmodern.¹³⁵

Obwohl in den Geisteswissenschaften also ein Konsens darüber zu bestehen scheint, dass die Postmoderne zu einem Ende gekommen ist, ist man sich allerdings uneinig darüber, in welche Richtung sich der Diskurs entwickelt. Dabei zeichnen sich verschiedene Ansätze ab, die sowohl gesellschaftliche als auch kulturelle und künstlerische Implikationen aufweisen.

2011 begründeten Maurizio Ferraris und Markus Gabriel die Strömung des Neuen Realismus in der Philosophie.¹³⁶ Ihre Absicht war es, eine Denkrichtung anzustoßen, die sich sowohl gegen den Konstruktivismus als auch ein rein naturalistisches Weltbild im Zeitgeist der Gegenwart wendet und damit auf eine Entwicklung zu reagieren, die

[ihnen] der grundsätzliche Charakter der zeitgenössischen Philosophie zu sein schien: eine gewisse Müdigkeit gegenüber dem Postmodernismus, der aus der Überzeugung erwachsen war, dass alles Wesentliche oder überhaupt alles konstruiert sei – von der Sprache, von den Begriffsschemata, von den Medien. Nein, irgendwas, sogar deutlich mehr, als wir üblicherweise bereit sind zuzugeben, ist

¹³³ Müller: „Das stille Ende der Postmoderne“, S. 978.

¹³⁴ Ebd., S. 980.

¹³⁵ Hutcheon: *The Politics of Postmodernism*, London; New York: Routledge, 2002 (2. Auflage), S. 166.

¹³⁶ Ferraris: „Was ist der Neue Realismus? Vom Postmodernismus zum Realismus“, in: Marcus Gabriel (Hrsg.): *Der Neue Realismus*, Berlin: Suhrkamp 2014, S. 52.

nicht konstruiert, und das ist ein Glück, andernfalls könnten wir zwischen Traum und Wirklichkeit nicht unterscheiden.¹³⁷

Sie verweisen damit auf eine Notwendigkeit, die Philosophie für das reale Leben nutzbar zu machen und etwa von Annahmen über die grundsätzliche Unmöglichkeit der Wahrnehmung der Welt und ihrer Gegebenheiten Abstand zu nehmen. Die Vertreter des Neue Realismus nehmen an, dass – unabhängig von persönlichen Überzeugungen – objektive und subjektive Tatsachen existieren, die auch als solche erkannt werden können. Sie denken jedoch nicht, dass diese Tatsachen zu einer einzigen, allumfassenden Wirklichkeit gehören. Da es eine Vielzahl von Wissenschaften und Wissensformen gibt, die wiederum ihre jeweils eigenen Tatsachenbereiche erforschen, werden auch die Tatsachen als vielfältig begriffen. So gibt es zum Beispiel unter anderem soziale, naturwissenschaftliche, moralische und historische Tatsachen, deren Anerkennung als solche für die gesellschaftliche Entwicklung von zentraler Bedeutung ist.

Die realen Notwendigkeiten, das reale Leben und der reale Tod, die sich nicht einfach auf Interpretationen reduzieren lassen, sind zurückgekehrt und machen ihre Rechte geltend. Damit bestätigen sie die Idee, dass der Realismus [...] nicht nur erkenntnismäßig, sondern auch im Hinblick auf Ethik und Politik Implikationen hat.¹³⁸

2014 folgte eine Diskussions- und Vortragsreihe zu den Bedingungen einer Zeit nach der Postmoderne unter der Prämisse des Neuen Realismus. Die Beitragenden beschreiben aus verschiedenen Perspektiven post-postmoderne Entwicklungen in den Bereichen Kunst, Philosophie, Politik, Finanzen, Forschung und Medien. Sie eint die Annahme, dass sich in diesem Umbruch das Bedürfnis nach einer „Rückkehr zum ‚Realen‘ [...] nach Sicherheiten und nach ‚Wahrheiten‘, die mehr als relativ und konstruiert sind“¹³⁹, manifestiert.

Auch in Kunst und Literatur zeichnen sich Abweichungen von postmodernen Methoden ab. So kann etwa festgestellt werden, dass die KünstlerInnen und ihre Schaffensprozesse zunehmend wichtiger für das Werk und seine Rezeption werden: Es

setzt sich eine gesteigerte Aufmerksamkeit durch, die nicht mehr nur dem Kunstwerk als Objekt gilt, sondern seinem ganzen Kontext [...] Dadurch sind alle jene Prozesse bedeutsam geworden, die zur Realisierung des Werkes führen [...] Das Kunstwerk wird also nicht mehr nur als Objekt ohne jeden Bezug zur Wirklichkeit aufgefasst, sondern wird wieder zu einem sozialen Dispositiv, das die künstlerische Tätigkeit in ein Nahverhältnis zu den Menschen zurückzubringen vermag.¹⁴⁰

¹³⁷ Ferraris: „Was ist der Neue Realismus? Vom Postmodernismus zum Realismus“, S. 52.

¹³⁸ Ferraris: „Politik und Philosophie von der Postmoderne zum Neuen Realismus“, in: Riedweg, Christoph (Hrsg.): *Nach der Postmoderne. Aktuelle Debatten zu Kunst, Philosophie und Gesellschaft*, Basel: Schwabe 2014, S.61-82, S. 61.

¹³⁹ Riedweg, in: Ders. (Hrsg.): *Nach der Postmoderne. Aktuelle Debatten zu Kunst, Philosophie und Gesellschaft*, Basel: Schwabe 2014, S. 7-25, S. 8.

¹⁴⁰ Pietromarchi: „Die Figur des Künstlers wieder in den Mittelpunkt stellen. Die Zukunft der Museen für die Gegenwartskunst in Zeiten der Krise“, in: Riedweg, Christoph: *Nach der Postmoderne. Aktuelle Debatten zu Kunst, Philosophie und Gesellschaft*, Basel: Schwabe 2014, S. 50-60, S. 50.

Diese Tendenz ist auch in der Literaturwissenschaft festzustellen, in der der Tod des Autors mittlerweile als überholtes Paradigma betrachtet wird. Stattdessen spricht man verstärkt von einer Rückkehr des Autors bzw. verschiedener Autor-Konzepte, die sich bis in den Text selbst nachvollziehen lassen. Stefanie Catani verweist in ihrem Aufsatz, der von den Herausgebern des Bandes in den Kontext der New Sincerity gestellt wird, auf die „Rekonzeptualisierung des Autorbegriffs, [eine Wiederbelebung der (Anm. d. Verf.)] Instanz des empirischen Autors“¹⁴¹ der Relationen zwischen Autor, Werk und Rezipienten verdeutlichen will. Darüber hinaus sei auch die „mediale Inszenierung des Autors [...] von der literaturwissenschaftlichen Interpretationspraxis nicht mehr zu trennen.“¹⁴² Auch im Fall der hier besprochenen Romane wurde die Nähe der medial präsenten AutorInnen zu ihren ProtagonistInnen in den Rezensionen hervorgehoben. Strauß betonte im Interview selbst seine persönlichen Erfahrungen sowie seinen Hintergrund in der Kulturindustrie, die für die Konzeption seines Romans von zentraler Bedeutung waren.

Eigentlich habe ich ein radikal persönliches Buch geschrieben, in dem es um eine gewisse Energielosigkeit und Revolutionsmüdigkeit geht, die ich empfinde, eine Angst davor, Dinge nicht anzupacken, nichts verändern zu wollen [...] Bei vielen meiner Altersgenossen gibt es, glaube ich, wieder eine Sehnsucht nach Ernsthaftigkeit und Verantwortung, nach Gefühl, nach einer Weltsicht, die sich von der "Alles-egal-Haltung" abwendet. Gerade in der Literatur, in der Essayistik, dem Theater, aber auch in der politischen Gemeinschaftsbildung und Unternehmenskultur schimmert diese Sehnsucht immer stärker durch.¹⁴³

Dieses Bekenntnis zum eigenen Text, die bewusste Herstellung von Nähe zur eigenen Hauptfigur suggeriert Authentizität und ist in ihrer Bekenntnishaftigkeit charakteristisch für die Literatur der New Sincerity.

Als eine weitere Tendenz gegenwärtiger Bestrebungen in Kunst und Kultur identifizierten 2010 die niederländischen Kulturwissenschaftler Timotheus Vermeulen und Robin Van den Akker die von ihnen so genannte ‚Metamoderne‘, die sie als Oberbegriff für eine Vielzahl zeitgenössischer Strömungen begreifen, die den Versuch unternehmen, die Postmoderne zu überwinden, ohne zugleich ihre Errungenschaften zu marginalisieren.¹⁴⁴ Sie verweisen dabei explizit auf das Spannungsfeld, das sich aus postmoderner Sinnverweigerung und dem künstlerischen Bedürfnis orientierender Sinnstiftung ergibt.

¹⁴¹ Catani: „Der subversive Autor? Zur Rückkehr des Autors in den Text“, in: Sepp, Arvi; Mertens, Gunther [Hrsg.]: *Gegen den Strich. Das Subversive in der deutschsprachigen Literatur nach 1945*, Berlin: LIT Verlag 2017, S. 287-300, S. 288.

¹⁴² Ebd., S. 289.

¹⁴³ Petz: „Meine Gegner sind die coolen Ironiker“, DER STANDARD Online, 9.12.2017.

¹⁴⁴ Vermeulen; van den Akker: „Notes on Metamodernism“, in: *Journal of Aesthetics & Culture*, Vol.2 (2010), S. 7, „Remodernism, Reconstructivism, Renewalism, the New Sincerity, The New Weird Generation, Stuckism, Freak Folk, and so on. The list, indeed, of trends and movements surpassing, or attempting to surpass the postmodern is exhaustive [...] what they have in common is a typically metamodern oscillation, an unsuccessful negotiation, between two opposite poles.“

It oscillates between a modern enthusiasm and a postmodern irony, between hope and melancholy, between naïveté and knowingness, empathy and apathy, unity and plurality, totality and fragmentation, purity and ambiguity [...] The metamodern is constituted by [...] the double-bind, of a modern desire for *sens* and a postmodern doubt about the sense of it all.¹⁴⁵

Daraus lässt sich die für die junge Gegenwartsliteratur charakteristische Hyperreflexivität sowie das Bedürfnis, die Mehrdeutigkeit zugunsten des verbindlichen Ausdrucks aufzugeben, ableiten, die auch in den hier behandelten Romanen nachgewiesen werden können.

Vermeulen und Van den Akker beschreiben diese Entwicklung zudem als charakteristisch für die Generation Y: “the current generation’s attitude – for it is, and very much so, an attitude tied to a generation – can be conceived of as a kind of informed naivety, a pragmatic idealism”¹⁴⁶, worin sich deutliche Parallelen zu den in Kapitel 2.1 vorgestellten Studien und Essays erkennen lassen. In dieser Arbeit wird davon ausgegangen, dass die Generation Y diejenige ist, die sich intensiv mit Folgen der Postmoderne auseinandersetzt. Wurden die Generationen zuvor mit den Prinzipien der Postmoderne sozialisiert, ist die Generation Y viel stärker in die Strömungen, die darauf folgen sollen, involviert. Sie muss gleichsam am pluralistischen Weltverständnis festhalten, jedoch auch die sich daraus ergebenden Widersprüche aufzeigen. Besonders deutlich wird dies in Rönnes Roman *Wir kommen*, in dem die Protagonistin darunter leidet, alles krankhaft reflektieren zu müssen und immer zugleich auch das Gegenteil mitzudenken. Dabei verzweifelt sie an den tragischen Versuchen der (metaphorischen) Sinnstiftung ihrer Mitmenschen. Vermeulen und Van den Akker, die sich in ihrer Arbeit vorwiegend auf Film und bildende Kunst beziehen, stellen fest, dass das ständige Referieren und die ironische Mehrdeutigkeit die für die Kunst der Postmoderne charakteristisch waren, langsam aufgegeben werden. Stattdessen sucht man nach Möglichkeiten, die entmystifizierte Gegenwart und das Individuum in dieser wieder erzählbar zu machen.¹⁴⁷ Die Literatur muss daher eine Sprache finden, die einen für diesen Zweck authentischen Ausdruck ermöglicht. Als Strategien hierzu erweisen sich der „use of tropes of mysticism, estrangement, and alienation to signify potential alternatives.“¹⁴⁸

Diese Strategien kommen auch in den hier besprochenen Romanen zum Tragen. So wird in *Wir kommen* zum Beispiel die Kindheit auf dem Land thematisiert, deren romantische Verklärung jedoch verweigert wird. Auch in Strauß’ Roman sind romantische Tendenzen evident. Der Roman orientiert sich maßgeblich an der Gattung des Bildungsromans und greift sowohl in seinem Aufbau, der Gliederung anhand der Todsünden-Motivik und seiner

¹⁴⁵ Ebd., S. 5-6.

¹⁴⁶ Ebd., S. 5.

¹⁴⁷ Ebd., S. 9.

¹⁴⁸ Ebd., S. 9.

Thematik, sowie inhaltlich auf ein romantisches Repertoire zurück, im idealistischen Bestreben, ein Manifest für eine „neue Sinnlichkeit“¹⁴⁹ zu verfassen.

Gemeinsam ist den Ansätzen des Neuen Realismus und der Metamoderne der Versuch einer Überwindung der allgegenwärtigen Ironie als postmodernem Imperativ der Verweigerung von Sinn und Eindeutigkeit. Bereits seit einigen Jahren gewinnt daher das Konzept der Post-Ironie zunehmend an Popularität, welches ebenfalls in Form eines Manifests des Schweizer Künstlerduos ComCom festgehalten wurde.¹⁵⁰ Plönges fasst das Prinzip folgendermaßen zusammen:

Im Entweder und Oder von *Ja, Nein*, und *Ja und Nein* entscheidet sich der Postironiker für das Ja (beziehungsweise die Authentizität, das Ungebrochene, die Schönheit und den Zauber). Er setzt alles auf eine Seite (ohne zu leugnen eine Wahl gehabt zu haben) [...] Er trifft eine Entscheidung und übernimmt die Verantwortung dafür [...] und hofft so, Erwartungen zu stabilisieren. Die Errungenschaften ironischer Kommunikation werden nicht aufgegeben [...] naiver Realismus ist keine Option.¹⁵¹

Das Ziel der Post-Ironie ist es also, die Ironie als rhetorisches Stilmittel beizubehalten bzw. als solches zu re-etablieren, da sie aufgrund ihrer übermäßigen Verwendung in der Alltagskultur und -sprache zum trivialen Kommunikationsmodus wurde und gleichsam – in ihrer zynisch-selbstreflexiven Form – auch das Gegenteil des Gesagten nicht länger aussagt, wodurch Eindeutigkeit und Empathie in der Kommunikation abhandengekommen seien. Es gilt daher, die Verbindlichkeit der Sprache wiederherzustellen, ohne jedoch grundsätzlich auf Ironie zu verzichten. Diese Bestrebungen sind sowohl im Neuen Realismus als auch in der Metamoderne deutlich zu erkennen und sind auch für die New Sincerity charakteristisch.

Die sogenannte New Sincerity wurde 1993 durch Foster David Foster Wallace' Essay *E unibus pluram* populär, in dem er sich kritisch mit der US-Amerikanischen Fernseh- und Werbeindustrie auseinandersetzt, deren Aneignungen postmoderner Techniken, insbesondere jedoch der Ironie sich zu einem omnipräsenten Zynismus entwickelt habe. Aus der – durchaus notwendigen – ironischen Dekonstruktion folgte ein Sinn-Vakuum zynischer Selbstreferenz, in dem jede Kritik an ihr bereits vorweggenommen wird. Dennoch sieht er sie als notwendiges Mittel, gesellschaftliche Missstände und Doppelmoral zu entlarven.

¹⁴⁹ SN, S. 18.

¹⁵⁰ Gossolt; Hedinger (a.k.a. Com&Com): *first post-ironic manifesto* 2008,

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

¹⁵¹ Plönges: „Postironie als Entfaltung“, in: Meyer, Torsten; Wey-Han Tan; Schwalbe, Christina, Appelt, Ralf (Hrsg.): *Medien und Bildung. Institutionelle Kontexte und kultureller Wandel*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2011, S. 438-446, S. 444.

Postmodern fiction aimed its ironic cross hairs at the banal, the naive, the sentimental and simplistic and conservative [...] Irony in sixties art and culture started out the same way youthful rebellion did. It was difficult and painful, and *productive* – a grim diagnosis of a long denied disease.¹⁵²

Dass sich aber die Ironie zu einem, den popkulturellen Diskurs dominierenden Kommunikationsmodus entwickelt habe, untergrabe jedoch ihre ursprüngliche Funktion und beraube die Sprache, insbesondere aber den Sprecher der Verbindlichkeit, „[a]ll irony is a variation on a sort of existential poker-face.“¹⁵³ Es stellt sich jedoch ein weiteres Problem: “Irony’s singularly unuseful when it comes to constructing anything to replace the hypocrisies it debunks.”¹⁵⁴ Sie hinterlässt damit eine Leerstelle, die zu füllen sich als eine der essentiellen Aufgaben von Kunst und Wissenschaft der Gegenwart erweist und die auch in den hier besprochenen Romanen als zentrales Problem erscheint.

Wallace imaginiert in seinem Text mögliche Charakterzüge einer kommenden Autorengeneration, die in ihren Werken eine neue Ernsthaftigkeit anstreben könnte:

The next real literary “rebels” in this country might well emerge as some weird bunch of anti-rebels, born oglers who dare somehow to back away from ironic watching, who have the childish gall actually to endorse and instantiate single-entendre principles. Who treat of plain old untrendy human troubles and emotions [...] Who eschew self-consciousness and hip fatigue. These anti-rebels would be outdated, of course, before they even started. Dead on the page. Too sincere. Clearly repressed. [...] Real rebels, as far as I can see, risk disapproval. [...] The new rebels might be artists willing to risk the yawn, the rolled eyes, the cool smile, the nudged ribs, the parody of gifted ironists, the ‘Oh how banal’.¹⁵⁵

Wallace Text gilt als wegbereitend für das Konzept der New Sincerity, welches er etwa in *Infinite Jest* (1996) oder der Kurzgeschichte *Octet* (1999) literarisch umzusetzen versuchte und das in den letzten Jahren auch in der Literaturwissenschaft verstärkt Beachtung fand.¹⁵⁶

Ian Williams befasst sich in seiner Arbeit mit der New Sincerity in ‚Octet‘, in dem Wallace sich intensiv mit der Rolle des Autors auseinandersetzt. Im Zentrum steht hier die Frage,

wether the author can express himself sincerely, particularly in the face of the interrelated challenges of irony [...] and the increased general awareness of poststructural techniques and constructions such as metafiction and the ‘death of the author’.¹⁵⁷

Williams fasst Wallace‘ Bestrebungen wie folgt zusammen:

¹⁵² Wallace: “E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction”, in: *Review of Contemporary Fiction*, Vol. 13 (1993), S. 151-194, S. 182-183.

¹⁵³ Ebd., S. 183.

¹⁵⁴ Ebd., S. 183.

¹⁵⁵ Ebd., S. 192-193.

¹⁵⁶ Kelly: “David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction”, in: Hering, David (Hrsg.): *Consider David Foster Wallace. Critical Essays*, Los Angeles; Austin: Sideshow Media Group Press 2010, S. 131-147. Außerdem: Williams, Iain: “(New) Sincerity in David Foster Wallace’s ‘Octet’”, in: *Critique: Studies in Contemporary Fiction* Vol. 56(3) 27 (2015), S. 299-314.

¹⁵⁷ Williams: “(New) Sincerity in David Foster Wallace’s ‘Octet’”, in: *Critique: Studies in Contemporary Fiction* Vol. 56(3) (2015), S. 299-314, S. 300.

The New Sincerity is, then, variously conceived of as either a reactionary turn to or nostalgia for a ‚pre ironic‘ sincerity, or a ‚post-postmodern‘ hybrid or synthesis of irony and sincerity (or, indeed, an amalgamation of these two positions), and postulates a wider cultural shift away from poststructural skepticism over the efficacy of the subject toward a reconstituted ethical humanism.¹⁵⁸

Hier deutet sich bereits eine problematische der New Sincerity an, die einige WissenschaftlerInnen auch in Bezug auf die Werke von Foster Wallace kontrovers diskutieren. Williams macht in seinem Aufsatz weiterhin die Beobachtung,

Wallace’s expression of sincerity is – although not reactionary or reductive – a profoundly conservative position; in both the sense that it seeks to preserve the significance of the concepts that Wallace engages with, and in the political sense, in its privileging of the will of the individual [...] Despite being conceived with an ethical, empathetic, communitarian goal in mind, Wallace’s achievement of sincerity actually exposes a disturbingly right-wing ideology that encapsulates both the universalism of the New Right and the individualism of the Old Right.¹⁵⁹

Andere KritikerInnen argumentieren, dass die New Sincerity, so wie Wallace sie beschreibt, ein Konzept sei, dass hauptsächlich die Bedürfnisse einer privilegierten, weißen, männlichen Schicht bediene, die ihre Vormachtstellung auch weiterhin legitimieren wolle und zudem einen elitären Literaturbegriff zugrunde lege. Wallace stellt in *E Unibus pluram* selbst heraus, dass es sich bei den relevanten Gegenwartsautoren seiner Zeit in erster Linie um (junge) weiße Männer handelt. Diese nehmen als Figuren auch einen prominenten Stellenwert in seinen Werken ein. Wie Jackson und Nicholson-Roberts in ihrem Text „White Guys: Questioning *Infinite Jest*’s New Sincerity“ (2017) herausarbeiten, basiert die von Wallace propagierte Form der Ernsthaftigkeit auf rassistischen und sexistischen Positionen.¹⁶⁰ Aus diesem Grund ziehen einige Wissenschaftler, unter ihnen auch Williams, die Schlussfolgerung, „even the very need for a New Sincerity might be the preserve of relatively empowered, educated, financially comfortable individuals seeking a lost sense of community through new and efficacious methods.“¹⁶¹ Einige dieser Beobachtungen lassen sich ohne weiteres auch in *Siehe Nächte* machen, wie in Kapitel 3.1.3 genauer ausgeführt wird.

Parallel zum literaturwissenschaftlichen Interesse kommt es auch in der Literatur etwa seit 2011 zu einer Neuauflage des Konzepts der New Sincerity, welches jedoch einige Abweichungen von Wallace‘ Vorstellung aufweist, die sich unter anderem darin manifestieren, dass die Frage nach Authentizität nur zurückhaltend verhandelt wird, da auch diese durch die ständige Forderung danach vielmehr als Klischee wahrgenommen wird. Dies ist möglicherweise auf den starken Einfluss der sozialen Medien zurückzuführen, die gerade

¹⁵⁸ Ebd., S. 301.

¹⁵⁹ Ebd., S. 311.

¹⁶⁰ Vgl., Jackson, E; Nicholson-Roberts, J: “White Guys: Questioning *Infinite Jest*’s New Sincerity”, in: *Orbit: A Journal of American Literature*, 5(1):6 (2017), S. 1–28, S. 25.

¹⁶¹ Williams, Iain: “(New) Sincerity in David Foster Wallace’s ‘Octet’”, S. 311.

eine wenig authentische und stattdessen künstlich optimierte Selbstdarstellung favorisieren. Auch steht hier weniger der idealistische Aktionismus einer post-postmodernen Diskursbegründung als vielmehr die apathische Leere und Hyperreflexion der in der Spätphase der Postmoderne sozialisierten Generation im Vordergrund.

Ihrer Herkunft aus dem digitalen Diskurs entsprechend ist die Neue Ehrlichkeit [...] Ausdruck einer Gesellschaft, in der Aufrichtigkeit das denkbar knappste und daher wertvollste Gut ist. Ihre Authentizität liegt gerade in der Tragik des Künstlers, seinem Lavieren zwischen Momenten der Aufrichtigkeit und ihrer Vermarktung: Symptom einer massenhaften Suche nach dem Richtigen im Falschen.¹⁶²

Als Hauptakteure dieser zweiten Strömung, die bislang vorwiegend im Feuilleton diskutiert wird, gelten die US-Amerikanischen Autorinnen Tao Lin, Marie Calloway¹⁶³ und Miranda July. In ihren Texten hat die mediale Selbstkultivierung der AutorInnen teilweise eine leitmotivische, reflektierende Funktion und wird bisweilen zum Teil des Narrativs selbst. Die mediale Inszenierung der AutorInnen und ihr literarisches Selbstverständnis, welches sie in Interviews oder Lesungen vermitteln, werden auch von der Literaturkritik und -wissenschaft verstärkt berücksichtigt. Dabei darf jedoch nicht vernachlässigt werden, dass zwischen der empirischen und der inszenierten Autorin zu unterscheiden, und dass die Selbstinszenierung der AutorInnen als solche den Regeln der modernen Mediengesellschaften und des Literaturbetriebes unterliegt. So muss zum Beispiel die Autorin Marie Calloway als eine Kunstfigur verstanden werden, deren empirische Person unbekannt bleibt. Grundsätzlich ist jedoch eine stärkere Aufmerksamkeit auf die Schreibenden sowie den Akt und die Funktion des Schreibens festzustellen.

Das Unbehagen in der Kultur ist auch in der New Sincerity ungebrochen. Sie reagiert darauf mit der konsequenten Vermischung von Leben und Literatur, von Autor und Figur, bis beides ununterscheidbar wird. Die Entblößungslust, die man im Internet antrifft, ist hier literarisches Programm. Zur postmodernen Literatur gehörte der Zweifel an der Erzählbarkeit des Menschlichen. Jetzt erzählt man von dem, was man am besten kennt: sich selbst.¹⁶⁴

Dies gilt ebenfalls für die in dieser Arbeit behandelten Autorinnen. Rönne und Strauß widersprechen weder, noch bestätigen sie die auch in ihren Romanen bisweilen festgestellten auto(r)biographischen Parallelen.

Kennzeichnend für die Werke der neueren New Sincerity ist außerdem die Hyperreflexivität der Figuren, die sich in sozialen oder existenziellen Ängsten einerseits und Lethargie und innerer Leere andererseits manifestiert und eine Entfremdung der Figuren von ihrer Umwelt zur Folge hat. Eine post-postmoderne Ödnis bestimmt daher das Handeln bzw. nicht Handeln

¹⁶² Thumfahrt: „Und jetzt mal ehrlich“, TAZ Online 27.4.2013.

¹⁶³ Nachzulesen auf der Autorensite des Ullstein-Verlages: <https://www.ullstein-buchverlage.de/nc/autoren/autor-detailansicht/name/marie-calloway.html>.

¹⁶⁴ Hugendick: „New Sincerity. Das literarische Selfie“, ZEIT Online 17.1.2016

der Figuren, deren Leiden in der Einsicht besteht, dass Authentizität ein Ideal und damit ihrerseits lediglich ein Konstrukt sein kann und daher als solches wahrgenommen werden muss. Aus diesem postmodernen Bewusstsein resultiert die zwanghaft reflektierende Gedankenwelt, in der jeder Moment der Existenz aus verschiedenen Perspektiven analysiert werden muss, sich gleichzeitig der ironischen Distanzierung verweigert, die ironische Perspektive aber stets mitdenken müssen. Letzte Feststellung ist auch in den deutschsprachigen Feuilletons anzutreffen in welches die zweite Strömung der New Sincerity 2013 in der TAZ Einzug hielt: Der „post-, nicht antiironische Ansatz ist typisch für die jüngste New Sincerity. Sie pflegt keinen Jargon der Eigentlichkeit, begreift Aufrichtigkeit und Ironie nicht als Gegensätze, sondern als überholte Dichotomie.“¹⁶⁵

Die von Jan Drees hergestellte Verbindung von Strauß' Roman *Sieben Nächte* zur New Sincerity kann auf die erste, von Wallace propagierte Strömung zurückgeführt werden, da die Wiederaneignung des Pathos, des Gefühls und der eindeutigen Sprache darin zentrale Anliegen sind. Strauß Protagonist versucht, kurzzeitig aus dem vorgegebenen System auszubrechen, das er als ironisch und betont leidenschaftslos wahrnimmt, jedoch bereits im Wissen, wieder in dieses zurückzukehren, wenn seine Reifeprüfung abgeschlossen ist. Mit seiner Forderung nach einer neuen Sinnlichkeit und der Einbeziehung der Ästhetik ins Alltägliche, trägt der Roman neo-romantische Züge, wie sie auch von Vermeulen und Van den Akker als Charakteristikum einer nach-postmodernen Ästhetik konstatiert werden. „Metamodern neoromanticism should not merely be understood as re-appropriation; it should be interpreted as re-signification: it is the re-signification of ‚the commonplace with significance, the ordinary with mystery‘.“¹⁶⁶ Im Roman selbst wird in intertextuellen Verweisen auf verschiedene Epochen rekurriert, in seiner Strukturierung durch die sieben Todsünden, sowie seiner Thematik lässt er sich in einer romantisch-melancholischen Tradition verorten. Zudem ist die Manifesthaftigkeit des Textes zu berücksichtigen, welche dem romantisierenden Auf- und Ausbruchsstreben Ausdruck verleiht und die Forderung nach einem (neuen) Idealismus unterstreicht. Der Roman *Wir kommen* kann hingegen eher der neueren Strömung zugeordnet werden. Hier werden eben nicht Aufbruch und Pathos kultiviert, sondern das genaue Gegenteil: Wie bei Lin und Calloway herrscht auch bei Rönne eine lethargische Stimmung vor, die von einem postmodernen Ennui getragen wird. Hugendick beschreibt dies bei Lin und Calloway als

¹⁶⁵ Thumfart: „Und jetzt mal ehrlich. Das Kulturphänomen ‚New Sincerity‘“, TAZ Online 27.4.2013.

¹⁶⁶ Vermeulen; van den Akker: „Notes on Metamodernism“, S. 12.

apathischen Realismus: Jede Regung, jedes Gespräch, jede kleinste Geste wird mit aufgerissenen Augen registriert und katalogisiert. Dahinter herrscht ein ostentativer Gleichmut gegenüber einer Welt, in der die einst tröstenden Begriffe wie Liebe, Glück und Freude zu leeren Palästen geworden sind [...] Es gibt keine tröstenden Sätze, bloß ein namenloses Gefühl der Lähmung, nur Falsches im Falschen und überwältigende Peinlichkeit.¹⁶⁷

Das diffuse Gefühl eines unbestimmbaren Unbehagens ist ein Leitmotiv in Rönnes Roman und motiviert gleichzeitig den Akt des Schreibens selbst. Charakteristisch ist hierbei für die New Sincerity, dass versucht wird, durch die Verwischung der Grenzen von medial inszenierter Autorin und Romanfigur als Versuch verstanden werden kann, eine ernsthafte Kommunikation über die inneren Befindlichkeiten und Konflikte des Menschen in einer von Konsum, Leistung und Selbstoptimierung bzw. –inszenierung bestimmten Gesellschaft anzuregen. Rönne schrieb diesbezüglich in *Heute ist leider schlecht*:

Ich bin ungebildet. Das gebe ich ganz unbedarft zu, denn [...]zugeben [ist] gerade in. In den USA hat man diesem Phänomen einen Namen gegeben: New Sincerity. Die jungen Literaten dort schreiben also ganz offen über ihre Traurigkeit und sezieren ihren Seelenmüll. Es geht viel um Sex und dass alles keinen Sinn ergibt.¹⁶⁸

Dass es sich hierbei zumeist um junge AutorInnen handelt, unterstreicht den generationellen Faktor dieser Strömung, die sich zudem durch eine Tendenz zum melancholischen Ennui auszeichnet, in dem das Gefühl der Angst nicht nur mitschwingt, sondern das Schreiben selbst motiviert.

2.3 Ennui und Angst als Motive in Forschung und Literaturgeschichte

Das Phänomen des *Ennui* ist vielschichtig und weist eine lange Tradition auf, in der es mit verschiedenen Bedeutungen aufgeladen, unterschiedlich bewertet sowie im Lauf der Zeit aus medizinischer, philosophischer und ästhetischer Perspektive behandelt wurde. In seinem Umfeld tauchen immer wieder verschiedene Motive wie Langeweile, Melancholie, Acedia, Lebensekel und Weltschmerz auf, von denen jeder einzelne wiederum einen eigenen komplexen Themenraum aufspannt.¹⁶⁹

Etymologisch geht das Wort ‚Ennui‘ auf den lateinischen Ausdruck „in odio/odium esse“ zurück, „wobei odium Haß, Widerwille, Ekel bedeutet. Daraus entwickeln sich im Laufe der Zeit: inodiare, enoier, ennuyer und ennui.“¹⁷⁰ Sinngemäß ließe sich dies etwa mit ‚Gegenstand

¹⁶⁷ Hugendick: „New Sincerity. Das literarische Selfie“, ZEIT Online 17.1.2016.

¹⁶⁸ Rönne: *Heute ist leider schlecht*, Frankfurt a.M.: Fischer 2017, S. 42.

¹⁶⁹ Vgl., Bellebaum: *Langeweile, Überdruß und Lebenssinn. Eine geistesgeschichtliche und kultursoziologische Untersuchung*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1990, S. 51.

¹⁷⁰ Ebd.

des Hasses sein‘ oder ‚verhasst sein‘ übersetzen, ist aber um die Konnotation, einen existenziellen Zustand des Überdrusses zu bezeichnen, erweitert.

In Renaissance und früher Neuzeit rückt in das Bedeutungsumfeld des Ennui allmählich die Melancholie.¹⁷¹ Die Melancholie wurde in der antiken Säftelehre auf die schwarze Galle zurückgeführt. Als solche sei sie verantwortlich für Trübsal, aber auch idiosynkratische Spleens und exzentrisches Verhalten. Im Deutungshorizont des vorherrschenden Christentums wurde die Melancholie in die Nähe der Acedia, und damit einer der sieben Todsünden, gerückt.¹⁷² Unter Acedia wurde die „lasterhafte, verdrießliche Trägheit, Schwermut, Trauer oder beginnende Verzweiflung“¹⁷³ verstanden. Demgegenüber entstand in der Renaissance ein Verständnis von Melancholie, das nicht das Lasterhafte betonte, sondern dessen künstlerisch-produktive Dimension hervorhob.¹⁷⁴ Während das Verhasst-Sein, das der Begriff des Ennui existenziell fassen will, nach christlicher Deutung also eine Abkehr von Gott bedeutet, gesellt sich zu ihm ebenso eine Bedeutungsebene, die gerade diese Abkehr zur Bedingung kreativer Produktion und eines emphatischen Verständnisses von Individualität erhebt.¹⁷⁵

Der Begriff der Melancholie, der die Bedeutung des Ennui speist, erfährt dabei eine doppelte Säkularisierung. Nicht nur, dass er dasjenige positiv konnotiert, was die christlichen Deutung als sündhaft versteht. Das Verständnis der Melancholie wird selbst nicht mehr länger als sündhaft aufgefasst, sondern als eine „aus sich selbst heraus verstehbare Stimmung ohne metaphysischen Hintergrund“¹⁷⁶. Der Melancholiker ist ferner gekennzeichnet durch Attribute der Abgewandtheit von herrschenden Normen, für die zu Beginn der Neuzeit noch Gott der Inbegriff ist, des Unangepassten und Zurückgezogenheit wie beispielsweise

auffallende Introvertiertheit, Einsamkeit, Ängstlichkeit, Argwohn, Grübeleien, düster-traurige bis unsympathisch-kalte Ausstrahlung, Blässe, langsame Bewegungen, dunkle Kleidung, Minderwertigkeitskomplexe, Entschlusshemmung, Handlungsscheu usw.¹⁷⁷

¹⁷¹ Weber.: „Melancholie. Historische und aktuelle Dimensionen eines psychokulturellen Komplexes“, in: Bellebaum, Alfred; Hettlage, Robert (Hrsg.): *Missvergnügen: Zur kulturellen Bedeutung von Betrübnis, Verdruss und schlechter Laune*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2012, S. 61-94, S. 68.

¹⁷² Vgl. Bellebaum: Acedia. Todsünde Trägheit – Gefährdeter Lebenssinn, in: Ders.; Hettlage, Robert (Hrsg.): *Missvergnügen: Zur kulturellen Bedeutung von Betrübnis, Verdruss und schlechter Laune*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2012, S. 35-60, S. 36.

¹⁷³ Weber.: „Melancholie. Historische und aktuelle Dimensionen eines psychokulturellen Komplexes“, S. 64.

¹⁷⁴ Ebd., S. 68.

¹⁷⁵ Vgl. Bellebaum: „Acedia. Todsünde Trägheit – Gefährdeter Lebenssinn“, in: Bellebaum, Alfred; Hettlage, Robert (Hrsg.): *Missvergnügen: Zur kulturellen Bedeutung von Betrübnis, Verdruss und schlechter Laune*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2012, S. 35-60, S. 42.

¹⁷⁶ Ebd.

¹⁷⁷ Weber.: „Melancholie. Historische und aktuelle Dimensionen eines psychokulturellen Komplexes“, S. 63.

– Attribute, die zum Grundinventar der Melancholie gehören, und auch die Protagonistin von *Wir kommen* kennzeichnen. Diese Eigenschaften wurden in der Figur des Melancholikers ergänzt durch Eigenschaften des emphatischen Individualisten und Künstlers, der den Unterschied zu seinem Umfeld in erhöhtem Maße einzigartig und intensiv erleben kann. Der Melancholiker ist daher geprägt durch eine „erhöhte Sensibilität, Phantasie und Geistesschärfe“¹⁷⁸. Diese Eigenschaften, die untrennbar mit Schwermut und einem Wissen von der Relativität weltlicher Belange gepaart war, wurden bereits in der Renaissance als psychische Voraussetzungen des künstlerisch-produktiven Menschen verstanden.¹⁷⁹

Im Bedeutungsfeld der Renaissance, die den Ennui und die Melancholie miteinander in Verbindung bringt, wird bereits eine grundlegende Ambivalenz deutlich. Melancholie wurde bereits damals „einerseits positiv bewertet, nämlich als Auszeichnung außergewöhnlicher Menschen [...], andererseits als leidvoll empfunden, weil sie die Handlungsmöglichkeiten begrenzt.“¹⁸⁰ Dies öffnet die Figur des Melancholikers sowohl für eine „ständige geistige Unruhe und gesteigerte Gedankenproduktion, aber auch [für einen] heroische[n] Aktivismus,“¹⁸¹ der in *Sieben Nächte* zum Tragen kommt.

Der existenzielle Zustand Weltekels transformiert sich zu Beginn des Zeitalters der Aufklärung, wenn der Melancholiker nunmehr weniger den Unmut kirchlicher Instanzen auf sich zieht, als vielmehr den Unmut aufklärerischer Betriebsamkeit.

Der aufklärerische Geist duldet keine schwermütigen Dissidenten, keine schwarzgalligen Schwärmer, keine manischen Fanatiker [...] das rationalistische Selbstverständnis des Vernunftzeitalters sorgt für eine Stigmatisierung des Melancholikers.¹⁸²

Die in der Aufklärung zentralen Werte der Arbeitsamkeit und des Fleißes boten der Figur des Melancholikers neue Möglichkeiten, seine Abgewandtheit zu manifestieren. Vor dem Hintergrund bürgerlicher Utopien, die das Glück eines Jeden versprachen, „musste der melancholische Komplex erst recht zunehmend problematisch erscheinen.“¹⁸³

Als soziales Phänomen wurde der Ennui im Laufe des 18. Jahrhunderts damit mehr und mehr in Opposition zum wichtigen Ideal des permanenten Beschäftigtseins gebracht.¹⁸⁴ Während also auf der einen Seite das aufklärerische Ideal einer durch Vernunft und Arbeit möglich werdenden individuellen Glückseligkeit stand, gruppierten sich im Phänomen des Ennui die

¹⁷⁸ Ebd., S. 68.

¹⁷⁹ Ebd., S. 68.

¹⁸⁰ Bellebaum: „Acedia. Todsünde Trägheit – Gefährdeter Lebenssinn“, S. 42.

¹⁸¹ Weber: „Melancholie. Historische und aktuelle Dimensionen eines psychokulturellen Komplexes“, S. 63.

¹⁸² Heidbrink: *Melancholie und Moderne: Zur Kritik der historischen Verzweiflung*, München: Fink 1994, S. 32.

¹⁸³ Weber: „Melancholie. Historische und aktuelle Dimensionen eines psychokulturellen Komplexes“, S. 75.

¹⁸⁴ Tholen: „Der Ennui der Moderne“, in: Burkhard Moenighoff; Toni Tholen (Hrsg.): *Große Gefühle in der Literatur*, Hildesheim; Zürich, New York: Georg Olms Verlag 2017, S. 115-132, S. 117.

melancholischen Vorbehalte gegen diese Werte, als eine „resignierende, gedrückte Stimmung angesichts der Unvernünftigkeit der Welt bzw. bestimmter in der Welt wirkenden Kräfte, der Größe der bevorstehenden Aufgabe vernünftiger Durchdringung und Gestaltung der Welt.“¹⁸⁵ Das Ideal permanenter Tätigkeit kalibrierte dabei nicht nur die Qualität der Erfahrung des Ennui neu, sondern transformierte ebenso die Bedeutung einer *vita contemplativa*, die im ausgehenden Mittelalter den Melancholiker noch mit dem Gottesfürchtigen, der in der Gotteserkenntnis größte Wichtigkeit sah, verband. Dem neuen Menschenbild eines sich selbst verantwortlichen, die Welt gestaltenden Menschen, der im Bürger verkörpert war, entsprachen demnach weder Mönch noch Melancholiker, und ebenso wenig der Adlige, der, angesichts seiner verlorenen sozialen Stellung, vermehrt Manifestationen des Ennui aufzeigte.¹⁸⁶ Indem aber alle Kontemplation, die mönchische wie auch die melancholische, in Widerspruch zum aktiven Arbeitenden der Aufklärung geriet, verlor auch jegliche Form passiver, nicht aktiver Zeit ihren Sinn. Zeit, die nicht der Arbeit verpflichtet war, wurde schlicht sinnlos und die „leere, geschäftslose Zeitdauer wurde mit Unlust empfunden“¹⁸⁷. Die gleiche Unlust, die der Protagonist in *Sieben Nächte* im Kapitel *Acedia bewusst* erleben will. Neue Konnotationen erfährt der Ennui durch die weitere Säkularisierung psychisch-geistiger Phänomene. Indem Niedergeschlagenheit, Desinteresse und Schwermut als Symptome zugrundeliegender psychischer Fehlfunktionen gedeutet werden, wird der Aspekt des Geworfenseins in das je eigene, zu führende Leben, stärker betont.¹⁸⁸ Der schicksalhafte Charakter von Überdruß und Schwermut, der physiologisch betrachtet die ersten Züge der Psychologie inspirierte¹⁸⁹, wurde metaphysisch als Sturz in das Nichts oder die Leere selbst verstanden.¹⁹⁰ In diesem Sinne überkommt die existenzielle Schwermut, nunmehr physiologisch, den Einzelnen, wie die Protagonistin in *Wir kommen* die Panikattacken, für deren Lösung somit der Therapeut zuständig wird.

Eine Reaktion auf die Totalität des bürgerlichen Sinnbegriffes ist die Verbindung des Ennui mit dem Phänomen der Langeweile, die insbesondere in Deutschland stattgefunden hat.¹⁹¹ Sofern der Einzelne den Sinnprimat des Bürgertums zugesteht, muss ihm selbst die Erfahrung passiver Zeit als Langeweile gegenüberreten und als solche erlebt werden. Im Begriff der Langeweile schillern damit die beiden polaren Konnotationen durch, die auch den Ennui

¹⁸⁵ Weber: „Melancholie Historische und aktuelle Dimensionen eines psychokulturellen Komplexes“, S. 75.

¹⁸⁶ Ebd., S. 76

¹⁸⁷ Tholen: „Der Ennui der Moderne“, S. 117.

¹⁸⁸ Weber: Melancholie Historische und aktuelle Dimensionen eines psychokulturellen Komplexes“, S. 79.

¹⁸⁹ Tholen, Toni: „Der Ennui der Moderne“, S. 116.

¹⁹⁰ Ebd., S. 118.

¹⁹¹ Ebd., S. 115.

prägen: sowohl passiv als auch aktiv zu sein, zum einen Resultat einer Entscheidung zu sein, nicht mit seiner Zeit anfangen zu *wollen*, zum anderen unabwendbares Schicksal, nichts mit seiner Zeit anfangen zu *können*. In *Wir kommen* etwa gehört die Abgewandtheit von und der Ekel an der Außenwelt zu den bewussten Entscheidungen der Protagonistin genauso wie Trägheit und Entschlusshemmung zu der Faktizität ihres Soseins. Dem entgegen steht ihr Bedürfnis nach ehrlicher zwischenmenschlicher Interaktion und dem Leid unter der eigenen Entschlusshemmung, die jede Entscheidung im täglichen Leben zur Qual werden lässt. Die Spannung zwischen diesen Zuständen bildet die Ausgangssituation des Romans.

Der Langeweile in *Sieben Nächte* kann ebenso ein aktives und kokettierendes Moment zugeschrieben werden, wenn es etwa heißt: „Nichts versucht, nichts erreicht. Nur gewartet“¹⁹² und zwar darauf, dass ihn „die Faulheit überkommt.“¹⁹³

Der Widerspruch zur allgegenwärtigen Geschäftigkeit ist aber nicht einfach als das Laster der Faulheit abzutun. Ihr wohnt ein Moment inne, das der Zerstreuung durch Arbeit widerstrebt. Betriebsamkeit lenkt den Menschen auch von seiner eigenen inneren Leere ab, denn dem Menschen kann kein tieferes Unbehagen geschehen, als „in völliger Ruhe zu sein, ohne Leidenschaft, ohne Tätigkeit, ohne Zerstreuung, ohne die Möglichkeit sich einzusetzen. Dann wird er sein Nichts fühlen [...]“¹⁹⁴ Sinnlose und zweckfremde Geschäftigkeit wird ebenso in *Sieben Nächte* als Mittel erachtet, um „Fernweh zu ersticken. Und auch die Angst vor einem frühen Tod.“¹⁹⁵ Er verweist selbst auf den Zusammenhang zwischen verschwendeter Zeit und Sinnfrustration: „Lange Zeit sagen die Schweizer und meinen damit sowohl Langeweile als auch Sehnsucht.“¹⁹⁶

Untätigkeit gerät damit nicht einfach nur ins Visier bürgerlicher Arbeitsmoral, sondern ist gleichsam Grundlage eines Begriffes individueller Freiheit, die sich aus einer Möglichkeit speist, die sich erst ergibt, wenn sich das Individuum der Pflicht zur Betriebsamkeit verweigert, um sich nicht in der Banalität und Beliebigkeit der Alltäglichkeit zu verlieren. Der bürgerlichen Sinndominanz steht das innere Nichts gegenüber, in das sich zu vertiefen sowohl die Möglichkeit birgt, der Banalität und Eitelkeit der bürgerlichen Betriebsamkeit zu entkommen, als auch sich in diesem Nichts zu verlieren. Die metaphysische Erhöhung

¹⁹² SN, S. 67.

¹⁹³ Ebd., S. 58.

¹⁹⁴ Tholen: „Der Ennui der Moderne“, S. 116. Tholen zitiert „Blaise Pascal, Gedanken. Übertragen von Wolfgang Rüttenauer, Birsfeld-Basel o.J., Nr. 192, S. 84.“

¹⁹⁵ SN, S. 59.

¹⁹⁶ Ebd., S. 67.

individueller Einsamkeit und Untätigkeit zum Nichts findet an im 19. Jahrhundert prominente Resonanz in der Existenzphilosophie Kierkegaards.

Im Einklang mit Ennui-Konnotationen verschiedener Epochen ist das Nichts, das Schwarze und Schwermütige nicht völlig deckungsgleich mit dem Selbst, diesem aber durch ein distanziertes und kontemplatives Beobachten zugänglich. Bei Kierkegaard provoziert dies das Existenzial der Angst, die seit dieser Zeit zum integralen Bestandteil des Ennui gehört. „Angst läßt sich mit Schwindel vergleichen. Kommt jemand dahin, daß sein Auge in eine gähnende Tiefe hinuntersieht, so wird ihm schwindelig.“¹⁹⁷ Da das Selbst im Blick in den Abgrund dennoch nichts als sich selbst erfährt, entsteht das Gefühl eines Absoluten, das auf nichts außer das Selbst angewiesen ist. Kierkegaard berührt damit die bereits angerissene Ambivalenz des Ennui, der dadurch auch Aspekte übersteigerter Selbstliebe in sich aufnimmt. Die individuelle Erfahrung dieses Absoluten ist der „Schwindel der Freiheit, der aufkommt, [...] die Freiheit nun in ihre eigene Möglichkeit hinunterblickt und dann die Endlichkeit ergreift, um sich daran festzuhalten“.¹⁹⁸ Das Bild des Abgrundes als Konfrontation mit der eigenen Angst wird auch in *Sieben Nächte* aufgerufen. Der Blick in die Tiefe soll die eigene Endlichkeit und Endgültigkeit vor Augen führen, wenn man der Freiheit der Entscheidung, den Schritt über den Abgrund hinaus zu wagen, gewahr wird. S., der Hauptfigur in Strauß' Roman gelingt es, den Schwindel und die Angst vor dem Fall zu überwinden, sodass er – gesichert durch ein Bungee-Seil – den Sprung in die Tiefe wagt, da er der Angst vor der Untätigkeit und damit der Fügung ins Nichts einer bedeutungslosen Existenz aktiv entgegenwirken will.

Das Aufkommen der Psychologie zu Beginn des 19. Jahrhunderts signalisiert ein wachsendes Interesse an den ‚dunklen‘ Seiten der Persönlichkeit, das sich ebenso in der Literatur der Romantik niederschlägt. Beispielhaft im *Hyperion* Hölderlins wird die zuvor angesprochene Ambivalenz nunmehr zum Kennzeichen der künstlerischen Seele.¹⁹⁹ Der Künstler versteht seine Kunst als eine aktive Bejahung von Leere und Nichts und das Düstere als Quelle von Inspiration und Energie. „Der *ennui* wird um 1800 umgewertet bzw. umfunktioniert zum konstitutiven Bestandteil kreativer Prozesse und darüber hinaus zum Narratem künstlerischer Biografien.“²⁰⁰

¹⁹⁷ Kierkegaard: *Der Begriff Angst* (1844), Übersetzt von Hans Rochol, Hamburg: Felix Meiner Verlag 2005, S. 64.

¹⁹⁸ Ebd..

¹⁹⁹ Tholen: „Der Ennui der Moderne“, S. 122.

²⁰⁰ Ebd., S. 122.

In *Wir kommen* ist der Grund des Schreibens sowohl das Leiden an der Angst, die sich in nächtlichen Panikattacken und düsteren Gedanken manifestieren. Die Nachricht vom Tod der Kindheitsfreundin der Protagonistin erzwingt hier eine Beschäftigung mit der Endlichkeit der Dinge, eine Besinnung auf das eigene Selbst, wenn sich im Leben durch den Wegfall einer, die Identität maßgeblich konstituierenden Teiles, plötzlich eine Leerstelle auftut.

An die Stelle der Acedia, die in einem Abwenden von Gott bestand, ist in der Moderne die Gewissheit getreten, dass Gott und mit ihm die fundamentalsten Werte der Christenheit unwiederbringlich erodiert sind.²⁰¹ Der gleiche gesellschaftliche Prozess ermöglicht erst eine fragmentierte, auf sich zurückgeworfene Individualität und erst diese „zu höchsten Formen vorangetriebene Individualisierung ermöglicht radikale Erfahrungen der Sinnlosigkeit“²⁰², auf der die moderne Künstlertätigkeit fußt. Der Künstler erfährt das eigene Nichts nicht lediglich als innerpsychische Qualität, sondern auch als objektiven Sinnverlust der Welt selbst. Die außergewöhnliche Sensibilität des Dichters macht ihn durchlässig dafür, die Sinnlosigkeit der Welt als die eigene erleben zu können.

Diese Konstellation kulminiert in der Ennui-Figur des Flaneurs Mitte des 19. Jahrhunderts. Im Flaneur lassen sich exemplarisch die verschiedenen Dimensionen des Ennui zusammenführen. Der Flaneur greift nicht ein, wird nicht tätig, sondern verharrt in einer Position der scheinbar passiven Beobachtung, die bei Baudelaire sinnbildlich die des Einzelnen in der Masse ist.²⁰³ Diese Beobachtungsposition definiert die spezifische Individualität sowohl des Künstlers als auch des Flaneurs. Das Akzentuieren des Blickes, der oben bereits in Kontemplation und Starren in das eigene Nichts in Erscheinung getreten ist, geschieht nunmehr in einer Spannung zwischen Sehen und (Nicht-)Gesehenwerden. „Der Flaneur befindet sich inmitten der Menge, um so alles zu sehen, ohne selbst gesehen zu werden.“²⁰⁴ Die Ambivalenz des Ennui tritt damit im Flaneur erneut auf, indem die eigene Unsichtbarkeit das gezielte Sehen, dessen der Dichter bedarf, erst ermöglicht. Das, was die erhöhte Empfindsamkeit des Künstlers bedingt, ist zugleich das, was ihn zu einem Anonymen unter Vielen macht. Seine Individualität hat die Ununterscheidbarkeit in der amorphen Masse

²⁰¹ Hufnagel: „Weltschmerz – Krankheit und Tod der Vernunft“, in: Alfred Bellebaum, Robert Hettlage (Hrsg.): *Missvergnügen. Zur kulturellen Bedeutung von Betrübnis, Verdruss und schlechter Laune*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2012 S. 161-204, S. 169.

²⁰² Ebd., S. 196.

²⁰³ Vgl. Neumeyer: *Der Flaneur: Konzeptionen der Moderne*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 69.

²⁰⁴ Ebd., S. 69.

zur Voraussetzung. Unsichtbarkeit wird zum Emblem sowohl der Nichtigkeit des Einzelnen als auch der überhöhten, an Arroganz reichenden Souveränität über die Masse selbst.²⁰⁵

Die Großstadt wird dem Flaneur sowohl zur Bühne als auch zur Inspirationsquelle. Der von jedem äußeren Sinn befreite Flaneur ist der ziellos Umherirrende, der in der Sinnlosigkeit der Betriebsamkeit der Anderen seiner Inspiration habhaft wird. Was sich inmitten der modernen Großstadt dem Flaneur als „ewig erweist, sind die Figuren einer Melancholie (in) der Großstadt.“²⁰⁶ Der Flaneur erkennt die Melancholie der Beobachteten unter dem bunten Schein der Geschäftigkeit der Großstadt. Sein Blick entlarvt die Freude des bunten Treibens als Schein, wenn er „die Freude nicht anders zu sehen [vermag] als freudlos, indem er sie auf den kapitalistischen Warenverkehr zurückführt.“²⁰⁷ Masse und die Großstadt, die sie erzeugt, werden zu zentralen Topoi im Verhältnis des Ennui zur Welt. Die Betriebsamkeit, gegen die sich die Melancholie bereits kritisch gewandt hatte, pflanzt sich im Phänomen der modernen Großstadt fort, die zum Inbegriff der sinnlosen Werte der bürgerlich-industriellen Geschäftigkeit wird. Der Flaneur bleibt dieser Sinnlosigkeit gegenüber autonom, ohne sich aber auf einen von der kapitalistischen Warenwirtschaft infizierten Zweck festzulegen. Sein Flanieren ist zweckfreies Gehen und

demnach ein vom Zufall bestimmtes Gehen, ein Gehen, das, was das Erreichen eines bestimmten Ortes oder das Durchschreiten eines festgelegten Raumes angeht, als richtungs- und ziellos zu verstehen ist, ein Gehen, das dabei zugleich frei über die Zeit verfügt, Zeit mithin keiner Zweckrationalität unterwirft.²⁰⁸

Das zweckfreie Gehen steht damit der Betriebsamkeit der Großstadt, insbesondere ihrem Tempo, gegenüber. Die Schildkröte wird zu einem wichtigen Attribut für den Flaneur, der sie in den Passagen, den Konsumtempeln der Moderne, spazieren führt, bzw. sich von ihr führen lässt. So schreibt Walter Benjamin,

um 1840 gehörte es vorübergehend zum guten Ton, Schildkröten in den Passagen spazieren zu führen. Der Flaneur ließ sich gern sein Tempo von ihnen vorschreiben. Wäre es nach ihm gegangen, so hätte der Fortschritt diesen pas lernen müssen.²⁰⁹

Auch die Protagonistin in *Wir kommen* erhält eine Schildkröte als Begleiterin, der jedoch ein tragisches Ende zuteilwird und deren Tempo nie zum Tragen kommt.

Flanieren grenzt begrifflich an die Langeweile und deren Ambivalenz, nichts mit der Zeit anfangen zu wollen und nichts mit ihr anfangen zu können. Der Flaneur ist daher immer auch

²⁰⁵ Ebd., S. 70.

²⁰⁶ Ebd., S. 134.

²⁰⁷ Ebd., S. 135.

²⁰⁸ Ebd., S. 11.

²⁰⁹ Benjamin: *Gesammelte Schriften*, I,2, Herausgegeben von Tiedemann, Rolf; Schweppenhäuser, Hermann, 7 Bd, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 556.

Décadent, der das Privileg innehat, Zeit zu verschwenden. Der aktive Entschluss, nicht an den vorgegebenen Zwecken von Großstadt und Industriegesellschaft zu partizipieren, ist zwar nicht so konsequent wie bei anderen Charakteren, etwa Melvilles Schreiber Bartleby, der sich irgendwann schlichtweg dem Leben selbst verweigert, lässt aber dennoch die Möglichkeit zu, den existenziellen Lebenskel im Lichte seiner Renitenz zu interpretieren.²¹⁰ Die Widerstandsfähigkeit des Flaneurs sowie des Ennui besteht jedoch nicht nur im Nicht-Mit-Machen, sondern ebenso im Bewahren. Der Künstler-Flaneur ringt dem Flüchtigen und Vergänglichen der modernen Metropole Schönheit ab.²¹¹ Der im Flaneur auftretende Ennui entwickelte sich an der Schwelle des 20. Jahrhunderts weiter zu einer dominanten Kategorie im

gesamten Gefühlsdiskurs. Überall taucht der *ennui* nun auf: in den literarischen Texten des Ästhetizismus genauso wie in den Hysterie- und Neurastheniedebatten der Psychologie bzw. Psychoanalyse [...den] literarischen Texten der Avantgardebewegungen genauso wie in der literatur- bzw. kulturtheoretischen Schriften und in der Philosophie.²¹²

Pathologische und philosophisch-ästhetische Perspektiven des Ennui-Begriffes beginnen sich miteinander zu verbinden. Tholen diagnostiziert daher weiter, dass die verschiedenen Konnotationen des Ennui an Trennschärfe verlieren; nicht, weil sie an Bedeutung verlieren, sondern weil sie an Allgegenwärtigkeit gewinnen.²¹³ Die Katastrophen des 20. Jahrhunderts provozieren und rechtfertigen nunmehr offen Distanz, ein emphatisches Gefühl von Sinnlosigkeit sowie allumfassende Traurigkeit. Diese Distanz des Einzelnen zu den herrschenden Normen wurde insbesondere im Diskurs um die politische Verantwortung unter dem Faschismus aufgegriffen. Sartre greift den konzeptuellen Zusammenhang zwischen Freiheit und Angst, der bei Kierkegaard bereits angedacht war, wieder auf und motiviert in explizit politisch. Angst entstehe, so Sartre, im Moment des Abwendens von den vorgegeben Normen und Pflichten. Angst kennzeichnet dabei die Einsamkeit seiner Entscheidung, die Unsicherheit des Einzelnen, tatsächlich auch das Richtige zu tun. „Alle Verantwortlichen kennen diese Angst. Das hindert sie nicht zu handeln, im Gegenteil, es ist die Bedingung ihres Handelns.“²¹⁴

Der Angst, als der Grund des freien Sich-Entscheiden-Könnens, steht der Ekel gegenüber, den der Mensch erfährt, wenn er der Zufälligkeit seiner eigenen Existenz gewahr wird. Dagegen wehrt sich das freie Bewusstsein in der Erfahrung des Ekels. Erst in dieser erfährt der

²¹⁰ Tholen: „Der Ennui der Moderne“, S. 131.

²¹¹ Neumeyer: *Der Flaneur: Konzeptionen der Moderne*, S. 198.

²¹² Tholen: „Der Ennui der Moderne“, S. 130.

²¹³ Vgl. Ebd., S. 130.

²¹⁴ Sartre: *Der Existenzialismus ist ein Humanismus* (1946), Hamburg: Rohwolt 2012, S. 145-192, S. 153.

Einzelne den Widerstand seiner Freiheit, den seine Verantwortung ihm aufbürdet. Nach dem Diktum Sartres ist der Mensch verdammt frei zu sein, weil sein Ekel ihn ständig dazu ermahnt, der Verantwortung zur Freiheit entfliehen zu wollen. Er empfindet Freiheit als Last, der er nicht entinnen kann. Der Ekel ist damit, in Einklang mit der bisher betrachteten Tradition, nicht einfaches Gegenteil, sondern Bedingung von Freiheit und emphatischer Individualität.²¹⁵

Indem Sartre Ekel und Angst mit dem Konzept der Verantwortung verbindet, bereitet er den Weg für ein Bedeutungsumfeld, das der Ennui im Zeitalter der Leistungsgesellschaft erhält. Während die politisch-aktivistische Deutung Sartres verblasst, behält seine Analyse der erdrückenden Verantwortung, die die je historisch bestimmte Form der Freiheit mit sich bringt, im ausgehenden 20. Jahrhundert Gültigkeit. Bei Sartre ist ein Entkommen aus dieser Verantwortung, die dem Individuum existenziell aufgebürdet wird, nicht möglich.²¹⁶ Im Gleichschritt mit der Ausweitung der Leistungsgesellschaft und der Privatisierung der Lebensrisiken wird diese Verantwortung mehr und mehr als negative Größe aufgefasst, die das Handeln nicht ermöglicht, sondern lähmt.²¹⁷ Die Industrie an der Schwelle des neuen Jahrtausends prägt durch ihre Beschleunigungs- und Entgrenzungsmechanismen einen neuen Phänomenbereich des Ennui: die Depression. Die bis in die letzten Bereiche des Lebens hineinreichende Verantwortung wird zur Überforderung. Der Einzelne erfährt damit die Freiheit, über auch noch den letzten Aspekt seines Lebens eine Entscheidung fällen zu müssen, als paralysierende Not. Die konstante Konfrontation mit sich selbst erschöpft das Selbst, das nur noch durch absolute Eigeninitiative konkurrenzfähig bleiben kann.²¹⁸

Die Ennui-Figur des 21. Jahrhunderts wendet sich nicht einfach von den vorherrschenden Normen ab: sie zerbricht unter ihnen. Die Depression ist das Signum dieses Zerbrechens. Sie

bildet das paradoxe Resultat eines gesellschaftlichen Individualisierungsprozesses, der das einzelne Subjekt zwar aus traditionellen Bindungen und Abhängigkeiten befreit hat, es aber in zunehmenden Maß daran scheitern lässt, die Verantwortung für das eigene Leben und Handeln zu übernehmen.²¹⁹

²¹⁵ Vgl., Ebd.

²¹⁶ Vgl., Heidbrink: „Depression – Die Last der Verantwortung. Die psychischen Folgen der Leistungsgesellschaft“, in: Bellebaum, Alfred; Hettlage, Robert (Hrsg.): *Missvergnügen. Zur kulturellen Bedeutung von Betrübnis, Verdruss und schlechter Laune*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2012, S. 205-225, S. 214

²¹⁷ Vgl., Ebd., S. 216.

²¹⁸ Ehrenberg: *Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart*, Frankfurt a.M.: Campus-Verlag 2015, S. 299.

²¹⁹ Heidbrink: „Depression – Die Last der Verantwortung. Die psychischen Folgen der Leistungsgesellschaft“, S. 220.

In der Depression überschlägt sich die Sinnleere der Langeweile. War die Langeweile durch die empfundene Unlust an der Sinnlosigkeit der eigenen Zeit gekennzeichnet, ist bei der Depression alle Empfindung und mit ihr selbst noch die Unlust zergangen. Das Individuum wirft keinen Blick mehr in das Nichts: es ist das Nichts geworden. An die Stelle des emphatischen Begriffs von Individualität und Selbstentwurf ist, wie es in *Wir kommen* heißt, „unsere neurotische Hyperreflexion, das ständige Hinterfragen der eigenen Rolle, die manische Beschäftigung mit uns selbst“²²⁰ getreten, die keine Handlungen mehr ermöglicht, sondern erstickt.

3. Textanalysen

3.1 Simon Strauß – *Sieben Nächte* (2017)

3.1.1 Die strukturierende Funktion der lyrischen Exposition

Sieben Nächte ist in sieben Kapitel unterteilt, die jedoch – anders als die Rahmenerzählung vorgibt – jeweils länger als sieben Seiten sind. Ihnen ist der Prolog „Vor dem Anfang“²²¹ vorangestellt, in dem der Erzähler den Grund für seine Aufzeichnungen und ihre Intention darlegt. Der Roman endet mit einem Epilog mit dem Titel „Vor dem Ende“²²², in welchem der „kaum Bekannte“,²²³ T., der S. auf seine nächtlichen Streifzüge schickte, schließlich zu Wort kommt.

Dem Roman sind zwei lyrische Texte als Exposition vorangestellt. Hierbei handelt es sich um die letzten beiden Strophen des Songs *Dandy*²²⁴ der britischen Band *The Kinks* sowie um das Gedicht *Nur zwei Dinge*²²⁵ von Gottfried Benn. Diese Texte erweisen sich als wichtige Elemente des Romans, da sie sich in prosaischer, gegenwartsbezogener Form darin widerspiegeln und diesem somit seine Struktur vom jugendlichen, rauschhaften Aufbegehren zur ernüchternden Bilanz der Ereignisse verleihen.

²²⁰ Rönne: *Wir kommen*, Berlin: Aufbau Verlag 2016, S. 62. Im Folgenden abgekürzt mit WK, Seitenangabe.

²²¹ SN, S. 9.

²²² Ebd., S. 131.

²²³ Ebd., S. 20.

²²⁴ The Kinks. „Dandy“. Von: Ray Davies. *Face to Face*, Europa: Pye Productions 18.11.1966. Im Folgenden mit Strophe, Vers im Text angegeben.

²²⁵ Benn: „Nur zwei Dinge“, in: Gerhard Schuster (Hrsg.): *Gottfried Benn. Sämtliche Werke, Band 1 Gedichte 1*, Stuttgarter Ausgabe in Verbindung mit Ilse Benn, Stuttgart: Klett-Cotta 1986, S. 320. Im Folgenden mit Strophe, Vers im Text angegeben.

Die Auswahl dieser Texte markiert nicht nur die thematische Situierung der zwei Blickrichtungen in Zukunft und Vergangenheit, die die Gegenwart als das diffuse ‚Dazwischen‘ kennzeichnen, in dem sich der Protagonist befindet. Sie unterstreicht zudem das ästhetische Konzept des Romans, das zwischen Rebellion und klassischem Formanspruch oszilliert. Außerdem ist sie charakteristisch für das postmoderne, wertungsfreie Spiel mit Formen, Inhalten und Autoren. Zudem markieren diese Texte die Generationen der ‚Väter‘ und ‚Großväter‘, an deren epochalen Erlebnissen sich der Protagonist in seinem Denken und Handeln orientiert. Darüber hinaus weist die Exposition auch auf die Bedeutung der Lyrik für die vom Protagonisten proklamierte ästhetische Idee hin, da sie die literarische Form ist, die für sich den Anspruch erhebt, Emotionen und Gefühle besonders authentisch wiederzugeben.²²⁶ Sie erscheint im Roman als ein Bindeglied zwischen Wirklichkeit und Utopie, um „den Geist einzustimmen auf größere Fragen.“²²⁷ S.‘ Ziel ist es dabei, ein neues Bewusstsein für Ästhetik und Sprache zu bewerben, welches er in der gegenwärtigen Gesellschaft schmerzlich vermisst.²²⁸

Der Song *Dandy* besteht aus 37 Versen, die in fünf Strophen arrangiert sind. Im Roman werden die ersten drei Verse der vierten Strophe sowie die ersten sieben Verse der fünften Strophe zitiert. Auffallend ist, dass explizit diejenigen Strophen und Verse in der Exposition ausgelassen werden, die die sexuellen Eskapaden des Dandys der 60er Jahre beschreiben. Dies weist einerseits darauf hin, dass im Roman ein Dandy-Begriff Verwendung findet, der eher in der Mitte des 19. Jahrhunderts vorherrschte.²²⁹ Andererseits ermöglicht sie eine offenere Interpretation eines (post)modernen Dandys, der im Roman portraitiert werden soll, denn dieser lässt sich in seinem Streben nach sinnlicher Intensität, Romantik und Mythos nicht von romantischer Liebe leiten oder verleiten, die viel mehr als eine Ablenkung von seinem eigentlichen Ziel erscheint, ein authentisches Leben zu führen. *Dandy* ist ein Lied jugendlicher Revolte, es handelt von einem jungen Mann, der ein (sexuell) ausschweifendes Leben führt und nun vor einer Entscheidung steht. Die erste Strophe, die in der Exposition – ebenso wie Teile der zitierten Strophen – jedoch nicht wiedergegeben wird, beginnt mit den Worten „Dandy, Dandy where you gonna go now? / Where you gonna run to?“ (4, 3-5).

Eine solche Entscheidung stellt sich dem postadoleszenten Protagonisten in *Sieben Nächte* nicht: Der gutbürgerlich-situierte Lebenslauf ist ihm bereits vorgezeichnet und wohin er will,

²²⁶ Vgl. hierzu Reents: „Lyrik und Emotion“, in: Lamping, Dieter (Hrsg): *Handbuch Lyrik: Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart: Metzler 2016, S. 169-178.

²²⁷ SN, S. 33.

²²⁸ Vgl. Ebd., S. 31.

²²⁹ Vgl. hierzu Erbe: *Dandys. Virtuosen der Lebenskunst*, Köln; Wien: Böhlau 2002, S. 20.

weiß er genau: „Immer weiter nach oben – die Leiter ist lang“²³⁰, sodass lediglich ein kurzer Ausbruch in Form eines Initiationsritus den Weg ins Erwachsenendasein einleiten soll. In der Exposition werden dementsprechend nur die letzten drei Verse der fünften Strophe zitiert, beginnend mit dem vierten Vers: „Dandy, you know you’re moving much too fast, / And Dandy, you know you can’t escape the past. / Look around you and see the people settle down“ (4, 3-5). Der im Song beschriebene junge Mann will sich nicht in den alltäglichen Lauf der Dinge einfügen, nicht stehenbleiben, um sich niederzulassen, wie die Menschen um ihn herum. Stattdessen strebt er immer weiter von einem Abenteuer ins nächste. Dennoch kann er sich seiner Vergangenheit nicht verschließen, der er mit seinen Eskapaden zu entrinnen versucht.

Ein ähnlicher Gedanke plagt auch den Protagonisten des Romans, der bisher ein sehr gesellschaftskonformes Leben führte. Zum Zeitpunkt seiner Aufzeichnungen blickt der Erzähler bereits auf seine eigene ereignislose, von Konformität geprägte Vergangenheit zurück, in der er sich in die Vorgaben der Gesellschaft und der Lehranstalten stets widerstandslos einfügte, „[e]in Sympathiesüchtiger [...] der von Gegnerschaft träumt, und im entscheidenden Moment doch lieber nichts sagt“²³¹, weshalb er Angst hat, am Ende seines Lebens „nur auf gerade Linien“²³² zurückzublicken. Der entscheidende Meilenstein, auf den S. unaufhaltsam zusteuert, ist sein dreißigster Geburtstag, denn nur bis dahin kann die Illusion des Ausbruchs und der Rebellion, die hier als Vorrecht der Jugend verstanden werden, noch aufrechterhalten werden: „Bis ich dreißig bin, darf ich reden und planen, fragen und sehen, so viel ich will“²³³ bevor auch er sich niederlassen und in die gesellschaftlichen Gegebenheiten einfügen wird. Der Dandy des Songtextes verbleibt hingegen in seinem ungebundenen Zustand. Hierbei handelt es sich um eine moderne Interpretation der Lebensphilosophie eines Dandys, im Sinne der Befreiung von der auch in den 60er Jahren noch in weiten Teilen der Gesellschaft vorherrschenden spießigen (Sexual)Moral. „You always will be free / You need no sympathy, / A bachelor you will stay, / And Dandy, you’re all right“ (5, 4-6). Im Song wird die Utopie des dandyhaften Lebensstils aufrechterhalten, der als Gegenentwurf zur gesellschaftlichen Konformität nicht verlorengehen soll, worin sich auch die rebellische Geisteshaltung der Jugend widerspiegelt. Durch die Exposition dieses Songs verleiht *Sieben Nächte* dem Lebensgefühl des Dandys seine Legitimation, indem es als Grundlage und Vorbild künstlerischen Ausdrucks dient und so auch als Akt des ästhetischen Aufbegehrens

²³⁰ SN, S. 11.

²³¹ Ebd., S. 12.

²³² Ebd., S. 13.

²³³ Ebd., S. 128.

verstanden wird, wodurch ihm per se die kulturelle Relevanz zukommt, die S. anstrebt: „Einmal Rimbaud sein wollen [...] Schöpfer sein [...] notfalls auch Diskursbegründer.“²³⁴

Der Begriff „Dandy“ etablierte sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts im Zusammenhang mit dem englischen Lebemann George Bryan – genannt Beau – Brummel, der als Stilikone seiner Zeit galt und größten Wert auf die Kultivierung seines äußeren Erscheinungsbildes legte.²³⁵ Lange Zeit war das Dandytum dem Adel vorbehalten, welcher über die finanziellen Mittel verfügte, ein derart exzentrisches Leben zu führen. Im Laufe des 19. Jahrhunderts und mit dem zunehmenden Verschwinden des Adels verändert sich auch die Figur des Dandys. Aufgrund ihrer schwierigen finanziellen Situation verkehrten die Dandys des 19. Jahrhunderts insbesondere in Frankreich vermehrt in den Kreisen der Bohème, wodurch die Figur auch zunehmend in der Kunst aufgegriffen wurde. Schriftsteller wie Charles Baudelaire und Barbey d'Aurevilly portraituren den Dandy in ihren Texten als beispielhaften Vertreter des Ästhetizismus, der sich gegen die Enge und den Moralismus der Gesellschaft richtet, ein exzentrisches Leben führt, dem jedoch auch die Askese nicht fremd ist und der sich nicht von den bürgerlichen Normvorstellungen beeinflussen lässt. Sie „sehen im Dandy den heroischen Außenseiter, eine Protestfigur gegen bürgerliche Nivellierung und Moral, gegen die Ideologie des Nützlichen und Zweckhaften.“²³⁶ Er ist somit ein Décadent und Flaneur, der sich der Trivialität der Gesellschaft verwehrt, in seiner Selbstinszenierung ein Bewusstsein für Formen, Farben und Sinnlichkeit kultiviert und eine Affinität zur Periode der Romantik aufweist,²³⁷ die auch in *Sieben Nächte* stets präsent ist.

S., der unter dem Imperativ der Ratio und des Konsensbestrebens der Gegenwart leidet, will die Zeit seiner Initiation daher nutzen, um einmal das Leben eines Dandys zu führen, der sich nicht von den Erwartungen der Gesellschaft leiten lässt, sondern sich von diesen abhebt, um seine Sinne mit neuen Erfahrungen zu reizen und mehr Sinnlichkeit und Ästhetik in seinem Leben zu etablieren und so dem Ennui der Postmoderne einmal zu entkommen:

„Ein einziges Mal will ich spüren, wie es ist, groß anzusetzen, aus dem Schatten hervorzutreten und von oben auf das Geschehen herabzusehen.“²³⁸ Die Orientierung seiner Reifeprüfung und des daraus resultierenden Manifestes an den sieben Todsünden erweist sich daher als besonders treffend, sind sie doch der Inbegriff der Befriedigung körperlich-

²³⁴ SN, S. 94.

²³⁵ Vgl., Erbe: *Dandys. Virtuosen der Lebenskunst*, S. 25-54.

²³⁶ Ebd., S. 16.

²³⁷ Ebd., S. 208.

²³⁸ SN, S. 20.

sinnlichen Verlangens, sowie ein Akt der aktiven, aus der „Mitte der Person“²³⁹ erwachsenden Auflehnung gegen Gott bzw. – für den Roman relevanter – die Normen der Gesellschaft. Er hofft außerdem darauf, mit seinen Bestrebungen nicht allein zu sein, sondern auf Gleichgesinnte zu treffen und eine „Gruppe zu gründen, mit dem Namen ‚neue Sinnlichkeit‘“²⁴⁰, in der „[s]ouverän ist, wer über die stärkste Phantasie verfügt, nicht über die schärfste Ratio.“²⁴¹ Hieran zeigt sich das zwiespältige Bestreben des Protagonisten, einerseits als heroischer, gleichsam tragischer Einzelkämpfer zu erscheinen, der aus der Masse herausragen will, andererseits jedoch das menschliche Bedürfnis, einer Gruppe anzugehören, die die eigenen Überzeugungen teilt und so der Einsamkeit zu entrinnen, der er sich nicht gewachsen fühlt.²⁴²

Zu Beginn seiner Aufzeichnungen, im Prolog und den ersten beiden Kapiteln, zeigt sich der Protagonist optimistisch, mit seinem Vorhaben etwas bewirken zu können. Das Problem seiner Zeit und seiner Generation sieht er darin, dass im stetigen Bestreben nach Konsens und Inklusion die Bereitschaft zu Konfrontation und Reibung, zum leidenschaftlichen Streit, verlorengegangen und so der gesellschaftliche Diskurs zum Stillstand gekommen sei. Um diesen erneut zu entfachen, bedarf es einer Gruppe der Eingeweihten sich an einem geheimen Ort trifft, der nur denjenigen zugänglich ist, „die noch ans Geheimnis glauben“²⁴³. Er träumt von einem Raum, der sich am Ende einer langen Treppe befindet und in dessen Mitte ein langer Tisch mit Stühlen steht.²⁴⁴ Hier wird das Motiv des Elfenbeinturmes aufgegriffen, in dem sich eine kleine, elitäre Gruppe von der Außenwelt abschottet, um ungestört und unberührt von der Welt in den eigenen Ideen und Gedanken zu schwelgen oder Utopien zu entwerfen. Ihr Ziel ist es für gewöhnlich nicht, gesellschaftliche Veränderungen anzuregen, sondern vielmehr der reine Selbstzweck im Sinne des l’art pour l’art. Der Kreis um Stefan George wird zum Beispiel in diesem Kontext verortet.²⁴⁵ Im Bild des Elfenbeinturmes werden auf diese Art Mythos und Utopie und so auch Vergangenheit und Zukunft miteinander in

²³⁹ Rahner: Sünde, in: Lexikon für Theologie und Kirche, zweite, völlig neu bearbeitete Auflage Herausgegeben von Josef Höfer und Karl Rahner, Neunter Band, Verlag Herder Freiburg 1964. Sp. 1167-1187, Sp. 1181. „Tod-Sünde. Die letzten Endes in dem „Geheimnis der Bosheit“ wurzelnde S. läßt sich im Anschluss an Augustinus u. Thomas als Lebensgrundentscheidung gg. Gott (contemptus Dei) bestimmen. Als Grundentscheidung erfordert sie die Verankerung in der Mitte der Person (actio perfecta). Philosophisch erscheint die S. bei Augustinus u. Thomas als Mangel an dem ontologisch guten Akt, als Beraubung u. Verunstaltung dessen, was die rel.-sittl. Norm erreicht. Der Wille wirkt in seiner abwegigen Richtung als causa deficiens.“

²⁴⁰ SN, S. 18.

²⁴¹ Ebd., S. 19.

²⁴² Vgl., ebd., S. 22.

²⁴³ Ebd., S. 19.

²⁴⁴ Vgl., Ebd., S. 18.

²⁴⁵ Vgl., hierzu: Bock: *Besuch im Elfenbeinturm. Reden, Dokumente, Aufsätze*, Würzburg: Königshausen&Neumann 1990.

Verbindung gebracht. Der Erhabenheit des von weltlicher Profanität unberührten Elfenbeinturmes stellt Strauß im Kapitel „Luxuria“ die Niederungen der Wollust gegenüber. In diesem Kapitel begibt er sich hinab in einen Keller, der an den Wochenenden zum Swinger-Club umfunktioniert wird. Auch hier erhalten nur diejenigen ‚Eingeweihten‘ Zugang, die das Passwort zum Einlass nennen können. Die an den Wänden angebrachten Tücher und die Masken, die die Besucher beim Betreten tragen, können nicht über die Schabigheit des Etablissements hinwegtäuschen, die Tücher verrutschen und die Besucher entledigen sich alsbald ihrer unbequemen Gesichtsverhüllung. Der mythische Zauber, der in der offenkundigen Vorlage zu diesem Kapitel, der *Traumnovelle* (1925) Arthur Schnitzlers, das Geheimnisvolle der sexuellen Begegnung begleitet, kann nicht aufrechterhalten werden und gerade der Versuch, in einer modernen und aufgeklärten, sexuell eben nicht restriktiven Gesellschaft, Sexualität als etwas geheimnisvolles zu kultivieren, lässt die Szene geradezu komisch erscheinen. Die kühle Distanziertheit der Besucher, die hier versuchen, dem Alltag zu entkommen und kurzzeitig in eine andere Persona zu schlüpfen, respektive sich hinter dieser zu verstecken sowie S.‘ im Analysieren verharrender Blick unterwandern die der Sexualität eigentlich inhärente Sinnlichkeit, die S. so vergeblich sucht. Dem Traum kommt im Roman eine ambivalente Stellung zu. So ist das Träumen zwar die Voraussetzung für Phantasie und Utopie und daher von zentraler Bedeutung für die ästhetischen Ideen des Protagonisten, er ist jedoch gleichsam eine Form der Realitätsflucht und der Gegenstand des Traumes verbleibt für gewöhnlich im Zustand des Nicht-Verwirklichten. So begeht S. diese modernen Formen der Todsünden, „um zu träumen, dass es auch anders sein könnte“²⁴⁶, scheitert jedoch letztlich daran, auch nur eine seiner Vorstellungen angemessen vom Traum in die Tat umzusetzen.

Um den Optimismus und die Ernsthaftigkeit eines Unterfangens zu unterstreichen, beginnt er seine Reifeprüfung mit dem dafür nötigen Hochmut (*Superbia*), der ihn überkommt, nachdem er die Angst vor dem Abgrund überwindet und den (angeleiteten) Sprung von einem Hochhaus wagt. Im Glauben, nun alles erreichen zu können und der Überzeugung, dass „die Welt [ihn] braucht“²⁴⁷, beginnt er, sein ästhetisches Konzept genauer auszuführen. Eine zentrale Forderung, die notfalls unter Zwang durchzusetzen sei, ist, dass sich niemand dem Dialog und der Konfrontation mit dem ‚Anderen‘, dem ‚Fremden‘²⁴⁸ widersetzen dürfe. Die Bequemlichkeit des gesellschaftlichen Konsenses führe dazu, dass diejenigen, die sich mit

²⁴⁶ SN, S. 50.

²⁴⁷ Ebd., S. 27.

²⁴⁸ Ebd., S. 32.

ihrer Einstellung dort ansiedeln, die Fähigkeit zur aufrichtigen Selbstreflexion verlieren, da sie nie dazu gezwungen seien, sich in irgendeiner Form zu positionieren. Dem solle insbesondere durch eine stärkere soziale Durchmischung entgegengewirkt werden, die den Rückzug in die eigene Blase verhindere.²⁴⁹ Um dem entgegenzuwirken, plädiert S. für die Einrichtung öffentlicher Plätze, auf denen Konflikte öffentlich ausdiskutiert werden sollen. Auffallend ist hierbei die Sprache, die sich häufig aus Begriffen des Militärs bedient und so den konfrontativen Charakter seines ‚Manifests‘ unterstreicht: So sollten Dispute „unter freiem Himmel ausgetragen“ werden, auf öffentlichen Plätzen, die nicht „einseitig vereinnahmt“ werden dürfen, sondern „beweglich, in Angriffsposition“²⁵⁰ einen Ort darstellen sollten, an dem jeder, der sich dort aufhält „Stellung beziehen muss.“²⁵¹ S. sieht sich zugleich als Wortführer bei diesem Vorhaben: „Ich könnte den Sätzen Schwung geben, sie scharf machen, so dass sie einschlagen und haften bleiben.“²⁵² Die Wahl dieses Duktus kann mit S.‘ Bestreben nach einer ernsthaften und direkten, eindeutigen Sprache erklärt werden, die im militärischen Jargon, welches ohne ironische oder anderweitige Mehrdeutigkeiten auskommt, eine treffende, gleichsam nicht unproblematische Entsprechung findet. Seine ‚Kampfansagen‘ verbleiben jedoch stets im Zustand des vagen Oszillierens zwischen Euphorie und Resignation, sodass er nie über den Versuch oder die Idee bzw. die Probe hinauskommt.²⁵³ Zwar erscheint dieser Duktus für den in der Art eines Manifestes konzipierten Textes angemessen, die jedoch stets mitschwingenden elitären und exklusiven Ansichten des Protagonisten, „um die Mehrheit ging es noch nie, die hat immer schon geackert und geschuftet, damit die wenigen herrschen, malen und dichten konnten [...] Es war immer eine Elite, eine kleine esoterische Gruppe, die den Fortschritt machte“²⁵⁴, verdeutlichen jedoch eine zeitgenössische und problematische Strömung neu-rechter Prägung, die gesellschaftliche Umwälzungen fordert, die auf einer Rückbesinnung auf tradierte Werte und Normen basieren. Die wiederholten, die Identität des Protagonisten maßgeblich konstituierenden Referenzen auf die Vergangenheit und die Generation der Väter, die er bewundert und denen er nacheifern will, untermauern diese Vermutung und verdeutlichen seine affirmative Haltung zum Prinzip der herrschenden Eliten.

²⁴⁹ Vgl. Ebd., S. 32.

²⁵⁰ Ebd., S. 31.

²⁵¹ Ebd., S. 32.

²⁵² Ebd., S. 30.

²⁵³ Vgl., Ebd., S. 37.

²⁵⁴ Ebd., S. 93.

Auch auf politischer Ebene kommt der Sprache eine zentrale Rolle zu. Hier müssten die Kategorien aufgebrochen werden, „um den Geist einzustimmen auf größere Fragen“²⁵⁵. Hierzu gilt dem Protagonisten Lyrik, die von nationalen, politischen oder religiösen Bestrebungen frei ist, als probates Mittel. Da der Lyrik in diesem Roman eine zentrale Rolle zukommt, wird darauf in Kapitel 3.1.2 noch genauer einzugehen sein. Alle Forderungen sind gekennzeichnet durch eine herausragende Stellung der „Empfindung“²⁵⁶ und der „Sinnlichkeit“²⁵⁷, die es gegen die Übermacht der Ratio zu verteidigen und gleichzeitig wieder aufzuwerten gilt.

Um in seinem Leben das Sinnliche zu kultivieren, sucht S. ein Fleischrestaurant auf, in dem er sich der Völlerei, der Kulinarik und der Dekadenz hingibt. Verschwenderisch bestellt er verschiedene erlesene Gerichte, die er genüsslich und „mit trotziger Genugtuung“ verspeist, in der Hoffnung, dass „ein paar Fettspritzer auf [s]einer Hose landen“²⁵⁸, die als sichtbare Spuren von seiner Ausschweifung zeugen können. Die Dekadenz des übermäßigen Fleischverzehr, die sich auch in der Anpreisung und der Bezeichnung der Gerichte niederschlägt, zählt zu den modernen Todsünden der Gegenwart: „Fleischessen ist böse geworden. Wer darauf verzichtet, rettet die Welt“²⁵⁹. Dem rationalen und in einigen Teilen der Gesellschaft vorherrschenden Bestreben nach einer gesünderen, ökologisch wertvollen Ernährung stellt S. das Fleisch als Mythos entgegen, „[j]eder Biss in die rohe Faser ist ein Biss zurück zur Natur. Zum Mythos, dessen Erzählung spannender ist als die Psychologie.“²⁶⁰ Das Restaurant, welches sich explizit auf das Servieren von exklusiven Fleischgerichten spezialisiert, trägt maßgeblich zur Kultivierung des Fleisches als Mythos bei, indem jedem Gericht eine eigene Erzählung vorangestellt wird. Der Kellner „kann wunderbar von irischen Salzwiesen an der Atlantikküste schwärmen, von mineraliengesättigtem Gras und dem besonderen Geschmack, den das Fleisch davon bekommt.“²⁶¹ Der „Anstößigkeit“ des Fleischessens wird somit durch romantische Verklärung entgegengewirkt. So hofft S., der sich maßgeblich an solchen Erzählungen orientiert, dass etwas vom ‚Mythos des Fleisches‘ auch auf ihn übergeht: „Ich esse Fleisch, damit ich werde, was ich noch nicht bin. Jemand, der nicht das nachmacht, was andere ihm vormachen, der selbst seinen Ton findet.“²⁶² Insofern

²⁵⁵ Ebd., S. 33.

²⁵⁶ Ebd., S. 33.

²⁵⁷ Ebd., S. 33.

²⁵⁸ Alle Ebd., S. 47.

²⁵⁹ Ebd., S. 47.

²⁶⁰ Ebd., S. 50.

²⁶¹ Ebd., S. 46.

²⁶² Ebd., S. 47.

wird die Völlerei zu einem Akt des sinnlichen Widerstandes gegen den Verzicht aus Vernunft. Das Konzept des Restaurants ist trotz der Exklusivität der Speisen aus für S. nicht nachvollziehbaren Gründen auf Inklusion ausgelegt. Die Außenbestuhlung des Lokals besteht aus Bierbänken, die ein Gefühl von Gemeinschaft und Bodenständigkeit vermitteln sollen und von S. als „unsinnlich“²⁶³ beschrieben werden, da das Sitzen darauf eines Konsens bedarf: stehen zu viele gleichzeitig auf, fallen die anderen zu Boden. Hierin wird erneut S. elitäres Selbstverständnis deutlich. Die Demokratisierung verschiedenster Räume, wie etwa der auch der Bibliothek oder der Trabrennbahn, wird von S. als eine Entwertung dieser Räume begriffen, weshalb er deren Verlust beklagt.²⁶⁴

Im dritten Kapitel widmet sich S. der Acedia, der Faulheit. „Statt raus zu gehen, den Alltag auszufüllen wie ein Kreuzworträtsel, bleibe ich heute zu Hause.“²⁶⁵ Er verbringt einen Tag allein in seiner Wohnung und wartet darauf, dass „[ihn] die Faulheit überkommt, dass sie [ihn] einhüllt in ihre dicken Tücher.“²⁶⁶ Die Trägheit ist eine Todsünde, die in ihrer Geschichte besonders unterschiedlich bewertet wurde, wie in Kapitel 2.3 dargelegt wurde und auch in der Gegenwart wieder stark negativ konnotiert ist. Dies kann im Kontext dieser Arbeit darauf zurückgeführt werden, dass Trägheit oder Faulheit nicht mit den gesellschaftlichen Forderungen nach Selbstoptimierung und Selbstdarstellung zu vereinbaren sind. Die Annahme lässt sich dadurch bekräftigen, dass S. sich in seiner Wohnung vorstellt, beim Alleinsein von einem Publikum beobachtet zu werden, da er sonst keinen Sinn in seinen alltäglichen Gewohnheiten erkennen kann.²⁶⁷ Es wird deutlich, dass es sich um ein besonders unübliches und unangenehmes Gefühl handelt, das S. als Angehöriger seiner Generation auch während seiner wichtigen Initiation lieber meiden möchte. „Schon allein das Gefühl, tagsüber hier rumzusitzen, wenn alle anderen außer Haus und ‚auf Arbeit‘ sind, macht [ihn] nervös.“²⁶⁸ Allein in seiner Wohnung zu sein bedeutet für S. ‚aus der Welt‘ zu sein, denn hier scheint die Zeit anders zu vergehen beziehungsweise wird er sich des Vergehens der Zeit hier auf eine andere Weise bewusst. Sein Unbehagen manifestiert sich auch körperlich, wenn er versucht, „eine Position zu finden, in der ich es länger aushalte als vier Minuten.“²⁶⁹ Das körperliche, sinnliche Erleben des Stillstandes steht dem Grundgedanken des Aufbruchs, den der Protagonist vertritt entgegen und ist daher ein Quell der Angst, einerseits, da er sich fürchtet,

²⁶³ Ebd., S. 42.

²⁶⁴ Ebd., S. 88.

²⁶⁵ Ebd., S. 57.

²⁶⁶ Ebd., S. 58.

²⁶⁷ Ebd., S. 56.

²⁶⁸ Ebd., S. 59.

²⁶⁹ Ebd., S. 58.

draußen etwas zu verpassen, andererseits da ihm in der Einsamkeit und Stille seine eigenen Unzulänglichkeiten bewusst werden und er sich in seiner Existenz nicht wie gewöhnlich durch andere versichern kann.

Es zeigt sich auch, dass der Aufenthalt in der eigenen Wohnung ganz im Gegensatz zur eigentlichen Funktion dieses Ortes eben keinen Rückzug oder Refugium darstellt, sondern vielmehr unangenehme Emotionen in S. auslöst: „Ich habe Angst vor leeren Zimmern. Halte die Stille schwer aus.“²⁷⁰ Die Leere ist dabei nicht nur auf das Fehlen menschlicher Gesellschaft zu beziehen, sondern sie spiegelt sich auch deutlich in der Einrichtung der Wohnung wieder. Diese wird hier zur Kulisse des grauen Alltags, „bis oben hin zugestellt [...] mit Gewohnheit.“²⁷¹ Die Einrichtung des eigenen Lebensraumes, des Heimes, als Ausdruck der Persönlichkeit ist vollständig in den Hintergrund getreten, die Wohnung enthält stattdessen nur pragmatische Gebrauchsgegenstände, die kaum Rückschlüsse auf ihren Bewohner zulassen und zeugt so einerseits von seiner inneren Heimatlosigkeit und Leere sowie dem Fehlen eines Gefühls der Zugehörigkeit, andererseits manifestiert sich darin auch seine alters- wie auch generationstypische Verweigerungshaltung in Bezug auf das häusliche Niederlassen. Die Ansammlung vieler Möbel und persönlicher Gegenstände widerspricht einem zunehmend flexibilisierten Lebensstil, der von häufigen Umzügen und wechselnden Wohnverhältnissen geprägt ist und in dem die Wohnung längst nicht mehr den Lebensmittelpunkt bildet, der sich stattdessen nach draußen oder aber auch ins Digitale verlagert hat.

Aus Langeweile beginnt S. halbherzig seine eigene Disziplinlosigkeit und den Verlust der Wohnung als ökonomisches und familiäres Zentrum zu beklagen. Er gerät dabei jedoch nicht wirklich ins Philosophieren, was im Kontext der Erfahrung des bewussten Empfindens von Langeweile zu erwarten wäre, sondern übt stattdessen oberflächliche Kulturkritik. Schließlich kann er die Langeweile nicht mehr ertragen und schaltet den Fernseher ein, um sich abzulenken, sodass ein Anderer für ihn das Denken und Reden übernimmt und eine „Rede zur Lage der Nation“²⁷² hält, die dort übertragen wird und starke Ähnlichkeiten zu S‘. Ideen aufweist, wodurch er seine Ansichten in einem mittlerweile als veraltet wahrgenommenen Medium bestätigt findet. S. schätzt daran besonders, dass der Redner „ohne Anführungszeichen“²⁷³ spricht und ebenso wie er seine geistigen Vorbilder aus der Vergangenheit bezieht und das römische Patronagewesen als Modell für die moderne

²⁷⁰ Ebd., S. 58.

²⁷¹ Ebd., S. 57.

²⁷² Ebd., S. 60-61.

²⁷³ Ebd., S. 61.

Gesellschaft nutzbar machen will. Auch dieser Idee ist die Vorstellung einer bestimmten Elite, die über die zu vermittelnden Werte entscheidet, sowie der Gedanke einer hierarchischen Gesellschaftsstruktur eingeschrieben. Schließlich führt ein Stromausfall dazu, dass S. sich nicht länger der Langeweile entziehen kann und beginnt, über das Konzept nachzudenken: „*Lange Zeit* sagen die Schweizer und meinen damit sowohl Langeweile als auch Sehnsucht [...] Nur wer sich langweilt, kann sich auch sehnen.“²⁷⁴ Obwohl S. also durchaus über ein Konzept von Langeweile als existenziellem Zustand verfügt, zieht er für sich keine weiteren Schlüsse daraus, denn seine Sehnsucht resultiert nicht aus Langeweile, sondern aus Angst und der Ennui, der seinen Grundzustand besser beschreibt, ist keine Folge der Langeweile, sondern des Überdrusses und Überflusses einer postmodernen Wohlstandsgesellschaft, in der Langeweile als Zustand des bewussten Nichtstuns aufgrund der zahlreichen Möglichkeiten der Ablenkung und der Forderung nach Selbstoptimierung kein annehmbarer Zustand ist.

In den letzten drei Kapiteln des Romans, insbesondere den Kapiteln „Invidia – Neid“ und „Ira – Zorn“ ist ein Wandel in der Einstellung des Protagonisten festzustellen. Sein anfänglicher Optimismus und Tatendrang weicht Stück für Stück dem Zweifel, jemals eine bedeutende Spur hinterlassen zu können, der Wut auf den kaum Bekannten und sich selbst, die eigenen großen Reden doch nie in die Tat umzusetzen sowie der Erkenntnis, dass die Reifeprüfung mit einem ambivalenten Ergebnis abgeschlossen wird. Diese Entwicklungen korrelieren deutlich mit dem zweiten Gedicht der Exposition. *Nur zwei Dinge* zählt zu den späten Werken Gottfried Benns, es erschien zuerst 1953 in der Sammlung *Destillationen. Neue Gedichte* und bildet außerdem den Epilog der letzten von Benn selbst herausgegebenen Gedichtsammlung, die 1956 erschien.²⁷⁵ In der Literaturwissenschaft wird es zumeist als Benns Lebensbilanz verstanden²⁷⁶. Das lyrische Ich blickt darin auf sein Leben zurück und resümiert: „Durch so viel Formen geschritten, / Durch Ich und Wir und Du, / doch alles blieb erlitten / durch die ewige Frage: wozu?“ (1, 1-4). Am Ende des Gedichtes zieht es die ernüchternde Bilanz „es gibt nur zwei Dinge: die Leere / und das gezeichnete Ich“ (3, 3-4). In seinem Gedicht setzt

²⁷⁴ Ebd., S. 67.

²⁷⁵ Schröder: *Gottfried Benn und die Deutschen. Studien zu Werk, Person und Zeitgeschichte*, Tübingen: Stauffenburg-Verlag 1986, S. 73.

²⁷⁶ Vgl. Ebd., und Hiebel: *Das Spektrum der modernen Poesie. Interpretationen deutschsprachiger Lyrik 1900-200 im internationalen Kontext der Moderne*, Bd. 1, Königshausen & Neumann 2005, S. 238.

sich Benn auch mit seiner eigenen Vergangenheit und seiner schwierigen Position während der Zeit des Nationalsozialismus auseinander.²⁷⁷

Drei Grundformen des Erlebens gibt es für Benn: Das Selbsterleben des ‚Ich‘, die Beziehung zu einem ‚Du‘, die vornehmlich Liebesbeziehungen und Partnerschaften umfassen dürfte, und drittens die Beziehung zum ‚Wir‘, zu einem Kollektiv, d.h. zu Gruppen, sozialen Schichten und der Gesellschaft als ganzer.²⁷⁸

Nur zwei Dinge ist durch einen melancholischen Grundton gekennzeichnet, in dem sich die Resignation des lyrischen Ich deutlich niederschlägt, welches zum Schluss doch allein zurückbleibt. „Das ganze Gedicht geht und steht im Kreis, vom ‚Ich‘ des zweiten Verses zum ‚gezeichneten Ich‘ des letzten; es gab und gibt kein Weiterkommen, weder im Gedicht noch im Leben; nur eine wachsende Erkenntnis der Leere [...] eine letzte Desillusionierung.“²⁷⁹

In jeder ‚Form‘ der menschlichen Existenz, ob allein, in Partnerschaft oder in der Gesellschaft stellt sich das lyrische Ich ständig die Frage nach dem Sinn, implizit aber auch nach der eigenen Rolle in jeder dieser Konstellationen. Dabei handelt es sich sowohl um eine „Kinderfrage“ (2, 1) als auch um eine existenzielle, nicht nur biographisch sondern auch kulturgeschichtlich weit ausgreifende Frage nach dem Sinn oder Zweck des Daseins. Auf diese keine Antwort zu finden, gehört zu den leidvollen Erfahrungen des im Alter Zurückblickenden. Um nicht in der Verzweiflung zu versinken, bleibt letztlich nur eine Möglichkeit: „es gibt nur eines: ertrage / ob Sinn, ob Sucht, ob Sage / dein fernbestimmtes: Du mußt.“ (2, 3-5). Zu ertragen gilt hier nicht allein die Erkenntnis, dass das Ich am Ende ein fremdbestimmtes ist, wobei sich diese Fremdbestimmtheit einerseits auf eine göttliche Übermacht, andererseits aber auch auf gesellschaftliche Zwänge beziehen kann, denen es unterworfen ist. Auch das Ich selbst, die eigene Existenz, die Sinnsuche, der Versuch des Ausbruchs im Rausch gehört schließlich zur Tragik der menschlichen Existenz.

„[D]ie ewige Frage: wozu?“ (1, 4) wird letztlich damit beantwortet, dass die Tatsache der allgemeinen Vergänglichkeit einfach ertragen werden muss (2, 3 und 5). Am Ende des Lebens verbleiben „zwei Dinge: die Leere / und das gezeichnete Ich“ (3, 3-4). In dieser Aussage kulminiert die nihilistische Einstellung des lyrischen Ich in ‚der Leere‘ mit der von traditionellen Stilmitteln geprägten, eingängigen Form des Gedichtes, die sich in das ‚gezeichnete Ich‘ einschreibt. Der Rückblick ist die Perspektive, die in den letzten Kapiteln die Handlung bestimmt und auch die ernüchternde Bilanz zeichnet sich darin deutlich ab, als

²⁷⁷ Vgl., Ebd., S. 238. In der Forschung gehen die Meinungen diesbezüglich auseinander. Jürgen Schröder stellt in seiner Interpretation fest, dass diese Zeit explizit verschleiert würde, das „fernbestimmte: du mußt“ als Alibi für die eigene Rolle gebraucht würde.

²⁷⁸ Hiebel: *Das Spektrum der modernen Poesie*, S. 238.

²⁷⁹ Schröder: *Gottfried Benn und die Deutschen. Studien zu Werk, Person und Zeitgeschichte*, S. 74.

sich S. im Zuge seiner Initiation in Neid und Zorn ergeht, die beide seine Zweifel an der Unternehmung aufkommen lassen.

Das Kapitel „Invidia“ markiert einen Wendepunkt in der Entwicklung des Protagonisten im Zuge seiner Reifeprüfung. Der Neid überkommt ihn, als er eine Bibliothek betritt und auf der Suche nach den Erzählungen der Väter daran zu zweifeln beginnt, jemals eine eigene Erzählung aufweisen zu können. Er orientiert sich dabei an der Generation der Eltern und Großeltern und der Zeit nach dem zweiten Weltkrieg, als Epoche eines entscheidenden gesellschaftlichen und historischen Umbruchs: „Was und wie stark sie geträumt haben, darum beneide ich sie. Ich, der ihnen heute oft in der Straßenbahn gegenüber sitzt, schweigend, vor ihrem Erlebten niedergedrückt.“²⁸⁰ Während die vorangegangenen Generationen von Wut angetrieben wurden, ist seine Generation vorwiegend von der Angst geprägt, sich auf etwas festzulegen und sei es auf die Verbindlichkeit des eigenen sprachlichen Ausdrucks.²⁸¹ In seinem Gefühl, zu spät geboren worden zu sein, ergeht er sich in romantischen Verklärungen der Vergangenheit. „Immer wenn ich an ein Früher denke, [...] wie man das Leben liebte, in der Schwere zu Hause war. Immer wenn ich an dieses Früher denke, packt mich der Neid. Weil da so viel kaputt war, was neu aufgebaut werden konnte.“²⁸² Bereits im Prolog wurde die Metapher des Aufbaus gebraucht. S. forderte darin „Neubauten ohne Einsturzgefahr“, nachdem die „Sprengköpfe der Dekonstruktion“²⁸³ die alten Gebäude bzw. Erzählungen zum Einsturz gebracht hatten. Insofern befindet er sich also durchaus in einer Epoche, in der ein ‚Aufbau‘ möglich wäre. Sein Text ist daher ein vorsichtiges Herantasten an die Möglichkeiten, die sich daraus ergeben könnten.

Einen Eindruck davon vermittelt in diesem Kapitel das Gebäude der Bibliothek. Wie auch in der eigenen Wohnung, haben sich die Art und der Zweck des Aufenthaltes an diesen Orten gewandelt. S. konstatiert beim Betreten der Bibliothek:

Uns fehlen heute vor allem die richtigen Räume. Wir lassen uns wegnehmen und verordnen, was ursprünglich gerade wegen seiner Nutzlosigkeit und Unordnung wirksam war. Die Bibliothek zum Beispiel, in der ich hier sitze, ist nichts als eine Servicestation. Statt von Bücherregalen wird man von Serviceschaltern und Bildschirmen empfangen.²⁸⁴

Die Bibliothek ist in seiner Wahrnehmung zu einem „vorübergehenden Aufenthaltsort“²⁸⁵ geworden, an dem die Spuren der Besucher umgehend beseitigt werden, sobald diese ihren Platz für eine gewisse Zeit verlassen. Mit dem Staub auf den Büchern und den Spuren der

²⁸⁰ SN, S. 92.

²⁸¹ Vgl., SN, S. 87.

²⁸² Ebd., S. 91.

²⁸³ Beide Ebd., S. 17.

²⁸⁴ Ebd., S. 88-89.

²⁸⁵ Ebd., S. 95.

Benutzer verschwindet die mythische Aura, die S. dem Ort zuschreibt. Dass die Ästhetik der Bibliothek in diesem Roman ‚Nutzlosigkeit‘ begründet liegt, verweist auf das l’art pour l’art-Prinzip, welches mehrfach aufgerufen wird. Dieses steht dem aktionistischen Grundgedanken seines Vorhabens gegenüber und markiert damit zwei Positionen in der Kunst, zwischen denen der Roman bisweilen oszilliert. Am Erscheinungsbild der Bibliothek zeichnet sich für den Erzähler am deutlichsten eine gesellschaftliche Entwicklung ab, die mit dem Verlust der großen Erzählungen einhergeht. Diese zeigt sich sinnbildlich an der Auslagerung eines Großteils der Bücher in die Magazine und Lager der Bibliothek. „[D]ie Bücher, die stehen am Rand. Sie passen nichts ins Bild einer modernen Architektur der Leere.“²⁸⁶ Das Verschwinden der Bücher steht sinnbildlich für das Verschwinden der Erzählungen, die jetzt nur noch ganz gezielt und zweckgebunden aufgerufen werden. Ein Schlendern zwischen langen Reihen von Bücherregalen, das zum Denken anregt, da verschiedene Themen und Meinungen nebeneinander zur Verfügung stehen, ist so nicht mehr möglich. Die Bibliothek, die für S. eigentlich einen „Hort der Vielstimmigkeit“²⁸⁷ darstellen sollte, ist demnach durch die Auslagerung der Bücher stattdessen zu einem Ort des Konsenses geworden. Erneut betont S. damit die Relevanz der Stimmen der Väter, deren Geschichten die Bücher füllen. Diese werden an einem solchen Ort jedoch üblicherweise schweigend rezipiert. Trotz der propagierten Vielstimmigkeit kommt hier also kein Dialog zustande. Dennoch zieht er diese Art der Vielstimmigkeit einer anderen vor, die außerhalb der Lesesäle im Foyer stattfindet. Der Eingang des Gebäudes wird vielfältig genutzt und es herrscht eine rege Geschäftigkeit. Es gibt ein „Reparatur-Café, in dem defekte Elektrogeräte wiederbelebt werden. Nähmaschinen stehen bereit für zerrissene Hosen. Im zweiten Stock gibt es 3D-Drucker und ein Tonstudio“²⁸⁸ sogar ein Familienbereich steht zur Verfügung. Die vielseitige Nutzung des Ortes, der einst einer bildungsbürgerlichen Schicht als Rückzugsort diente, ist zu einem urbanen Raum geworden, der verschiedene Gruppen und Interessen bedient und damit eine andere Art der Vielstimmigkeit darstellt, von deren ‚Nützlichkeit‘ S. irritiert ist.

In jedem Buch, das S. in die Hand nimmt, sieht er die Spuren eines ‚gezeichneten Ich‘, das eine Geschichte zu erzählen hatte. Er selbst kann nur hoffen, eines Tages auch eine solche vorweisen zu können. Er selbst sieht sich in einer postheroischen Zeit gefangen und braucht daher die Erzählungen der Väter als Maßstab seiner eigenen Wertigkeit, zählt er doch zu den tragischen jungen Männern, „die des nachts heimlich die eigenen Namen in die Bücher

²⁸⁶ Ebd., S. 89.

²⁸⁷ Ebd., S. 90.

²⁸⁸ Ebd., S. 89

unserer Väter schreiben, in der Hoffnung, das Erbe gäbe uns Kraft.“²⁸⁹ Diese Stelle bestärkt die im Feuilleton aufgestellte Behauptung, dass die Hauptfigur des Romans Parallelen zum Autor aufweist, dessen Vater, der Schriftsteller und Dramatiker Botho Strauß neben von der Kritik gelobten und preisgekrönten Werken auch einige kontrovers diskutierte, demokratie- und zivilisationskritische Texte veröffentlichte.²⁹⁰ Auch Simon Strauß' eigene Äußerung, ein „radikal persönliches Buch“²⁹¹ geschrieben zu haben, untermauert diese Annahme. Eine solche Vermischung von Autor und Figur ist zudem charakteristisch für die Literatur der New Sincerity.

Den Abschluss seiner Initiation bildet der Zorn, der den Protagonisten während einer Autofahrt mit T. überkommt und der mit dem Zweifel einhergeht, welche Lehre aus der Reifeprüfung gezogen werden kann. In diesem Kapitel werden die Figuren S. und T. zusammengeführt und ihre Bekanntschaft aus S.' Perspektive rekapituliert, wobei seine Einstellung dem Anderen gegenüber plötzlich in Abneigung umschlägt. S. beschreibt T. als denjenigen „in dem ich mich spiegle. Kein Freund, kein Fremder. Ein Mensch dazwischen.“²⁹² Auch hier findet sich wieder der für den Roman charakteristische, diffuse Zustand des ‚Dazwischen‘. S. erkannte in T. die gemeinsame Sehnsucht, „[d]ass die Welt, so wie sie war, mehr Zauber gebrauchen könnte. Verzauberung sollte eines [ihrer] Schlagwörter sein.“²⁹³ So begriffen sie sich gemeinsam als ‚Eingeweihte‘, die sich „schützend vor das Pathos des anderen“²⁹⁴ stellten. Rückblickend muss S. nun feststellen, dass die Bekanntschaft selbst nie den Zustand des ‚Dazwischen‘ überwinden konnte, ihre gemeinsamen Ideen stets im Vagen verblieben: „[W]ir träumten auf der Stelle zusammen. Oder vielmehr: Taten so, als ob wir träumten. Von einem ehrlichen, entzündeten Leben [...] Daraus ist nie etwas geworden.“²⁹⁵ Bereits während der Bekanntschaft wird also deutlich, dass beide zwar in ihren gemeinsamen Ideen schwelgen, aber in Bewegungslosigkeit verharren. Für sie ist die Bekanntschaft eine Art Realitätsflucht, die sich im Kontext des Romans für S. als legitim erweist, insofern als dass ihm durch das Privileg der Jugend eine solche gewährt werden kann, wohingegen T., der die Schwelle ins Erwachsenseins bereits überschritten hat, vielmehr eine tragische, zweifelhafte Figur darstellt. Mit seiner einseitigen Forderung, S. solle sich „mehr

²⁸⁹ SN, S. 95.

²⁹⁰ Zum Beispiel Strauß, Botho: *Anschwellender Bocksgesang*, DER SPIEGEL (6/1993), 8.2.1993.

²⁹¹ Petz: Simon Strauß: „Meine Gegner sind die coolen Ironiker“, DER STANDARD, 9.12.2018.

²⁹² SN, S. 115.

²⁹³ Ebd., S. 122.

²⁹⁴ Ebd., S. 126.

²⁹⁵ Ebd., S. 117.

reinknien“²⁹⁶, mit der er Zweifel an S.’ Ernsthaftigkeit äußert, führt er diesem schließlich das eigene Zögern derart vor Augen, dass er sich von dem, in dem er sich ‚spiegelte‘, enttäuscht abwendet, ihn auf einer Parkbank sitzen lässt, und alleine weitergeht. Dabei rekapituliert er, welche Erkenntnisse er aus seiner Initiation gewinnen konnte und kommt zu einem ernüchternden Ergebnis: „Vielleicht braucht es auch gar keine Utopien mehr. Ist ein Leben ohne Zukunftssehnsucht auch möglich. Nicht nur möglich, sondern sogar sinnvoll?“²⁹⁷ In dieser Äußerung manifestiert sich eines der zentralen Probleme postmoderner Theoriebildung, die, wie in Kapitel 2.2 gezeigt werden konnte, ebenfalls keine Visionen oder Konzepte für die Zukunft bereitstellen. Darin, sowie im eklektischen Spiel mit Zitaten und Referenzen, erweist sich der Roman deutlicher in der Postmoderne verankert, als seine Intention vorgibt, wodurch der Träumer S. zum tragischen Helden seiner eigenen Erzählung wird. S. versucht mithin einer Haltung zu enttrinnen, die durch Stilmittel und Erzählhaltung des Buches selbst zum Ausdruck gebracht wird. Dieser Eindruck verfestigt sich, betrachtet man den direkten Bezug, der schließlich zum Gedicht *Nur zwei Dinge* hergestellt wird: „Bin durch viele Formen geschritten und habe Kinderfragen gestellt. Habe nach Sinn und Sagbarem gesucht und Umriss in den Sand gezeichnet. Gegen die Leere. Damit etwas bleibt.“²⁹⁸ Was am Ende bleibt, ist nur ein diffuses Gefühl des Zweifels an den eigenen Ideen. Die Formen, die S. durchschritten hat, sind hier nicht „wir“ oder „du“, stattdessen verbleibt S. alterstypisch in einem egozentrischen Zustand, in dem er lediglich den Standpunkt des eigenen ‚Ich‘ zum ‚Du‘ (in diesem Fall T.) und zum ‚Wir‘ (der Gesellschaft) erörtert. Der Versuch, eine eigene Erzählung zu schaffen, eine Spur zu hinterlassen und somit ein ‚gezeichnetes Ich‘ zu entwerfen, endet mit Spuren bzw. Umrissen im Sand, die seinem *horror vacui* vor der leeren, unbeschriebenen Fläche entgegenwirken sollen, jedoch nicht nur unbestimmt bleiben, sondern zugleich höchst flüchtig sind. Bis zuletzt wartet der Erzähler darauf „dass doch noch was kommt“²⁹⁹, bevor er die Straße und damit die Schwelle ins Erwachsensein überquert, doch bleiben hier nicht nur S. sondern auch die RezipientInnen darüber im Ungewissen, ob eines davon tatsächlich eintritt, sodass auch hier der Zustand des ‚Dazwischen‘ nicht überschritten, die Initiation nicht gänzlich vollzogen wird, was sich besonders in der Überschrift des Epiloges „Vor dem Ende“³⁰⁰ widerspiegelt.

²⁹⁶ SN, S. 125.

²⁹⁷ Ebd., S. 119.

²⁹⁸ Ebd., S. 128.

²⁹⁹ Ebd., S. 129.

³⁰⁰ Ebd., S. 131.

In diesem Abschnitt kommt der Bekannte T. abschließend zu Wort und blickt aus der Perspektive desjenigen, der die Schwelle zum Erwachsensein bereits überschritten hat, auf die vergangene gemeinsame Zeit zurück. In diesem Kapitel überwiegen der von S. zuvor nicht weiter berücksichtigte Aspekt der Fremd- bzw. Fernbestimmtheit, sowie die abgeklärte Ansicht des Alters, dass die Fügung in die vorbestimmten Bahnen – ins „fernbestimmte[...] du mußt“, wie bei Gottfried Benn – unvermeidlich ist. In der bestandenen Reifeprüfung sieht T. diese Ansicht bestätigt: „In der Tat, so pflichtbewusst, wie du deine Aufgaben erledigt, meine Vorgaben erfüllt hast, bist du bestens gerüstet für die Festanstellung.“³⁰¹ S. hatte sich in seiner Angst, ein bereits vorgezeichnetes Leben zu führen, bereitwillig in die Fremdbestimmung ergeben und begibt sich nun, da die Prüfung abgeschlossen ist, in den nächsten Abschnitt der gesellschaftlichen Konformität des Erwachsenenlebens. So wurde zwar die Prüfung erfolgreich abgeschlossen insofern, als dass alle Aufgaben ausgeführt wurden, der Sinn der Übung, ein glaubhaftes Konzept zur Überwindung der postmodernen ‚Gleichgültigkeit‘ zu entwerfen und zumindest zeitweilig auch zu leben, wurde jedoch verfehlt, S. hat keine neue Epoche begründet, keine „neue Sprache gefunden.“³⁰² Auch T. konnte sein Vorhaben nicht ganz verwirklichen: „Ich wollte dich in Gefahr bringen, vor allem in die, zu scheitern. Aber du bist nicht gescheitert, trägst keine Verletzungen davon.“³⁰³ S.‘ Ziel war es, mit seiner Reifeprüfung eine eigene Erzählung für sich zu schaffen und durch seine Erlebnisse Spuren davonzutragen, die von seinem Mut zeugen, den Ausbruch gewagt zu haben und seiner Hoffnung, einen Aufbruch anzuregen. Die reibungslose Absolvierung der Reifeprüfung leitet S. jedoch direkt in die Konformität, vor der er sich fürchtet, der er jedoch nun, nach seiner Initiation, anzunehmen bereit ist. Nur das wahrhaftige Scheitern hätte einen anderen Weg eröffnet und S. zu einem ‚gezeichneten Ich‘ gemacht. So bleibt er hingegen ‚leer‘ und unverehrt zurück.

Die Nebeneinanderstellung der Texte in der Exposition markiert den Kontrast zwischen dem Songtext einer britischen Pop-Band, die paradigmatisch für die Jugendrevolte der 60er Jahre steht und einem klassischen Stilmitteln folgenden Gedicht Gottfried Benns und versinnbildlichen die Tradition von Großvätern und Vätern, in die sich S. mit seinen Aufzeichnungen einschreiben will. Diese Tradition erweist sich als ein ständiger Bezugs- und Vergleichspunkt, der S. die eigenen Unzulänglichkeiten vor Augen führt. Der von Illies

³⁰¹ Ebd., S. 134.

³⁰² Ebd., S. 134.

³⁰³ Ebd., S. 135.

sogenannte „Sound der Väter“³⁰⁴, der hier stets mitschwingt, bleibt für den Erzähler nach wie vor notwendig, um den eigenen Gefühlen und Begehren Ausdruck zu verleihen, was sich insbesondere in der wiederholten Verwendung von Zitaten und Referenzen widerspiegelt, die jedoch, anders als in der postmodernen Literatur oft üblich, nicht in ironischer Brechung, sondern im Sinne einer neuen Ernsthaftigkeit wörtlich verwendet werden. Der Roman befasst sich mit der eigenen Gegenwart und der Generation Y, die sich die Sinnfrage stellt, Angst vor der Zukunft hat, die äußerst ambivalent wahrgenommen wird und aufgrund eines relativen ‚zu viel‘ der individuellen Freiheit, ein Bedürfnis nach Fremdbestimmung artikuliert, das auch in Rönnes Roman zu finden ist.

In der kontrastiven Nebeneinanderstellung dieser beiden Texte verdeutlicht der Roman einerseits das Bedürfnis jugendlichen und ästhetischen Aufbegehrens sowie die abgeklärte Rückschau und Erkenntnis der Sinnlosigkeit des Lebens und der Spuren, die dieses im Individuum hinterlässt und verdeutlicht in dieser Art prägnant die zentralen Konflikte des Protagonisten. Diese inhaltliche, aber auch historisch-politisch Spannung, die sich auch in den Verfassern dieser Texte, der Beat-Band *The Kinks* und dem umstrittenen Autor Gottfried Benn ausdrückt, ist zudem symptomatisch für den Pluralismus der Postmoderne und ihrem Rückgriff auf die Kulturprodukte der Vergangenheit und scheint gleichsam programmatisch für das ästhetische Selbstverständnis des Protagonisten. Bei der Lektüre des Buches wird dann jedoch deutlich, dass es sich hier vielmehr um zwei potentielle Zielsetzungen handelt, dem eigenen Leben Sinn zu verleihen. Zwar scheut der Protagonist davor zurück, sich völlig auf eine der beiden exemplarisch durch das Gedicht und den Song ausgedrückten Welthaltungen einzulassen, will er doch nicht hinter die aufklärerischen Errungenschaften der Postmoderne zurückfallen. Zugleich will er aber auch nicht in dieser verbleiben und in ironischer Haltung auf Kulturgüter der Vergangenheit anspielen. Strauß‘ Protagonist oszilliert daher vielmehr zwischen beiden Haltungen, ohne sich – generationstypisch – vollständig festzulegen. Sein Text wird somit bereits im expositionellen Rahmen als ein konstitutives „Dazwischen“, ein vorsichtiges Suchen nach den epochalen Bedingungen der Nach-Postmoderne angelegt. So gelesen, gehört der generationstypische Zwiespalt, das Nicht-Festlegen-wollen ohne die kulturelle Gegenwart bloß als Zeichenspiel zu begreifen, bereits in die bildästhetische und inhaltliche Kontraststellung von Song und Gedicht. In diesem Sinne

³⁰⁴ Illies: „Gib mir mein Herz zurück“, ZEIT Online, 17.7.2017. Diese Formulierung geht wohl auch auf Helmuth Lethens Buch *Der Sound der Väter* (2006) zurück. Lethen: *Der Sound der Väter. Gottfried Benn und seine Zeit*, Hamburg: Rohwolt 2006.

kann Sieben Nächte als ein Werk der New Sincerity oder der neuen Ernsthaftigkeit gelesen werden, wie im Weiteren noch genauer zu zeigen sein wird.

3.1.2 Lyrik als ästhetisches Leitkonzept

Im Roman finden sich mehrfach Referenzen auf lyrische Texte sowie auf die Gattung selbst, sodass sie sich als eine wichtige Komponente des ästhetischen Konzeptes des Protagonisten erweist. Lyrik gilt als künstlerisch besonders anspruchsvoll aufgrund ihrer Vorgaben an Form und Versmaß.³⁰⁵ Zudem handelt es sich um eine vielfältige Gattung, die zu erzählen oder belehren vermag, aber auch gänzlich im l'art pour l'art verhaftet sein kann. Um S.' Ideen einer idealen Gesellschaft zu verwirklichen, bedarf es eines bewussten Umgangs mit Sprache. Dieser findet seinen klarsten Ausdruck in der Lyrik, weshalb ihr ein prominenter Stellenwert verliehen werden müsse. So wäre einer seiner ersten Akte, durchzusetzen,

dass vor jeder Ausschusssitzung, jeder Parketteröffnung oder Redaktionskonferenz verpflichtend ein Gedicht vorgelesen werden muss. Kein Gebet, keine Nationalhymne – ein Gedicht, egal aus welchem Land, in welcher Sprache, nur Lyrik müsste es sein. Das würde sehr helfen. Zum Beispiel dabei, den Geist einzustimmen auf größere Fragen, weitere Horizonte.³⁰⁶

Die lyrischen Texte, die hier zur Anwendung kommen sollen, dürfen also weder religiös noch politisch motiviert sein, vielmehr solle die Sprache vornehmlich durch ihren Klang wirken und somit den Geist für andere Kategorien erweitern, die über den eigentlichen Diskussionsgegenstand hinausweisen. Diese Idee findet auch im Roman selbst Anwendung, der durch die beiden vorangestellten Gedichte eingeleitet wird und damit bereits auf seine Intention, Ansichten sowie seine Schlussfolgerung hinweist. Im Roman erscheint Lyrik daher als eine Möglichkeit, Utopie und Ernsthaftigkeit miteinander zu verbinden und so auch die eigenen bisherigen Grenzen und Kategorien zu überwinden.

So beschließt S. etwa, sich mit seinem Feind zu versöhnen, als er den Satz „Der Feind ist unsere eigene Frage als Gestalt“³⁰⁷ in seinem alten Poesiealbum niedergeschrieben findet. Dieses Zitat, das Carl Schmitt von Theodor Däubler übernommen hatte, umschreibt Schmitt in seinem Werk *Der Begriff des Politischen* (1932) im Zuge einer ausgearbeiteten Theorie von Freund und Feind für das Funktionieren eines Staates als politisches Gebilde. Für die von Schmitt vorgenommene, eindeutige Unterscheidung von Freund und Feind ist es unerlässlich, die eigenen Ziele und Vorstellungen genau zu kennen um eine Abgrenzung vom Feind

³⁰⁵ Vgl., Brandmeyer: „Lyrik“, in: Burdorf, Dieter; Fasbender, Christoph; Moennighoff, Burkhard (Hrsg.) *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, Stuttgart; Weimar: Metzler 2007, S. 462-464.

³⁰⁶ SN, S. 33.

³⁰⁷ Ebd., S. 66.

vornehmen zu können, der eben diese in Frage stellt. Zugleich ist die Erkenntnis des Feindes, seine eindeutige Identifizierung zentral für das Verständnis und die Konstitution der eigenen Identität und den inneren Zusammenhalt einer Gesellschaft. Seine Anerkennung verdeutlicht und versichert somit die eigene Position.³⁰⁸ Der Satz ist hier zwar nur noch ein Zitat im Poesiealbum, er verweist aber dennoch auf die Instrumentalisierung von Lyrik für die politische- und Staatstheorie.

Carl Schmitt zählt zu den umstrittensten Staatstheoretikern des 20. Jahrhunderts. Er trat 1933 der NSDAP bei und begrüßte den Aufstieg der Nationalsozialisten und die Machtergreifung Hitlers. Er war zudem bekennender Antisemit und verachtete diejenigen Intellektuellen, die vor dem aufkommenden nationalsozialistischen Terror aus Deutschland flohen. Auch nach 1945 distanzierte er sich nicht von seinen Aussagen und Schriften oder seiner Mitwirkung im Parteiapparat. Bis zuletzt blieb er außerdem überzeugter Antisemit.³⁰⁹ Als Dezisionist vertrat Schmitt zudem die These, dass „Entscheidungen oder Entscheidungsverfahren [...] nicht durch Bezug auf allgemeine Rationalitätsstandards begründet werden oder begründbar sind“³¹⁰, da es keine allgemein verbindlichen Begründungen für moralische Positionen oder Werte geben könne. Im Zentrum steht daher viel weniger der Inhalt einer Entscheidung oder deren Begründung als vielmehr der/die Entscheidende und die Entscheidung an sich. Mit anderen Worten: Der Inhalt einer Entscheidung kann bzw. muss immer relativ betrachtet werden, da verbindliche Werte immer auch arbiträr sind und sich mit der Zeit wandeln können. Wichtig ist vielmehr, dass überhaupt entschieden und gehandelt wird. Diese Ansicht wird auch im *Begriff des Politischen* deutlich.

Gegen liberale Leisetreterei trumpft Schmitt auf mit Bekenntnissen zu „Kampf“, „Entscheidung“, „Zwang“ und „Herrschaft“. Das alles sei nicht normativ gemeint, sondern „existentiell“: Es rufe Grundtatsachen des Lebens in Erinnerung, die der Liberalismus vergessen habe.³¹¹

An dieser Stelle wird sehr anschaulich, dass *Sieben Nächte* nicht nur in der oben angeführten Textstelle, in der direkt auf Schmitt Bezug genommen wird, sondern auch in seinen gewählten Begrifflichkeiten um Kampf, Feindschaft, Zwang zur Auseinandersetzung³¹² und seiner Forderung, endlich wieder für eine Sache „Stellung zu beziehen“³¹³, sich also zu entscheiden und festzulegen, mit den Ideen Schmitts kokettiert, da er diese als notwendig für eine

³⁰⁸ Vgl. hierzu: Ladwig: „Die Unterscheidung von Freund und Feind als Kriterium des Politischen“, in: Mehring, Reinhard (Hrsg.): *Carl Schmitt: Der Begriff des Politischen: Ein kooperativer Kommentar*, Berlin: Akademie Verlag 2003, S. 50 u. S. 55.

³⁰⁹ Vgl., hierzu auch: Mehring: *Carl Schmitt. Aufstieg und Fall*, München: Beck 2009, S. 304-424.

³¹⁰ Precht: „Dezisionismus“, in: Precht, Peter; Burkard, Franz-Peter: *Metzler Lexikon Philosophie. Begriffe und Definitionen*, Stuttgart; Weimar: Metzler 2008, S. 108.

³¹¹ Ladwig: „Die Unterscheidung von Freund und Feind als Kriterium des Politischen“, S. 52.

³¹² Vgl., SN, S. 31-32.

³¹³ SN, S. 32.

sinnvolle Erfahrung des Lebens betrachtet. S. trifft sich also mit seinem langjährigen „Feind“, um sich ein Bild von ihm und damit auch von sich zu machen. Gemeinsam lesen sie Gedichte von Paul Celan aus dem Zyklus *Atemkristall*, über die sie schließlich zueinanderfinden und ihre Feindschaft überwinden. Es handelt sich hierbei um den ersten von insgesamt fünf Zyklen der Gedichtsammlung *Atemwende* (entstanden zwischen 1963-1965), die 1967 erschien und somit zu den späteren Werken Celans gehören.³¹⁴ *Atemkristall* besteht aus insgesamt einundzwanzig Gedichten, die Bevilacqua als einen Sinnzusammenhang deutet und daher die Dialogizität der Texte hervorhebt.

Das Subjekt, welches *Ich* sagt, überträgt, nachdem es seine eigene Niederlage festgestellt und sich selbst fast annihiliert hat, ein messianisches Vertrauen auf eine mythisch verklarte Gestalt, der es einen kühnen Offenbarungsakt auferlegt [...] ein Prozeß von intensiver, bewegter Dramatik, insofern er zunächst die Beziehung zwischen den beiden Subjekten skizziert, dann die Übergabe der Rolle und die Explosion der kommunikativen Potenz des alternativen Subjektes, und schließlich die Vision des Ziels, den Abstieg zu dem mythischen Ort, wo der ‚Atemkristall‘ aufbewahrt ist.³¹⁵

Auf den Roman bezogen, lässt sich feststellen, dass, nachdem S. sich in Anerkennung seines Feindes und der ‚Niederlagen‘, die er seinetwegen einstecken musste, einen Dialog anstoßen will, um sich ein genaueres Bild von diesem machen zu können. Der (unerkannte) Feind ist ebenfalls eine mythisch aufgeladene Gestalt, dessen Einladung im Eingeständnis der Feindschaft einem Offenbarungsakt gleichkommt. Über das Gedicht entsteht ein kommunikativer Prozess über die gemeinsame Bewunderung des Wortes „Atemkristall“ und dessen mythologischer Potenz. Diese Gemeinsamkeit erlaubt S., mit seinem Feind Frieden zu schließen.

Paul Celan litt unter der Verfolgung durch die Nationalsozialisten und setzt sich in seinem Werk intensiv mit dem Holocaust auseinander. Auch im Zyklus *Atemkristall* werden „die Trauerarbeit der Erinnerung an die Toten“ und „die eigene katastrophale Geschichtserfahrung“³¹⁶ thematisiert. Außerdem werden darin auch die „Bild-, Sprach und Dichtungsproblematik und -kritik“ sowie die „Auseinandersetzungen mit den Gegnern im deutschen Kulturbetrieb“³¹⁷ künstlerisch verarbeitet. Da es sich hierbei um ein lyrisches Werk handelt, steht naturgemäß die ästhetische Aufbereitung dieser Themen im Mittelpunkt. Hierin zeigt sich wiederum S.’s Bestreben, die Kunst ins Alltägliche zu integrieren und so über die Einbeziehung der Ästhetik den eigenen Horizont zu erweitern.

³¹⁴ May, Markus; Goßens, Peter; Lehmann, Jürgen (Hrsg.): *Celan Handbuch Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler 2012, S. 89.

³¹⁵ Bevilacqua: *Auf der Suche nach dem Atemkristall. Celan-Studien*, München; Wien: Hanser 2004, S. 65

³¹⁶ Beide ebd., S. 91.

³¹⁷ Beide ebd.

Es wird keine ironische oder anderweitige Distanzierung von den Texten vorgenommen, stattdessen wird im Roman sowohl bei Schmitt als auch bei Celan der verbindende, kommunikationsstiftende Charakter hervorgehoben, der als von der politischen Ausrichtung der Texte und ihrer Autoren unabhängig verstanden wird. *Sieben Nächte* bedient sich dabei aber nur scheinbar ganz im postmodernen Sinne aus dem Repertoire der Literatur- und Geistesgeschichte. Die Auswahl, die er trifft, kann jedoch keineswegs als wertungsfrei betrachtet werden. Die Nebeneinanderstellung zweier Autoren wie Schmitt und Celan kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Roman sich mit seinen Thesen deutlich an Ersterem orientiert. S. kann seine eigene Identität nur über die Feststellung eindeutiger Feindbilder konkretisieren, die für ihn eben die liberalen Werte verkörpern, die er im Hinblick auf das staatliche und gesellschaftliche Konsens- und Gleichberechtigungsbestreben ablehnt. Seine Absicht ist vielmehr, durch die Besinnung auf Schmitts Feindbegriff, bestimmte Denkmuster im gegenwärtigen Gesellschaftsdiskurs zu reetablieren. Durch die mediale Inszenierung des Autors Simon Strauß und seine publizistische Tätigkeit, erhalten solche Referenzen, deren Ernsthaftigkeit von ihm noch betont wird, eine außerliterarische Bühne. Im Roman wird neben dem oben genannten Feind noch ein weiteres Feindbild auffallend kultiviert: Der moderne Mann, der „endlich kein Mann mehr sein“³¹⁸ muss und stattdessen, indem er seine Rolle als Vater zustimmend annimmt, zu „eine[m] jener harmlosen Barbaren des einundzwanzigsten Jahrhunderts“³¹⁹ wird, dem – bereits dem Begriff nach – in S.‘ Welt zwingend ein der Kultur entgegengesetzter Standpunkt zugeschrieben werden muss.

Beim Besuch der Pferderennbahn im Kapitel „Avaritia – Habgier“ trifft er erneut auf eines seiner Feindbilder, einen jungen Vater mit seinen Kindern. Die Vehemenz, mit der er an der mit seiner Vorstellung von Männlichkeit nicht zu vereinbarenden Ablehnung dieser neuen Männerrolle festhält und die Ernsthaftigkeit, mit der er erstere vertritt, ist nicht nur reaktionär, sondern unterstreicht auch die Fragilität seiner männlichen Identität, die durch die jungen Väter als seinen erklärten Feinden infrage gestellt wird. In dem jungen Vater sieht er die Profanierung des Pferderennsports, der sich einst durch ein spezifisches Publikum auszeichnete, das sich aus einer gesellschaftlich-monetären Elite einerseits und seit dem 19. Jahrhundert auch zunehmend der Arbeiterklasse zusammensetzt.³²⁰ Einige der Besucher verfügen über ausgefeilte Systeme, nach denen sie ihre Wetten platzieren. Diese „Elite“ im Publikum des Pferderennsports vergleicht S. mit den „ewig Kaisertreuen: Die, die sich nie für

³¹⁸ SN, S. 27.

³¹⁹ SN, S. 71.

³²⁰ Vgl. hierzu: Nathaus: *Organisierte Geselligkeit. Deutsche und britische Vereine im 19. und 20. Jahrhundert*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009, S. 58.

den utopischen Glutkern der Demokratie begeistern konnten, die meinen, dass es reicht, wenn einige wenige den Laden am Laufen halten und dafür sorgen, dass die Brotpreise nicht steigen.“³²¹ Mit ihnen kann er sich wesentlich besser identifizieren als mit den „Angepassten und Opportunisten, [den] Weichspülern[n] und Dalai Lama-Nachahmer[n]“³²², zu denen auch der „Superdaddy“³²³ zählt. Das zufällige Glück des dieses Zirkels unwürdigen ‚Barbaren‘ ist S. ein Ärgernis. Er hingegen verliert seinen ersten Einsatz und verpasst in der zweiten Runde einen größeren Gewinn, da er nur zögernd und mit geringem Einsatz wettet, wofür er den „Superdaddy mit seiner impertinenten Postheroik“³²⁴ verantwortlich macht. So bleibt ihm auch hier nur die Flucht in die Nostalgie; das Kapitel endet mit S.‘ Imagination von einem einsamen Pferd, das auf einer Weide steht, seinen „Kopf hebt es nur für die königstreuen.“³²⁵ Auf seinen Hufen ist ein Zitat von Stefan George zu lesen: „Der glanz der war bringt wenn auch späte Spende / Die geister kehren stets mit vollen segeln / zurück ins land des traums und der legende.“³²⁶ Das Zitat entstammt dem Gedicht *Wahrzeichen* aus dem Zyklus *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod. Mit einem Vorspiel*. (1899).³²⁷ Es handelt sich hierbei um die letzten drei Verse der vierten und letzten Strophe des Gedichtes, welches den angenommenen Kulturverfall in der deutschen Kunst behandelt. Das lyrische Ich rühmt die Malerei Holbeins, die späte Gotik und den Humanismus, als die Wiederentdeckung der Antike in Sprache, Kunst und Geisteshaltung.³²⁸

Die Gedichte Stefan Georges sind vorwiegend dem l’art pour l’art verschrieben und sollen sich nur den Verständigen eines erlesenen Kreises erschließen.³²⁹ Deshalb hebt das Pferd in S.‘ Imagination seinen Kopf auch nur für die Eingeweihten und Königstreuen. Das Pferd steht als Symbol für die

Verkörperung von Kraft und Vitalität auf höherer Ebene als das Rind (der *Stier*). [...] Die psychologisch orientierte Symbolkunde erblickt im Pferd ein „edles“ und intelligentes, aber bei Verstörung auch zum Angsttier werdendes, scheues Wesen.³³⁰

³²¹ SN, S. 77.

³²² Ebd., S. 77.

³²³ Ebd., S. 71.

³²⁴ Ebd., S. 80.

³²⁵ Ebd., S. 83.

³²⁶ Ebd., S. 83.

³²⁷ George: „Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod. Mit einem Vorspiel.“ in: *Sämtliche Werke in 18 Bänden*, Band 5, Stuttgart: Klett-Cotta 1984, S. 52.

³²⁸ Vgl. hierzu: Egyptian, Jürgen: „Teppich des Lebens – Interpretationen von Der Täter (SW V, 45) und Wahrzeichen (SW V, 52)“, in: Ders.: *Stefan George – Werkkommentar*, Berlin; Boston: De Gruyter 2017, S. 299-306.

³²⁹ Vgl. hierzu: Egyptian: *Stefan George. Dichter und Prophet*, Darmstadt: WBG 2018, S. 62.

³³⁰ Biedermann: *Knaurs Lexikon der Symbole*, München; Gütersloh: Bertelsmann-Club Buchgemeinschaft Donauland Kremayr & Scheriau 1990, S. 336-337.

Es ist zudem ein Symbol für Herrschaft und Sieg, betrachtet man etwa die zahlreichen Reiterstandbilder, die sich in vielen europäischen Städten finden lassen. Diese Haltung ist in *Sieben Nächte* immer wieder deutlich zu erkennen. Für S.‘ Utopie einer neuen Gesellschaft dient die Antike in mehrfacher Hinsicht als Orientierungspunkt. Nicht nur das öffentliche Reden und Streiten auf dafür vorgesehenen Plätzen, sondern auch das gesellschaftliche System der Patronage sieht S. als notwendige Mittel, seine Ideen umzusetzen.³³¹ Die liberale, pluralistische Gesellschaft mit ihrer Ablehnung des Wahrheitsanspruches der ‚großen Erzählungen‘, der Abwendung vom Prinzip einer gesellschaftlichen oder geistigen Elite und dem Wunsch nach Inklusion und einer „gerechte[n] Sprache“³³², kann der sich selbst als eben jener geistigen Elite zugehörig fühlende Protagonist nur als kulturellen Verfall auffassen, der sich, wie bereits in Kapitel 3.1.1 gezeigt werden konnte, im Roman besonders deutlich am Wandel der Bibliothek erkennen lässt.

Gemeinsam ist allen hier dargestellten Referenzen die Absicht ihrer Verfasser – Schmitt, Celan und George –, dass sie ihre Ziele ungeachtet aller Widerstände und mit dem größten persönlichen Engagement und Einsatz für ihre Idee verfolgten. Dass der Protagonist sich dabei aus dem Politischen wie aus dem Künstlerischen bedient, entspricht seinen ästhetischen Forderungen, nach einer Herrschaft einer Elite, die sich als Hüter der Geistesgeschichte begreifen kann und daraus ihren Anspruch auf das Politische ableitet.

3.1.3 Angst vor dem Ennui der Gegenwart

Sieben Nächte beginnt mit den Worten „Das hier schreibe ich aus Angst. Aus Angst vor dem fließenden Übergang.“³³³ Angst ist damit nicht nur die Motivation des Schreibens, sondern auch Movens der Handlung. Der Schreiber leidet am Ennui und der zynischen Grundeinstellung, die er als charakteristisch für seine Zeit empfindet. Er selbst muss sich eingestehen, dass er „von Anfang an dicht bei der warmen Heizung gesessen [hat], immer schon satt gefüttert, mit allen Chancen versehen.“³³⁴ Ohne existenzielle Zukunftsängste haben zu müssen, sorgt er sich um seine eigene Erlebnisarmut und darum, dass ihm „die Gefühle abhandenkommen.“³³⁵ Der Ennui des 21. Jahrhunderts besteht für S. aus dem Verlust des Gefühls und der Sinnlichkeit, die zugunsten einer rationalen und daher als leidenschaftslos

³³¹ Vgl., SN, S. 124 u. S. 62.

³³² Ebd., S. 31.

³³³ Ebd., S. 11.

³³⁴ Ebd., S. 13.

³³⁵ Ebd., S. 13.

empfundene Einstellung seiner Generation. Er sieht sich gefangen in einer postheroischen Zeit, in der den jungen Menschen die Ideale abhandengekommen seien und ihnen der Mut, besonders aber die Wut fehle, radikale Positionen zu vertreten. Die fehlende Wut wird in *Sieben Nächte* als eine innere Leere und Antriebslosigkeit verstanden, die dazu verleitet, in der eigenen Komfort-Zone zu verharren und sich in eine gesellschaftlich vorgegebene Existenz zu fügen. S. versucht, mit seinem Todsünden-Experiment dieser Leere etwas entgegen- und seine Sinne neuen Reizen auszusetzen. Der Ennui ist hier kein Zustand, dem nachgegeben werden darf, insbesondere, da er mit keiner Utopie zu vereinbaren ist. Er ist jedoch, auch wenn S. es nicht eingestehen will, ein Ursprung künstlerischen Schaffens und daher eben nicht nur die Abwesenheit von Sinnstiftung.

Als Ursache für den Ennui der Gegenwart lassen sich im Roman verschiedene Gründe ausmachen. Zunächst sieht er die Mechanismen von Postmoderne und Poststrukturalismus und ihre „Sprengköpfe der Dekonstruktion“³³⁶, die die Gebäude der ‚großen Erzählungen‘ zum Einsturz brachten, die bis dahin Leitbild westlicher Identitätsbildung dienten, als einen der Gründe für die innere Orientierungs- und Heimatlosigkeit seiner Altersgenossen.

Während seiner nächtlichen Streifzüge durch die Stadt nimmt S. die Rolle eines außenstehenden Beobachters ein, kann jedoch nicht als Flaneur begriffen werden, da er – stets fremdbestimmt – ein von T. vorgegebenes Ziel ansteuert. Auch sein Schreiben folgt keinem intrinsischen Bedürfnis künstlerischen Ausdrucks, sondern erfolgt auf Anweisung des Freundes, der hier die Rolle eines Lehrers einnimmt. S. selbst sitzt „bereit fürs Diktat“³³⁷ in einer semi-romantischen Schreibsituation mit Kerze und Kuli des Nachts an seinem aufgeräumten Schreibtisch. Gleich zu Beginn muss S. zugeben – charakteristisch für die New Sincerity –, dass er der „‘großen inneren Einsamkeit‘, von der Rilke in seinem Brief an Kappus schwärmt, nicht gewachsen“³³⁸ ist. In der Einsamkeit wird er auf sein Selbst zurückgeworfen und seine Unzulänglichkeiten werden ihm schmerzhaft bewusst, da er realisiert, dass die meisten seiner alltäglichen Handlungen nur dann einen Sinn haben, wenn andere ihm dabei zusehen.³³⁹ Ohne ständige Sinneseindrücke, mit denen er sich von seiner „Angst vor leeren Räumen“³⁴⁰ und der „vor einem frühen Tod“³⁴¹ ablenken kann, würde er

³³⁶ Ebd., S. 31.

³³⁷ Ebd., S. 13.

³³⁸ Ebd., S. 18.

³³⁹ Vgl., SN, S. 55.

³⁴⁰ Ebd. S. 58.

³⁴¹ Ebd., S. 59.

sich in der Sinnlosigkeit verlieren. Sein Wunsch nach wirklicher Gesellschaft bezieht sich dabei hauptsächlich auf die Gruppe Gleichgesinnter, die er mit seinem Text erreichen möchte. Er wählt eine offensive Herangehensweise an seine Ängste, die hier anders als in *Wir kommen* nicht lähmend, sondern antreibend erlebt werden und will sich ganz direkt mit dem ‚Nichts‘ konfrontieren:

Denn ich bin gesprungen. Hundertfünfzig Meter tief. An einer aalglatten Hochhausfassade entlang. Ohne Schirm, ohne Netz [...] Ich habe die Augen weit offen gelassen und fest in die Tiefe geschaut als sie mich über die Kante schubsten [...] Habe gefühlt, wie es ist zu fallen. Ins Nichts zu stürzen [...] wenn alles zu Ende ist, die Verzweiflung gesiegt hat [...] Dem Tod habe ich ins Auge gesehen. Nicht weniger.³⁴²

Der Blick in die Tiefe führt S. die eigene Endlichkeit und Endgültigkeit vor Augen, wenn man der Freiheit der Entscheidung, den Schritt über den Abgrund hinaus zu wagen, gewahr wird. S. gelingt es, den Schwindel und die Angst vor dem Fall zu überwinden, sodass er – gesichert durch ein Bungee-Seil – den Sprung in die Tiefe wagt, da er der Angst vor der Untätigkeit und damit der Fügung ins Nichts einer bedeutungslosen Existenz, die er hier mit einem Selbstmord gleichsetzt, aktiv entgegenwirken will. S. springt zwar ohne Schirm und Netz, dafür aber gesichert durch ein Bungee-Seil, durch dessen elastische Eigenschaft man am tiefsten Punkt des Sprunges zurück nach oben gezogen wird. Auch springt er nicht selbst, sondern wird geschubst und überlässt sich so der Fremdbestimmung, wie bereits in seinem Pakt mit T. der ihn überhaupt an diesen Punkt führte. Den Sturz erlebt er ganz bewusst, mit geöffneten Augen und glaubt darin das Nichts zu erkennen und so schließlich auch sich selbst, weil er so die Angst überwinden will. Dass er gleich nach dem Sprung postuliert „Wie diese Welt [ihn] braucht“³⁴³, weil ihn der Hochmut überkommt, impliziert hier, dass in der Überwindung der Angst vor dem Nichts die Erkenntnis liegt, die es braucht, um Veränderungen anzuregen. Wichtig ist dafür aber nicht nur die Überwindung, sondern auch die Angst an sich, der im Roman ein schöpferisches, mythisches Potenzial zugesprochen wird.

Sie gilt als die erste Göttergabe: *Primus in orbe deos fecit timor* – zuerst hat die Angst die Götter in die Welt gebracht (Statius). Denn Angst ist nicht nur die hässliche Kehrseite von Glück. Sie verfügt über wundersame Kräfte, stiftet Menschen dazu an, ihre Außenwelt durch Sprache, Mythos und Wissenschaft zu bändigen. In eine klare Form zu bringen. Ihr Ausdruck zu verleihen.³⁴⁴

Die Angst wird so zum elementaren Gefühl des Menschen und der Ursprung von Kultur überhaupt, sie ist der Motor der Zivilisation, das Streben nach Erkenntnis und Verständnis des Universums. Seine Ängste sind die Kehrseite des Wohlstandes und der individuellen Freiheit,

³⁴² Ebd., S. 28

³⁴³ Ebd., S. 27.

³⁴⁴ Ebd., S. 19.

die die Gegenwart kennzeichnen und die den Einzelnen auf sich zurückwerfen, weshalb auch der Protagonist sich die Frage stellen muss, was er selbst vorzuweisen bzw. erreicht hat, das nicht auf seine behütete Herkunft zurückzuführen ist. Er fühlt sich durch seine Ängste inspiriert, die Außenwelt, so wie er sie wahrnimmt, festzuhalten und ihr mit seinen Ideen und ästhetischen Konzepten Ausdruck zu verleihen.

3.1.4 Ernsthaftigkeit zwischen Neuem Realismus und Neo-Romantizismus

Sieben Nächte weist einige Merkmale auf, die es erlauben, den Roman im Kontext einer Ästhetik der neuen Ernsthaftigkeit oder New Sincerity zu verorten. Zudem lassen sich deutliche Tendenzen des Neo-Romantizismus ausmachen, der wiederum charakteristisch für die Metamoderne sind. Die gesellschaftspolitischen Ansätze, die der Roman vermitteln will, lassen sich dem Neuen Realismus zuordnen. Wie bereits in Kapitel 2.2 dargestellt wurde, zeichnen sich die post-postmodernen Strömungen wie der Neue Realismus und die Metamoderne dadurch aus, dass sie einige Methoden und Resultate der Postmoderne einer kritischen Revision unterziehen. Insbesondere die exzessive Verwendung von Ironie, fehlende Zukunftskonzepte und eine relative Orientierungslosigkeit, die sich aus dem ‚wertungsfreien Pluralismus‘ ergibt, erwiesen sich als prominente Punkte der KritikerInnen in den Geisteswissenschaften, der Kunst und der Literatur. In letzterer treten die AutorInnen und ihr Schreibprozess wieder vermehrt in den Vordergrund, was sich in der Literaturwissenschaft in der Aufgabe des Paradigmas von Tod des Autors niederschlägt. Auch die Strömung der New Sincerity lässt sich in diese Entwicklung einreihen, deren AutorInnen sich besonders durch ihre mediale Inszenierung auszeichnen. Zentrale Themen sind auch hier die Rolle des Autors und seiner Suche nach dem authentischen Ausdruck, der sich nicht durch ironische Distanzierung der Eindeutigkeit entzieht. Die Sprache der Gegenwart erscheint S. von zynischer Ironie durchdrungen, wodurch die Verbindlichkeit in der Kommunikation verlorengegangen sei. Darüber hinaus verhinderten die Bemühungen um eine inklusive Sprache den Ausdruck des Eigentlichen. „Die Angst vor der Floskel, dem Klischee verschließt uns die Lippen [...] vor lauter Sorgfalt [...] eine ‚gerechte‘ und ‚leichte‘ Sprache zu sprechen, merken wir nicht, dass wir dem Eigentlichen ausweichen.“³⁴⁵ S. sieht die Inklusionsbestrebungen der Sprache als ein Hindernis für einen ‚Ausdruck des Eigentlichen‘ und folgt damit einer in manchen Teilen der Gesellschaft, insbesondere im konservativen bis

³⁴⁵ Ebd., S. 31.

neu-rechten Spektrum, zurzeit gängige Rede von ‚übertriebener politischer Korrektheit‘, wie zum Beispiel genderneutrale Ausdrücke oder Schreibweisen und deren Auswirkungen auf die Sprache. Mit seiner Forderung „wieder den Wunsch nach Wirklichkeit [...] nicht nur den nach Verwirklichung“³⁴⁶ spüren zu wollen, werden deutliche Züge des Neuen Realismus sichtbar, der ebenfalls die Anerkennung von ‚Tatsachen‘ fordert, die nicht als Konstrukte verstanden werden können, wie Ferraris in seinem Aufsatz darlegte.³⁴⁷ In seiner Auffassung von ‚Eigentlichkeit‘ distanziert sich der Text jedoch von der Anerkennung der Komplexität gegenwärtiger gesellschaftlicher Verhältnisse und präferiert die Rückkehr zu einfachen Strukturen und klaren Feindbildern anhand derer der junge Mann sich selbst eindeutig in der Welt verordnen kann. Sein intellektuelles Selbstverständnis setzt für ihn eine erhabene Rolle der Kunst voraus. Aus diesem Grund wendet er sich anklagend an die LeserInnen: „die ihr euch durch den doppelten Boden der Ironie absichert, alles auf Distanz haltet, nie ernst werdet.“³⁴⁸ Damit orientiert sich *Sieben Nächte* deutlich am New Sincerity Begriff von Foster Wallace, der ebenfalls eine erhöhte Position des Autors vorsieht, die bereits allein dadurch gerechtfertigt wird, dass er – im Gegensatz zu allen anderen – den Versuch der Ernsthaftigkeit unternimmt und daher jede Kritik an seinem Vorhaben eine Kritik an der Ernsthaftigkeit selbst ist, die nur von Seiten Unverständiger oder unverbesserlicher Ironiker kommen kann. Insofern macht sich diese Form der New Sincerity unangreifbar – wie sie es eigentlich den Ironikern vorwirft – da sie sich zuletzt immer auf die erhabene Position der Ernsthaftigkeit berufen kann.

Der Protagonist seines Romans reflektiert – charakteristisch für die Neue Ernsthaftigkeit – seine Rolle als Schreiber: „Der Schreiber bei Nacht ist eine Kippfigur. Auf einer Schulter sitzt die Angst zu versagen, auf der anderen der Mut, es mit allen aufnehmen zu können.“³⁴⁹ Im Zentrum steht hier die Frage nach einem authentischen Ausdruck, nach den Möglichkeiten und den Anforderungen an den Schreibenden und seiner Rolle in der Gesellschaft. Dabei ist seine Position die eines privilegierten jungen Mannes, der sich aufgrund seiner intellektuellen Bildung als Teil einer geistigen Elite begreift, die er als Vorreiter einer Epoche sieht, die die Postmoderne ablösen soll und für die er „eine eigene Sprache erfinden [will] mit neuen Begriffen und Tonlagen,“³⁵⁰ was ihm jedoch nicht gelingt, da er sich stets nur auf Vergangenes berufen kann. S., der mit seinen Zeilen provozieren will, wählt dabei die

³⁴⁶ Ebd., S. 17.

³⁴⁷ Vgl., Ferraris: „Politik und Philosophie von der Postmoderne zum Neuen Realismus“, S.61-82.

³⁴⁸ Ebd., S. 16.

³⁴⁹ Ebd., S. 22-23.

³⁵⁰ Ebd., S. 126.

Floskeln und Klischees, die Zitate und Begriffe sowie deren Urheber ganz bewusst aus und vertritt diese mit Überzeugung.

In *Sieben Nächte* stellt sich die Frage nach möglichen Zukunftsentwürfen als Reaktion auf die Dekonstruktion der ‚großen Erzählungen‘, die nun als nicht länger zukunftssträchtig gelten. In seinem zunächst idealistischen Ton des Aufbruchs, der den Manifest- und Appelcharakter des Romans unterstreicht, wird dies im Prolog direkt angeführt:

Ich will wieder Mut zum Zusammenhang, zur ganzen Erzählung. Die Sprengköpfe der Dekonstruktion haben wir lange genug bewundert, jetzt ist wieder Zeit für ein paar große Architekten. Für Neubauten ohne Einsturzgefahr.³⁵¹

Im ästhetischen und gesellschaftlichen Konzept, das der Erzähler hier entwirft, spielen solche ‚Gebäude‘ im metaphorischen wie auch im wörtlichen Sinn eine zentrale Rolle. Im wörtlichen Sinne beklagt S. den Verlust spezifischer Orte, wie etwa den der eigenen Wohnung als Heim und Lebensmittelpunkt oder der Bibliothek als Ort des schlendernden Verweilens zwischen den schriftlichen Zeugnissen der abendländischen Kultur- und Geistesgeschichte. Metaphorisch bezeichnen die Gebäude Narrative, die S. als notwendig erachtet, um eine Gesellschaft als solche geistig zu ‚beherbergen‘ und ihr eine feste Struktur zu verleihen. Hierin äußert S. seinen Wunsch, am Aufbau einer neuen Epoche mitzuwirken, gleichzeitig jedoch auch den eher elitären Anspruch, dass dieser durch eine ausgewählte Gruppe, ein „paar große Architekten“ erfolgen soll, die das neue Narrativ vorgeben, in welches sich die Mehrheit einfügen soll. Mit den großen Erzählungen sind auch die Sprachbilder und das Pathos verschwunden, dessen Verwendung S. leidenschaftlich propagiert und das mit Strauß’ Roman laut Florian Illies in den „Besteckkasten der Gegenwartsliteratur zurückgekehrt ist.“³⁵² Illies verweist darüber hinaus auf den „hochromantische[n]“³⁵³ Charakter des Romans, der sich durch die Verwendung zahlreicher „tropes of mysticism“³⁵⁴ auszeichnet. So versteht sich der Protagonist als Held eines Bildungsromans, der als faustischer Pakt begann und von einem idealistischen Bestreben nach Intensität und Leidenschaft motiviert ist. Mit seinen Träumen von einem abgeschotteten Raum am Ende einer langen Treppe, zu denen nur die Zugang haben, die noch ans Geheimnis glauben, evoziert er das Motiv des Elfenbeinturmes als Rückzugsort für Gleichgesinnte, die sich aus der als profan empfundenen Gesellschaft zurückziehen um sich ganz auf das Geistige und die Kunst zu konzentrieren.³⁵⁵

³⁵¹ Ebd., S. 17.

³⁵² Illies: „Gib mir mein Herz zurück“, ZEIT Online, 17.7.2017.

³⁵³ Ebd.

³⁵⁴ Vermeulen; van den Akker: „Notes on Metamodernism“, S. 9.

³⁵⁵ Vgl., SN, S. 18.

Simon Strauß, der in einem Interview angab, ein „radikal persönliches Buch geschrieben“ zu haben und die „coolen Ironiker“ zu seinen „Gegnern“ erklärte, stellt so explizit eine Nähe zwischen sich und seinem Werk her, die auch im Feuilleton als solche gedeutet wird.³⁵⁶ Er ist Gründungsmitglied der Gruppe „Arbeit an Europa“, einer Vereinigung, die sich selbst als „Eine Gruppe von engagierten Zeitgenossen“ beschreiben, die sich zusammengetan hat,

um alten Begriffen neuen Sinn zu geben, junge Europäer kennenzulernen und eine aussagekräftige Gegend zu besuchen. Es geht nicht um politische Pädagogik, es gibt kein klares programmatisches Ziel. Die Begegnung und das konzentrierte Gespräch, das Bedürfnis nach einem tieferen Verstehen und die heimliche Sehnsucht danach, Europa unsere Heimat zu nennen, ist es, was uns bindet. Wir wollen neue Töne und Farben finden, um das zu beschreiben, was uns als Ideal umgibt: Wir wollen „an Europa arbeiten“.³⁵⁷

Diese Beschreibung lässt sich in zentralen Aspekten auch als zutreffend für den Protagonisten des Romans auffassen, der die Inspiration für seine Utopie in den Erzählungen der Väter sucht, deren Erlebnisse er als die Grundpfeiler einer europäischen bzw. deutschen Identität begreift. Mit seinem Roman versucht er daher einen Diskurs in der Literatur anzuregen, den er im publizistischen Bereich, in dem er außerdem tätig ist, weiterführt.

Der gesamte Roman stützt sich auf ein konservatives Geschlechterbild, das eine archaische Idee von Männlichkeit vertritt. So wird „Fleischessen nur Männersache“³⁵⁸ und die Kriegserlebnisse der Großväter zum Inbegriff eines intensiven Lebens, „[a]ls es noch Gegner gab, echte Feinde.“³⁵⁹ Überhaupt wird die ganze im Roman propagierte ‚Ernsthaftigkeit‘ über die väterliche, bzw. großväterliche Linie rekonstruiert. Mütter oder Frauen spielen in den den Lauf der Geschichte prägenden Ereignissen scheinbar keine tragende Rolle, sondern erscheinen passiv und bestenfalls fürsorglich. So ist seine Schwester freigiebig und hat „schöne Sinne“³⁶⁰ und er selbst schlägt sich auf dem Pausenhof, um die „Ehre [s]einer Mutter“³⁶¹ zu verteidigen. Alle weiblichen Figuren, denen er begegnet, werden gemäß genderstereotyper Klischees infantilisiert als naive „Mädchen“ beschrieben, die „nach achtzehn Uhr keine Kohlenhydrate mehr“³⁶² zu sich nehmen, denen beim Hantieren mit Pferden der BH verrutscht³⁶³ oder die sich danach sehnen, in den Armen eines leidenschaftlichen Künstler-Typus zu liegen, um einen anderen Mann eifersüchtig zu machen.³⁶⁴ Jegliche Erwähnung dieser ‚Mädchen‘ erfolgt ausschließlich in Relation zu einer

³⁵⁶ Petz: Simon Strauß: „Meine Gegner sind die coolen Ironiker“, DER STANDARD, 9.12.2018.

³⁵⁷ <https://arbeitaneuropa.com/ueber/>

³⁵⁸ SN, S. 46.

³⁵⁹ Ebd., S. 91.

³⁶⁰ Ebd., S. 45.

³⁶¹ Ebd., S. 125.

³⁶² Beide Ebd., S. 42.

³⁶³ Ebd. S. 73.

³⁶⁴ SN, S. 107.

männlichen Figur, an der sie sich orientieren. Ähnliche Feststellungen wurden auch in den Arbeiten zu Foster Wallace' Texten im Zusammenhang mit dem Konzept der New Sincerity gemacht.³⁶⁵

Auch dem Mythos, bzw. der Erzählung kommt in *Sieben Nächte* eine wichtige Rolle zu. Als Gegengewicht zur reinen Ratio verkörpert er das „Geheimnis“³⁶⁶, welches um seinetwillen gehütet werden soll. An der Seite des Mythos steht hier auch die Utopie, die – so wie der Mythos für die Vergangenheit – eine Erzählung der Zukunft bietet, die Orientierung und Identität zu stiften vermag. Anders als der Mythos, ist die Utopie jedoch eine noch zu schaffende Erzählung und kann demnach ständig neu gedacht und erzählt werden. Der Begriff des Mythos wird im Roman vornehmlich in der romantischen Tradition verwendet.³⁶⁷ Wie etwa beim Besuch des Fleischrestaurants überwiegt die symbolisch-poetische Verwendung, die für die Romantik charakteristisch war: „Jeder Biss in die rohe Faser ist ein Biss zurück zur Natur. Zum Mythos, dessen Erzählung spannender ist als die der Psychologie.“³⁶⁸ Zugleich ist der Mythos – im Gegensatz zur Utopie – stets in der Vergangenheit verortet, die zu überwinden S. nicht in der Lage ist. Diese schlägt sich in sämtlichen Referenzen, aber auch in seinen Utopien deutlich nieder, die zumeist an antike Vorbilder angelehnt sind. „In Athen und Rom, auf den weiten Plätzen, war der Zorn eines jungen Redners die Feuerprobe auf seinen Charakter.“³⁶⁹ Hier zeigen sich bereits deutliche Schwierigkeiten bei der Konstruktion einer neuen Epoche nach der Dekonstruktion der großen Erzählungen, wenn gleichsam die Errungenschaften der kritischen Reflexion nicht aufgegeben werden sollen. In *Sieben Nächte* werden in diesem Sinne die Folgen poststrukturalistischer Theorien und Methoden der Dekonstruktion in den Fokus genommen, die die schwierige Ausgangslage für eine authentische post-postmoderne Weltwahrnehmung bilden. Das Ziel eines solchen Unterfangens ist es also, die einstmals kritische und nun leerlaufende Tautologie des Ironischen zu durchbrechen und ihr einen ernsthaften und authentischen Ausdruck entgegenzustellen. Er sehnt sich nach der direkten Rede „ohne Anführungszeichen.“³⁷⁰

Der Roman versucht bei seinen RezipientInnen eine eindeutige Stellungnahme zu provozieren. Gänzlich gescheitert wäre sein Projekt nur, würde man seine konservativen und

³⁶⁵ Vgl., Jackson, E; Nicholson-Roberts, J: „White Guys: Questioning Infinite Jest's New Sincerity“, in: *Orbit: A Journal of American Literature*, 5(1):6 (2017), S. 1–28, S. 25.

³⁶⁶ SN, S. 19.

³⁶⁷ Vgl., Jamme: „Mythos“, in: Kolmer, Petra; Wildfeuer, Armin v. (Hrsg.): *Neues Handbuch philosophischer Grundbegriffe*, Band 2, Freiburg; München: Verlag Karl Alber 2011, S. 1555.

³⁶⁸ SN, S. 50.

³⁶⁹ SN, S. 124.

³⁷⁰ Vgl., SN, S. 61.

bisweilen reaktionären Positionen nicht aufzeigen oder ironisch als Erweiterung des postmodernen Repertoires lesen. Die einzige Reflexion, die er hat ist letztlich eine ihn ernüchternde Frage, ob es vielleicht einfach keine Utopien mehr braucht.³⁷¹ Als Vertreter seiner Generation zieht er es stets vor, sich nicht festzulegen, den Konflikt zu meiden und die eigene Komfortzone nicht zu verlassen.

Viele große Worte führe ich im Mund, spreche von Revolution, Freiheit, Leidenschaft und Streit. Aber immer halte ich Distanz und fasse die Begriffe nur mit spitzen Fingern an, so, dass ich sie fallen lassen kann, wenn sie zu heiß werden. Ich fahre heimlich auf dem Trittbrett des Geschehens. Ohne Wagnis, ohne eigenen Antrieb.³⁷²

Die gemäßigten Aktivitäten, die die Todsünden symbolisieren sollen, bieten eine solche Lesart ebenfalls an. Er konfrontiert sich, generationstypisch egozentrisch nur mit sich selbst, setzt also die eigenen Vorstellungen gar nicht um, sucht keinen Dialog, keinen Streit, keine Konfrontation mit Anderen.

So oszilliert der Roman zwischen Engagement und l'art pour l'art, die er der inneren Leere seiner Generation, die zwischen Ennui und Angst schwankt, entgegenstellen will. In der tragischen aber dennoch hoffnungsvollen Conclusio des Romans, dass das Oszillieren schließlich immer nur eine Existenz im ‚Dazwischen‘ erlaubt, sind Einflüsse der Metamoderne zu erkennen, die seine Auffassung von einem Neuen Realismus mithilfe des romantischen Pathos künstlerisch zu untermalen versuchen und so klassische Motive der Literatur für seine gesellschaftspolitischen Ansätze zu instrumentalisieren.

3.2 Ronja von Rönne - Wir kommen (2016)

3.2.1 Ennui und Angst – Zeitkrankheiten einer Generation

Auch in *Wir kommen* ist das Gefühl der Angst Movens des Schreibens. Wegen wiederkehrender nächtlicher Panikattacken sucht die Protagonistin, Nora, einen Therapeuten auf.

Bei dem Therapeuten bin ich aus dem gleichen Grund, weshalb alle beim Therapeuten sind: Erst war alles in Ordnung, dann warten zwei, drei Dinge nicht mehr in Ordnung, und plötzlich wurde ich nachts von einer Panik geweckt, die nichts mit der Angst zu tun hat, die man von Klausuren kennt.³⁷³

³⁷¹ SN, S. 119.

³⁷² SN, S. 49.

³⁷³ WK, S. 11.

Hier wird bereits deutlich, dass es sich sowohl um einen für ihre Generation, die im Roman als „wohlbehütetste und depressivste von allen Generationen“³⁷⁴ beschrieben wird, durchaus charakteristischen Zustand handelt als auch, dass die Möglichkeit der Therapie bzw. der Hilfe gerne angenommen und nicht länger gesellschaftlich stigmatisiert wird. Darüber hinaus wird eine qualitative Unterscheidung des Gefühls ‚Angst‘ vorgenommen, die äußere und innere Faktoren einbezieht. Ist sie auf einen äußeren Auslöser zurückzuführen und kann rational erklärt werden, wie etwa die Angst vor einer Prüfung, können konkrete Maßnahmen ergriffen werden, um ihr entgegenzuwirken bzw. ist ein Ende des Angstzustandes durch die Überwindung oder Beseitigung des konkreten Auslösers abzusehen. Die Panik der Protagonistin ist hingegen ein Affekt, der aus ihrem Inneren erwächst und keinen bestimmten Auslöser zum Gegenstand hat. Sie ist zunächst nicht rational erklärbar und wird intensiv körperlich erlebt, da sie „jedes Mal das Gefühl gibt, gleich zu ersticken, nur dass das Ersticken nie eintritt, die Angst davor aber stundenlang anhält, bis man schließlich mit einer Plastiktüte nachhelfen will.“³⁷⁵ Sie kommt so einer paradoxen Todesangst gleich, die so überwältigend ist, dass der Tod als letzter Ausweg erscheint. Es handelt sich hierbei um das einzige intensive Gefühl zu dem Nora, die ansonsten von einer tiefen Lethargie befallen ist, noch fähig scheint. In ihrer ausgesprochenen Intensität kommt der Angst hier keine schöpferische oder antreibende Wirkung zu, sondern sie lähmt das Handeln und Denken, da die Gedanken schließlich nur noch um das Gefühl kreisen, „die Angst, dass die Angst vor draußen wieder kommen könnte. Also verabredete [sie sich] für später mit den anderen. Rausgehen hilft gegen Angst vorm Rausgehen.“³⁷⁶ Obwohl keine konkreten Auslöser ausgemacht werden können, gibt es doch äußere Faktoren, die sie begünstigen. Die hektischen Eindrücke der Großstadt, die Notwendigkeit, ständig Entscheidungen aus einer Vielzahl von Möglichkeiten treffen zu müssen, der Zwang zur Selbstoptimierung und die Vorstellung zu scheitern, bilden den Kern ihres depressiven Zustandes:

Ich habe mir den Tod vorgestellt [...] Ich habe mir die Zukunft ausgemalt, ziemlich schwarz, das macht zumindest schlank. Ich habe mir vorgestellt, [...] Spätestens morgen früh werde ich wissen, welche Fehlentscheidungen in meinem Leben mich zu dem gemacht haben, was ich heute nicht bin, immer noch nicht bin und, wenn ich meiner Panik glauben darf, auch nie sein werde.³⁷⁷

Da ihre Eltern ihr stets sagten, sie könne „alles erreichen, was [sie] will“³⁷⁸, muss sie ständig hinterfragen ob sie das Richtige tut. Auch in ihrer Beziehung muss sie sich dafür

³⁷⁴ Ebd., S. 61

³⁷⁵ Ebd., S. 11.

³⁷⁶ Ebd., S. 41.

³⁷⁷ Ebd., S. 15.

³⁷⁸ Ebd., S. 54.

rechtfertigen, warum sie ihr „Leben so verschleudere“, ³⁷⁹ da sie einer Arbeit bei einem Fernsehsender nachgeht, die keinen idealistischen Mehrwert zu haben scheint. ³⁸⁰

Die Vorstellung, sich in der Arbeit bzw. durch die Arbeit selbst zu verwirklichen, erscheint Nora wie ein sinnloses Bestreben einerseits aufgrund ihres existenziellen Zweifels am Sinn überhaupt, zumal sie auch nicht auszudrücken vermag, was das bzw. ihr „Selbst“ eigentlich auszeichnet, welches es zu verwirklichen gilt. Andererseits aus dem pragmatischen Grund ihrer oft prekären Arbeitsverhältnisse: „Keiner von uns war festangestellt. Es ist kalt da draußen.“ ³⁸¹

Aus Angst vor der Freiheit der Entscheidung und den möglichen Konsequenzen, begibt sie sich gerne in die Fremdbestimmung.

‘Folgen sie mir’. Dieser Satz ist mir der liebste auf der Welt. Er ist ein Versprechen, sich zumindest ein paar Sekunden lang nicht selbst entscheiden zu müssen, er ist ein Hineingeben in die Fremdbestimmtheit. Ich wäre dem Kontrolleur überallhin gefolgt. ³⁸²

Die Entscheidungsunlust ist charakteristisch für den melancholischen Menschen, ebenso wie die hochgradige Sensibilität der Hauptfigur für die Eindrücke ihrer Umwelt die sie für das ständige Grübeln darüber besonders empfänglich macht: „Wenn man sich darum bemüht, Dinge schlimm zu finden, engt selbst die Atmosphäre ein.“ ³⁸³ In all dem weist die Protagonistin für die Melancholie-Motivik bzw. den melancholischen Menschen charakteristische Züge auf. Sobald sie allein ist, verfällt sie in düstere Grübeleien: „Der Tag fing böse an, mit schlechtem Gewissen und Schuldgefühlen und all den Gedanken, die man sonst so hat, um sich zu Recht Mensch nennen zu dürfen.“ ³⁸⁴ Das zweifelnde Unbehagen an der Existenz selbst wird damit zum Fundament der menschlichen Beschaffenheit, jedoch kann die Fähigkeit des Zweifelns, die grundsätzlich gut ist, zu einem Zwang werden, der zur Hyperreflexivität führt, unter der Nora leidet und die sie als typisch für ihre Generation wahrnimmt: „Natürlich ist es unsere neurotische Hyperreflexion, das ständige Hinterfragen der eigenen Rolle, die manische Beschäftigung mit uns selbst, die Zeit, die sich öde und unendlich vor uns ausbreitet und die vage Langweile unserer sandigen Leben.“ ³⁸⁵ Mit diesem Satz fasst sie prägnant all jene Generationszuschreibungen zusammen, die in Kapitel 2.1 aus sozialwissenschaftlicher und publizistischer Perspektive beleuchtet wurden. Sie werden so

³⁷⁹ Ebd., S. 94.

³⁸⁰ Ebd., S. 96-97.

³⁸¹ Ebd., S. 98.

³⁸² Ebd., S. 50.

³⁸³ Ebd., S. 143.

³⁸⁴ Ebd., S. 53.

³⁸⁵ Ebd., S. 62.

gebündelt ins Repertoire des Romans aufgenommen, wobei Nora als Personifikation dieses Zustandes gelesen werden kann.

Um die Angst vor draußen zu überwinden und gedanklich zur Ruhe zu kommen, unternimmt sie ziellose Spaziergänge. Damit und im Hinblick auf ihre Verweigerungshaltung gegenüber der Geschäftigkeit und den idealistischen Bestrebungen individueller Selbstverwirklichung ihrer Zeitgenossen kann sie als eine zeitgenössische Flaneurin begriffen werden. Hierzu wird ihr auch eine Schildkröte zur Seite gestellt, die als geläufiges Attribut für den Flaneur in den Pariser Passagen des 19. Jahrhunderts in Erscheinung tritt. So schreibt Walter Benjamin:

Um 1840 gehörte es vorübergehend zum guten Ton, Schildkröten in den Passagen spazieren zu führen. Der Flaneur ließ sich gern sein Tempo von ihnen vorschreiben. Wäre es nach ihm gegangen, so hätte der Fortschritt diesen pas lernen müssen.³⁸⁶

Sie unterscheidet sich jedoch insofern vom Flaneur der Moderne, als dass sie nicht nur unter besagter Ziellosigkeit leidet, die von ihr dennoch stets die Entscheidung abverlangt, ob sie nun an einer Kreuzung nach links oder rechts gehen soll, als auch aus dem Grund, dass sie sich eben nicht von ihrem Umfeld abgrenzen, sondern einen Platz darin finden will. Ihre passive Beobachter-Perspektive ist keine selbstgewählte, sondern das Resultat der eigenen Unfähigkeit, mit diesem in Kontakt zu treten, sich „so zu äußern, dass [sie] hier ‚Und dann brach es aus mir heraus‘ schreiben kann, blieb aber tatsächlich die meiste Zeit still.“³⁸⁷ Indem sie die meisten ihrer Probleme als für ihre Generation, besonders aber ihre bestimmte soziale Schicht charakteristisch beschreibt, wird eine aktive Selbstzuordnung vorgenommen.

Zum Zeitpunkt der Aufzeichnungen lebt Nora in einer polyamorösen Beziehung mit Karl, der bereits zum Freundeskreis um Maja gehörte, Leonie und Jonas. Gemeinsam stellen sie einen Querschnitt des „modernen Wohlstands-Ennui“³⁸⁸ dar. Karl, den Nora bereits seit ihrer Kindheit kennt und der zum Freundeskreis um Maja gehörte, initiiert die Viererbeziehung, indem er Leonie in die gemeinsame Wohnung einziehen lässt. Er ist trotz aller Warnsignale bis zuletzt davon überzeugt, dass die Überwindung der tradierten Monogamie notwendig ist, um Einsamkeit zu vermeiden und individuelle Zufriedenheit erlangen. Der Sohn zweier „angesehener Soziologen“³⁸⁹ verdient seinen Lebensunterhalt damit, Ratgeber über Glück zu schreiben, die er von seinen Eltern mit Anmerkungen und Korrekturen ob der wissenschaftlichen Unhaltbarkeit der darin vertretenen Thesen und Schlussfolgerungen zurückerhält. Er selbst ist die Verkörperung popularisierter akademischer Diskurse, wenn er

³⁸⁶ Benjamin: Gesammelte Schriften, I,2, Herausgegeben von Tiedemann, Rolf; Schweppenhäuser, Hermann, 7 Bd, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 556.

³⁸⁷ WK, S. 128.

³⁸⁸ Haas: „Gib den Wolken Zucker“ ZEIT Online, 10. 3. 2016.

³⁸⁹ Ebd., S. 68.

konstatiert, dass sie dem „Poststrukturalismus entkommen“³⁹⁰ seien. Sie „stritten über Zeug, das uns beschäftigt, weil uns sonst wenig beschäftigt. Es ging vage um Politik, Popkultur, Geschlechterrollen und Literatur.“³⁹¹ Leonie, die von Karl ohne Noras Einverständnis in die Beziehung aufgenommen wurde, ist eine essgestörte Ernährungsberaterin, die regelmäßig Opfer von rassistischen ‚Komplimenten‘ wird, etwa als ein Kunstkritiker, der seine Weltgewandtheit unter Beweis stellen will sie als „exotisch“ bzw. als „Schokoprinzessin“³⁹² bezeichnet. Jonas, der von Leonie und Karl als neuer Partner für Nora vorgeschlagen wird, ist Grafikdesigner. Er legt besonderen Wert auf die Außenwirkung bzw. die Ästhetik seiner Handlungen. Nora stellt daher fest:

Unsere Beziehung ist eine einzige Imitation irgendwelcher Filme, und wenn wir uns streiten, dann halt ‚noir‘, mit viel Schweigen und wütendem Rauchen, und ab und zu knallt eine Tür, und meistens fällt das Licht weich durch Jalousien. Einmal stritten wir uns in einem McDonald’s, aber dann sagte Jonas, wie scheiße das aussehe, also lief er wütend nach draußen, und wir stritten uns im Licht von Straßenlaternen weiter.³⁹³

Jonas ist der Überzeugung, dass ihrer Generation „die Traurigkeit bleiern in die DNA gegossen“³⁹⁴ wurde. Er vertritt den epigenetischen Standpunkt, dass die Erlebnisse und Traumata der Eltern und Großeltern noch von den nachfolgenden Generationen aufgearbeitet werden. Wie Nora und Karl ist auch er der Meinung, dass seine Alterskohorte insbesondere durch eine depressive Grundstimmung gekennzeichnet ist. Mit Nora führt er eine „radikal ehrlich[e]“³⁹⁵ Beziehung. Die sogenannte ‚Radikale Ehrlichkeit‘ ist eine Strömung, die 1996 von dem Psychotherapeuten Brad Blanton ins Leben gerufen wurde. 1990 gründete er im Zuge seines psychotherapeutischen und auch politischen Ansatzes Radical Honest Enterprises. Sein Buch *Radical Honesty: How To Transform Your Life By Telling The Truth* (1994) wurde zum internationalen Bestseller.³⁹⁶ Laut Selbstbeschreibung der Bewegung bedeutet radikale Ehrlichkeit „to tell the people in your life what you’ve done or plan to do, what you think, and what you feel. It’s the kind of authentic sharing that creates the possibility of love and intimacy.“³⁹⁷ Dieses Prinzip ist durchaus umstritten und Erfahrungsberichte, die im Feuilleton zu den angebotenen Workshops oder Selbstversuchen der AutorInnen erschienen, verweisen auf die Komplikationen und unangenehmen, entfremdenden Situationen, die sich im zwischenmenschlichen Alltag aus der Anwendung

³⁹⁰ Ebd., S. 25.

³⁹¹ Ebd., S. 24.

³⁹² Ebd., S. 160-161.

³⁹³ Ebd., S. 56.

³⁹⁴ Ebd., S. 61.

³⁹⁵ Ebd., S. 49.

³⁹⁶ Blanton: *Radical Honesty. How To Transform Your Life By Telling The Truth*, Stanley, Virginia: Sparrowhawk 1994.

³⁹⁷ <https://www.radicalhonesty.com/>

radikaler Ehrlichkeit ergeben.³⁹⁸ Ein zentrales Prinzip dieser Form der Ehrlichkeit ist es auch, Ironie grundsätzlich zu vermeiden und die eigenen Gefühle offen zu kommunizieren. In diesen Punkten pflichtet ihm Nora bei, indem sie fordert „[w]ir müssen uns freistrampeln‘ [...] durch totale Emotionalität“³⁹⁹ und nichts schlimmer findet, als die zynische Distanzierung vom ohnehin Ironischen: „[N]och albernere sehen Leute aus, die dabei zusehen, wie andere Leute Flaschendreher spielen und die Albernheit der anderen mit hochgezogenen Brauen bestrafen.“⁴⁰⁰ Sie stellt auch bei ihren Mitmenschen das Bedürfnis danach fest, ungeschönt etwas aus dem eigenen Leben preiszugeben und daher jede Möglichkeit hierzu – wie etwa beim Flaschendreher – zu nutzen: „Bei Wahrheit ging es schließlich nicht um die Wahrheit, es galt, sich als fehlerhafter Mensch zu beweisen, man machte sich ein bisschen nackt, damit den anderen der Wunsch, nackt zu sein, nicht ganz so unangenehm war.“⁴⁰¹

Der Hauptgrund der Beziehung ist die Angst aller Beteiligten vor der Einsamkeit,

[w]ir sind zu viert, damit wir uns nur zur anderen Seite rollen müssen, um nicht mehr allein zu sein [...] wenn einer sauer ist, sind es immerhin zwei nicht, wenn einer schlafen will, möchten bestimmt zwei noch weiterziehen.⁴⁰²

Obwohl sie versuchen, mit ihrem Beziehungsmodell die traditionelle Monogamie zu überwinden, zeigt sich jedoch schnell, dass es sich hierbei um eine höchst dysfunktionale Konstellation handelt. Das Konzept der Beziehung wird so ausgelegt, dass praktisch keine Kompromisse eingegangen werden müssen, da sich immer jemand findet, der die eigenen Interessen teilt, sodass letztlich jeder nur noch seine Bedürfnisse erfüllt. Jonas, der die Beziehung schließlich beendet, stellt fest, „[w]ir seien vier Egoisten, die sich vor lauter Angst aneinanderklammerten, obwohl wir uns eigentlich hassten [...] es gebe keine Fairness, das sei schlimm, es gebe kein Verantwortungsbewusstsein, das sei schlimm.“⁴⁰³ Obwohl also der Grund der Beziehung der ist, nie wieder allein sein zu müssen, ist zumindest Nora einsamer als zuvor, da sie in der gemeinsamen Wohnung von Karl durch Leonie ersetzt wurde und Jonas „erst unschlüssig, später immer noch unschlüssig in ihr Leben“⁴⁰⁴ getreten ist. Diese fehlende Verbindlichkeit in der (polygamen) Beziehung kann hier als Analogie zur individuellen Vereinsamung und dem Sehnen nach Gemeinschaft verstanden werden, die

³⁹⁸ Auch heute noch werden Workshops zu diesem Thema abgehalten und seit einigen Jahren taucht der Begriff auch in den Feuilletons auf. Zum Beispiel: Hummels, Katrin: „Mein Psycho-Wochenende. „Radical Honesty“-Workshop“, FAZ Online 20.7.2017. Schmieder, Jürgen: Und nichts als die Wahrheit. SÜDDEUTSCHE ZEITUNG, 17.5.2010.

³⁹⁹ WK, S. 62.

⁴⁰⁰ Ebd., S. 161.

⁴⁰¹ Ebd., S. 169.

⁴⁰² Ebd., S. 15.

⁴⁰³ Ebd., S. 182.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 17.

zeigt, wie die Möglichkeitsgesellschaft es verhindert, Intimität und Vertrautheit herzustellen und stattdessen unzufriedene Menschen hervorbringt, die zwanghaft nach neuen, intensiveren Erlebnissen suchen und Angst haben, etwas zu verpassen.

Das sind die Zehnerjahre, das ist serielle Monogamie, für all das gibt es Namen, jeder Schmerz, den wir empfinden, ist so ekelhaft normal. Das war es, was wirklich weh tat, nicht die Trennung an sich, sondern das Bewusstsein davon, wie normal, wie redundant, wie klein das alles war und wie vorhersehbar.⁴⁰⁵

Diese Feststellung ist von einem tiefgreifenden Ennui gekennzeichnet. Während S. sich in *Sieben Nächte* aus Angst vor dem Ennui seiner Zeitgenossen diesem programmatisch entgegenstellen will, wird er von Nora in *Wir kommen* als unausweichliche Konstante begriffen, die zwangsläufig aus dem postmodernen Bewusstsein resultiert, jede Situation als komplexes Zusammenspiel verschiedener Faktoren begreifen zu müssen, die wiederum benannt und eingeordnet werden müssen. Der Überdruß und Weltekel, die den Ennui in *Wir kommen* kennzeichnen, richten sich – durchaus charakteristisch für die Ennui-Literatur – auch auf die Sprache, die es der Protagonistin unmöglich macht, Worte zu finden, um Gefühle und Momente als solche zu beschreiben.

Ich versuchte, in mich hineinzuhören, aber weil ich jedes Gefühl schon beim ersten Aufkeimen reflektierte, fiel es mir schwer, das Durcheinander von Wut, und Verwirrung auseinanderzuknoten. [...] Es war mir nicht möglich, das Wirre in Worte zu fassen.⁴⁰⁶

Eine Folge dieses hyperreflektierenden Bewusstseins ist die Wahrnehmung jeder Situation als Klischee: „[S]tändig war alles Kulisse in diesem seltsamen Stück, das jeden, einschließlich der Darsteller, langweilte und trotzdem nicht enden wollte.“⁴⁰⁷ Sie identifiziert eine Generation bzw. eine Gruppe der Gesellschaft, die in der gehobenen Mittelschicht anzusiedeln ist, von denen die meisten im kreativen oder kulturellen Bereich tätig sind. Da sie sich hauptsächlich in denselben Kreisen bewegen, wird es schwer, als Individuum hervorzutreten.

Man hielt sich gegenseitig für fair, kritisch, moralisch überlegen und sterbenslangweilig [...] man kannte die Angst vor dem Fall, die Unzuverlässigkeit der gehobenen Mittelschicht, man wusste Klischees zu bedienen, man wusste nicht, was man alldem entgegensetzen konnte, man wusste nicht, wohin mit sich, man war viele, viel zu viele.⁴⁰⁸

Dennoch scheint sich dabei jeder für den „einzigen mit Bewusstsein“⁴⁰⁹ zu halten. Bei dem Versuch, die Langeweile des immer Gleichen zu überwinden und sich von den Anderen abzuheben, kommen bisweilen groteske Situationen auf. So stellt sich die vermeintliche

⁴⁰⁵ Ebd., S. 198.

⁴⁰⁶ Ebd., S. 199.

⁴⁰⁷ Ebd., S. 139.

⁴⁰⁸ Ebd., S. 42.

⁴⁰⁹ Ebd., S. 162-163.

Flüchtlingshilfe eines Paares, das eine Patenschaft für einen jungen syrischen Mann übernommen hat, als bizarre Darstellung paternalistisch-westlicher Selbstgerechtigkeit heraus.

‘Wir haben ja jetzt auch einen’, sagte die Frau. ‘Einen was?’, fragte Karl. ‘Einen Flüchtling. [...]’, und ihr Mann beugte sich zu Karl und flüsterte, Abdul sei ein arabischer Name und bedeute Knecht, und er wisse auch nicht, warum seine Frau immer ‘Flüchtling’ sage, den Terminus halte er für grundfalsch [...] Die Frau lächelte Karl an und sagte, es sei wichtig, zu helfen, sie nehme Abdul überallhin mit, damit er unsere Kultur kennenlerne, er komme ja aus einem, sie sage mal, etwas primitiveren Kulturkreis.⁴¹⁰

Scheinbar der eigenen Privilegien bewusst, fühlt sie sich moralisch überlegen, weil sie sich humanitär engagiert und wird dabei zum Klischee kultureller Insensibilität, indem sie sich übergriffig und respektlos dem ‘Fremden’ gegenüber verhält. Der Partner kritisiert den Begriff ‘Flüchtling’ an sich und will damit ausdrücken, dass er ‘noch mehr Bewusstsein’ für die geopolitische Situation und ihre Machtgefüge hat. Keiner der beiden nimmt jedoch Notiz von dem jungen Mann, dem die Situation sichtlich unangenehm ist, da sie zu sehr damit beschäftigt sind, ihr Engagement zu inszenieren. So entsteht das Bild einer Gesellschaft, die sich für besonders aufgeklärt hält und in dieser Überzeugung doch zugleich nicht in der Lage ist, die eigenen Privilegien auch als Resultat der Abwertung anderer zu begreifen, da alle davon überzeugt sind, das postmoderne Bewusstsein popularisierter Diskurse von sozialen Konstrukten und Machtgefügen internalisiert zu haben und daher im Recht zu sein.

3.2.2 Formen des Schreibens und der Autorschaft

In *Wir kommen* werden verschiedene Formen des Schreibens und der Autorschaft thematisiert. So werden neben der vorliegenden Tagebuchform etwa Ratgeber, Sachbücher, essayistische Werke und Lyrik sowie deren AutorInnen und ihr Verhältnis zu ihren Texten und deren Intention angeschnitten.

Der Roman selbst ist in der Form eines Tagebuchs verfasst, das Nora auf Anraten ihres Therapeuten führen soll. Sie wird angehalten, ihre Tage detailliert festzuhalten, um dem Ursprung ihrer nächtlichen Panikattacken und damit dem Wesen ihrer Angst auf den Grund zu gehen.⁴¹¹ Das Notizbuch, welches ihr zu diesem Zweck überreicht wird, hat ein Streichholz vor blau-gelbem Hintergrund auf dem Cover, ebenso wie der vorliegende Roman. So muss davon ausgegangen werden, dass es sich bei dem vorliegenden Text um Noras Tagebuchaufzeichnungen handelt, die episodenhaft zwischen Kindheitserinnerungen und Gegenwartserzählung abwechseln. Datumsangaben zum Verfassungszeitpunkt oder andere

⁴¹⁰ Ebd., S. 43.

⁴¹¹ Ebd., S. 12.

Überschriften fehlen. So wird ein breites Spektrum in der literarischen Praxis des Tagebuchschreibens abgedeckt: „Sie reichen von quasi-simultanen oder täglichen Schreiben zu unregelmäßigen und nachträglichen Aufzeichnungen, von psychologischer Innenschau bis zur essayistischen Skizze.“⁴¹² Zwar wurde der Text in der Absicht verfasst, rezipiert zu werden, jedoch nicht im Nachhinein ediert und soll so von der Authentizität des Berichtes zeugen. Der Praxis des Schreibens liegt in diesem Fall die Vorstellung zugrunde, dass durch Introspektion und Reflexion und dem bewussten Wiedererleben verschiedener Situationen durch das Schreiben nachträglich ein Sinn verliehen werden kann oder Muster sichtbar gemacht werden können. Nora zweifelt zunächst daran, dass es überhaupt etwas gibt, was sie aufschreiben könnte, denn „eigentlich kann man nur die Tage aufschreiben, an denen so viel passiert, dass man eigentlich keine Zeit hat, es aufzuschreiben.“⁴¹³ Zudem hat sie Schwierigkeiten damit, in Worte zu fassen, was sie bedrückt. „Es war mir nicht möglich, das Wirre in Worte zu fassen.“⁴¹⁴ Mit dem Schreibauftrag geht auch die Frage einher, welches Bild die Schreibende von sich vermitteln will, wobei deutlich wird, dass Selbstinszenierung und Realität weit auseinanderliegen: „Ich versuchte zweimal, mich so zu äußern, dass ich hier ‚Und dann brach es aus mir heraus‘ schreiben kann, blieb aber tatsächlich die meiste Zeit still.“⁴¹⁵ Der Versuch, das eigene Narrativ aktiv zu gestalten, scheitert immer wieder an der Sprachlosigkeit Noras. Indem der Akt des Schreibens mit dem Gefühl überwältigender Angst verknüpft wird, lässt sich die schreibende Protagonistin wieder im Kontext der melancholischen Ennui-Literatur verorten, indem sie Innen- und Außenschau im schriftlichen Ausdruck zu kanalisieren versucht und dabei an den eigenen sprachlichen Mitteln verzweifelt, da für den Ausdruck des Eigentlichen nur verbrauchte Metaphern und sinnentleerte Worthülsen zur Verfügung zu stehen scheinen. Es entsteht so eine Wechselwirkung zwischen der Panik und dem Schreiben, wenn die Panik Nora ans Schreiben erinnert und sie schreibt, um die Angst zu überwinden.⁴¹⁶ Obwohl sie anfangs skeptisch ist, beginnt sie zu dokumentieren, was sie in ihrer Umwelt und in sich selbst wahrnimmt, wobei ihr die eigene Entfremdung von der Umwelt erstmals deutlich vor Augen geführt wird: „[E]rst jetzt, beim Aufschreiben, wundere ich mich darüber, dass ich solche Sätze verstehe.“⁴¹⁷ Je intensiver sie sich mit der Innen- und Außenschau beschäftigt, umso deutlicher wird auch ihr Ennui und der

⁴¹² Schwalm: „Tagebuch“, in: Burdorf, Dieter; Fasbender, Christoph; Moennighoff, Burkhard (Hrsg.) *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, Stuttgart; Weimar: Metzler 2007, S. 750-751,

⁴¹³ WK, S. 12.

⁴¹⁴ Ebd., S. 199.

⁴¹⁵ Ebd., S. 128.

⁴¹⁶ Ebd., S. 117.

⁴¹⁷ Ebd., S. 13.

Ekel, den sie empfindet, weil alle Gefühle und Situationen, Gespräche und Beziehungen vorgegebenen Mustern folgen und sich daher zuverlässig wiederholen, sodass ein Ausbrechen daraus unmöglich scheint. Im Schreiben findet sie jedoch nicht nur die ernüchternde Erkenntnis der ewigen Banalität des Daseins, sondern auch eine Möglichkeit:

Je detaillierter ich all das aufschreibe, desto größer scheint die Möglichkeit, dieses Leben doch noch irgendwie zu einem spannenden zu machen, jeder Satz eröffnet die Möglichkeit, dass ich mit dem Kassenmädchen durchbrenne, zurück zu Jonas fahre, nach Australien verschwinde. All diese Möglichkeiten gäbe es, wäre dieses Leben nicht meines. Denn eigene Leben sind störrisch. Sie sind langweilig, die Tage vergehen und nur ab zu stößt man sich den Zeh [...] oder der Hund stirbt. Dann erscheint alles plötzlich klarer und es erscheint noch klarer, wenn man darüber schreibt.⁴¹⁸

Sie sinniert über die Möglichkeiten der Autorschaft, das eigene Narrativ schreibend zu gestalten und die Grenze zur Fiktion zu überschreiten, um ein neues Leben bzw. ein neues Selbstbild auf dem Papier zu entwerfen und sich im Schreiben so gleichzeitig finden und verlieren zu können, indem sie sich der Fiktion überlässt. Ihre Aufzeichnungen enden mit der Erinnerung an ihre Kindheitsfreundin Maja und Nora realisiert, dass es sich beim Tod der Freundin, den sie bis jetzt nicht wahrhaben wollte, höchstwahrscheinlich um einen Selbstmord handelte, den sie, wie Nora jetzt im Schreiben realisiert, bereits als Jugendliche angekündigt hatte.

Maja, eine menschliche Mittelachse zwischen zwei Brückenpfeilern, die ruft, ich solle dafür sorgen, dass auf ihrer Beerdigung um Gottes willen kein *Stairway to Heaven* gespielt würde, ich am Ufer, rufe zurück, das sei albern, das sei nicht lustig [...] und Maja rief zurück, ruft zurück, dass es niemals ein Witz war, niemals [...] Maja, die noch einmal lachte, lacht, für immer, zornig, gegen den Himmel, gegen das sommertrockene Flussbett, über mich, über alle, die sich ans Leben klammern, Maja,⁴¹⁹

An dieser Stelle endet der Roman mit einem Komma, das zwar die Aufzählung abschließt, aber den weiteren Verlauf der Erzählung ganz bewusst offenlässt und auch das Andenken an Maja nicht beendet. Sie kommt zur Erkenntnis der Endgültigkeit des Abschiedes von der Person, die ihr Leben so maßgeblich prägte, da sie zugleich das Gegenteil und die Seelenverwandte Noras war, weil sie ihre Traurigkeit verstand. Diese äußerte sich jedoch bei beiden ganz verschieden. Maja war die Traurige, die sich erst ungestüm ins Leben und ins Abenteuer und dann später in den Abgrund stürzte. Nora, deren Traurigkeit immer von einer melancholischen Apathie geprägt war und ist, will sich nun „in den Fatalismus stürzen, von da aus in irgendeine Richtung fallen“⁴²⁰ und tritt die Flucht aus der außergewöhnlichen aber toxischen Beziehung in die unvermeidliche aber zuverlässige Banalität an, deren Ziel sie zum Zeitpunkt ihrer letzten Aufzeichnung noch nicht kennt.

⁴¹⁸ Ebd., S. 203.

⁴¹⁹ Ebd., S. 205.

⁴²⁰ WK, S. 203.

Auch Karl ist Autor zweier Bücher und beschäftigt sich intensiv mit Themen, die er als besonders relevant für seine Zeit und seine Generation wahrnimmt. Seine populärwissenschaftlichen Thesen halten jedoch keiner wissenschaftlichen Überprüfung stand: „Karls Eltern sind beide angesehene Soziologen, und nach der Lektüre von Karls erstem Buch („Generation Burn-out“) schickten sie ihm ein Exemplar zurück, in dem alle Ungenauigkeiten und falschen Rückschlüsse rot markiert waren.“⁴²¹ Die Eltern verkörpern hier als Soziologen die rationale, akademische Perspektive auf die gesellschaftlichen Zusammenhänge und sind zugleich (familiäre) Autoritätsfiguren, an deren Maßstäben Karl scheitert. Seine Arbeiten entstehen vielmehr aus seinem eigenen Gefühl bzw. seiner eigenen emotionalen Verfassung heraus, denn als typischer Angehöriger seiner Generation leidet auch er an Neurosen und depressiven Episoden.⁴²² Um nicht länger an den Maßstäben der Elterngeneration gemessen zu werden, wendet er sich daher einem Thema zu, das gleichermaßen subjektiv wie abstrakt ist und wissenschaftlich kaum greifbar gemacht werden kann. Zum Zeitpunkt der Aufzeichnungen arbeitet er an „einem Ratgeber zum Glücklichein“⁴²³, womit er den Anspruch erhebt, seine LeserInnen hierzu belehren und von seiner Vorstellung von Glück überzeugen zu können. Seine Ansätze sind dabei ebenso banal wie unoriginell: „‘Glück‘, er fuhr hektisch mit den Fingern durch den Sand, ‚Glück ist vor allem, zu wissen, also zu erkennen, dass man nicht im Unglück ist‘.“⁴²⁴ Es stellt sich heraus, dass die Erkenntnis des eigenen Glücks in einer von Narzissmus und Ennui geprägten Gesellschaft maßgeblich von der Bewertung durch Andere abhängt, denn Nora konstatiert nach Karls verzweifelten Bemühungen, die Viererbeziehung, mit der er sich von der Masse unterscheiden will, durch eine ausschweifende Party zu retten: „Wir brauchen Außenbewertung, wir haben zu lange keine unglücklichen Menschen mehr gesehen, wir wissen ja gar nicht, wie gut wir es haben.“⁴²⁵ Karl versucht sich dabei selbst als Autoritätsfigur zu etablieren, so war er es, der die Beziehung überhaupt initiierte und er entscheidet weitgehend über die Aktivitäten und Gesprächsthemen der Gruppe. Zudem versucht er, die Außenwirkung einer funktionierenden Partnerschaft aufrechtzuerhalten um ein glaubhaftes Bild seines eigenen ‚Erfolgsrezeptes‘ zu vermitteln, das jedoch bei näherer Betrachtung eine höchst dysfunktionale Dynamik zeigt. Er ist insgesamt vom ideellen Mehrwert seiner Publikationen überzeugt und sieht in seiner Autorposition zugleich eine

⁴²¹ Ebd., S. 68.

⁴²² Ebd., S. 151.

⁴²³ Ebd., S. 68.

⁴²⁴ Ebd., S. 69.

⁴²⁵ Ebd., S. 151.

belehrende wie auch provozierende Funktion. Dabei scheint er mit seinem Schreiben zugleich eine Art der Selbsttherapie betreiben zu wollen, als auch seine eigene Meinung zum gesellschaftlichen Diskurs beizutragen, da er sie für relevant hält.

Auf der Party begegnet Nora außerdem einem weiteren Autor, der mit dem Schreiben seinen Lebensunterhalt bestreitet.

Eine Zeitlang stand ich am Rand des Pools und unterhielt mich mit dem Autor von *Verteidigung der Monogamie* und seinem nervösen Ghostwriter [...] ‚Und das klappt echt immer noch, euer Viererding?‘, fragte der Ghostwriter von dem Monogamiebuch [...] ‚Ich frag nur, weil ich eine Anfrage bekommen hab. Sachbuch über Polyamorie.‘⁴²⁶

Als Ghostwriter verdient er seinen Lebensunterhalt damit, im Auftrag anderer Texte zu verfassen. Im Unterschied zu anderen Autoren wird ein Ghostwriter gewöhnlich nicht mit seinem Werk in Verbindung gebracht, da es nicht unter seinem Namen erscheint. Er schreibt also nicht aus einer intrinsischen Motivation, für Anerkennung oder um die eigene Ansicht zu vermitteln, sondern aus finanziellen, pragmatischen Gründen. Seine persönlichen Überzeugungen spielen für die Entstehung des Textes keine Rolle. So kann er ohne Probleme verschiedene Standpunkte vertreten, wie zum Beispiel abwechselnd Mono- und Polygamie zu verteidigen und außerdem verschiedene Genres bedienen, indem er sowohl Ratgeber als auch Kommentare verfasst. Da er seine eigene Meinung im Schreiben hintenanstellt, ist es ihm möglich, sich relativ unvoreingenommen ein umfangreiches Wissen zu verschiedenen Themenbereichen anzueignen und so beide Argumentationen fundiert zu vertreten. Er schreibt aber letztlich das, was von ihm verlangt und wofür er bezahlt wird. Diese Form des Schreibens und der Autorschaft entsteht aus einer Nachfrage durch Personen, denen die Zeit oder das Talent fehlt, selbst ein Buch zu schreiben, die aber dennoch durch ein schriftliches Werk, in dem sie ihre Meinung zu verschiedenen Themen publik machen, zu Geltung gelangen wollen. Der Ghostwriter führt ein Schattendasein im Literaturbetrieb und bewegt sich manchmal – wie etwa im Falle des wissenschaftlichen Ghostwritings – an der Grenze zur Illegalität. In seiner Autorposition ist es ihm möglich, die maximale Distanz zum eigenen Werk einzunehmen oder sogar die Beteiligung daran zu bestreiten. So kann er irgendwann auf ein umfangreiches und diverses Gesamtwerk zurückblicken, das ihm jedoch nicht zugeordnet werden kann. Er verwehrt sich so dem idealistischen, romantisierenden Bild des Schriftstellers indem er ihm das Buch als reine Ware entgegenstellt und verkörpert so gewissermaßen die Ironie der Möglichkeiten der Schriftstellerei.

Während Nora sich ziellos durch die Partygäste bewegt und dabei zunehmend der Verzweiflung anheimfällt, da es sich hierbei um die Verdichtung ihres Weltekels handelt,

⁴²⁶ Ebd., S. 155.

dessen Facetten in jedem einzelnen Gast eine Personifikation findet, sucht sie nach dem Kontrast, der sie vom Ekel befreien könnte:

Ich wollte mich in einen Schoß vergraben, irgendeinen schüchternen Lyriker-Schoß, dessen Besitzer mir sanft übers Haar streicht und alles mühsam in Metaphern übersetzt, die ich nie entschlüsseln werde, irgendwas mit Geröll und seltenen Erden, aber hier waren keine Lyriker.⁴²⁷

Wie bereits in *Sieben Nächte* kommt auch in *Wir kommen* der Lyrik eine besondere Rolle zu, auch wenn diese in Rönnes Roman nicht so ausführlich behandelt wird. Ihre Notwendigkeit wird erst durch ihre Abwesenheit bewusst. Unter den Gästen befindet sich kein schüchterner Poet, der am Rande sitzend das Treiben beobachtet. Diese entfremdete Rolle kommt allein Nora zu. Im Unterschied zu sich, sieht sie den Dichter jedoch als fähig an, der Welt einen ästhetischen Ausdruck verleihen zu können, der über das banale Verstehen und die zwanghafte Sinnsuche transzendiert, zeichnet sich diese Kunstform doch besonders dadurch aus, nicht verstanden werden zu müssen. Nur in der Lyrik kann die Sprache ohne den Zwang zum Sinn frei sein von jeglicher Zweckgebundenheit. Sie bietet auch Nora die Möglichkeit, eine Pause vom ständigen Reflektieren zu nehmen und Erholung im Unverständnis zu finden. So werden in *Wir kommen* charakteristisch für die New Sincerity die verschiedenen Modi des Schreibens und der Autorschaft behandelt: Das Schreiben für sich, die Reflexion und Innenschau des Tagebuches, wobei sich die Schreibende auf Augenhöhe mit der RezipientIn befindet, letztere aber nicht unbedingt notwendig ist, da das Tagebuch an sich nicht zwingend auf Rezeption angelegt ist. Der Ratgeber setzt hingegen eine erhöhte Autorposition voraus und richtet sich in seiner belehrenden Funktion explizit an LeserInnen mit einer bestimmten Rezeptionshaltung und Erwartung an das Werk. Der Ghostwriter schreibt nicht aus eigenem Mitteilungsbedürfnis, sondern gegen Bezahlung und verkörpert so den kapitalistischen Aspekt der Autorschaft. Der Lyriker schreibt vorwiegend für die Kunst der Sprache. Er erhält seine Relevanz für die Protagonistin daher, dass er es als einziger vermag, der Sprache eine Form zu verleihen, die Nora ihrer Verzweiflung an derselben nehmen kann.

3.2.3 Sprachkritik – Metaphernkritik

Wie für die Ennui-Literatur charakteristisch, ist die Sprachkritik in *Wir kommen* ein zentrales Thema, wie es auch Haas in seiner Rezension in der ZEIT anmerkte.

Das Drama der seelisch zerbeulten Heldin, die sich in den Moden und Allüren der Zeit abhandenkommt, deckt sich mit der Not einer Erzählerin, der hundert Jahre nach Lord Chandos die Worte nicht mehr wie modrige Pilze im Mund zerfallen, sondern als Stereotype schwer im

⁴²⁷ WK, S. 163.

Magen liegen [...] Die radikale, über die Poetik der Moderne hinausweisende Geste ist hier nicht die Bloßstellung einer Groschenheft-Diktion, sondern dass der Text tatsächlich innehält und die ästhetische Innovation aussetzt. Es kommt keine bessere Beschreibung – es bleibt beim Sturz ins Klischee.⁴²⁸

Als besonders belastend empfindet die Protagonistin die übermäßige Verwendung von Metaphern in der Sprache. Die Metapher ist eine Form uneigentlicher, zumeist bildhafter Sprachverwendung, mit dem Ziel der Sinnübertragung, ohne diese jedoch genauer zu erläutern, wie es etwa beim Vergleich der Fall wäre.

Die Metapher ist das Resultat einer Destabilisierung des Bezugs, die sich prozessual als ‚Übertragung‘ und bezüglich der resultierenden Bedeutung als ‚Uneigentlichkeit‘ verstehen lässt [...] Der Begriff der ‚Uneigentlichkeit‘ ist insofern hilfreich, als er das Moment der Destabilisierung herkömmlicher oder als ‚wirklich‘ erfahrener Bezüge zwischen dem Bezeichneten und dem Bezeichnenden verdeutlicht.⁴²⁹

In diesem Sinne erfordert sie von Seiten des Senders keine eindeutige Festlegung auf den Inhalt des Gesagten und zwingt stattdessen den Empfänger zur Interpretation des Bildes bzw. zur eigenständigen Sinnübertragung. Diese Art der Kommunikation setzt einen gemeinsamen semantischen Wissenshorizont der Teilnehmenden voraus. So ist die Metapher ebenso wie die ironische Sprachverwendung ein entscheidender Faktor für die Unverbindlichkeit die sich auf verschiedene Formen der zwischenmenschlichen Interaktion übertragen lässt und aus diesem Grund im Kontext von Rönnes Roman als belastend empfunden wird. In der Ablehnung der Metapher offenbart sich darüber hinaus ein Konflikt der Verweigerung der Sinnstiftung in der Postmoderne, die dem menschlichen Bedürfnis, dem Leben Sinn zu verleihen entgegensteht. Dabei treten zwei Dinge hervor: Erstens wird die Umwelt als Klischee wahrgenommen, weil man alles überall schon mal gesehen oder gelesen hat. Das ganze Leben scheint medial bereits aufgearbeitet zu sein. Die Traurigkeit ist ‚noir‘, man kommt sich selbst vor wie in einem Pop-Roman.⁴³⁰ Zweitens hindert sie Nora daran, einen authentischen Ausdruck für ihre eigene innere Leere zu finden. Die Metaphern werden aus diesem Grund radikal auf die Spitze getrieben und im Verlauf des Romans dekonstruiert. Zunächst begibt sie sich daran, aus Langeweile nach Metaphern in ihrer Umgebung zu suchen.

Ich vertrieb mir die Zeit damit, Dinge mit Symbolik und Metaphorik zu beladen. Schweigen? Metapher. Intakte Matratzen? Metapher. Gemeinsames Lied? Metapher. Wie trinkt der andere seinen Kaffee? Metapher, Metapher, Metapher. Lauter Dinge, die krampfhaft versuchen, mehr zu sein, als sie nun einmal sind [...] Dinge, die sich irgendwann dafür rächen, dass wir sie mit Metaphorik beladen. Wie viele Metaphern noch für Liebe? Wie viele Lieder noch? Wie viele Schlösser an Brücken und wie viele leise Versprechen, wie viele laute Beteuerungen braucht es noch, bis es endlich ruhig werden würde?⁴³¹

⁴²⁸ Haas: „Gib den Wolken Zucker“, ZEIT Online, 10. 3. 2016.

⁴²⁹ Kohl: *Metapher*, Stuttgart: Metzler 2007, S. 26.

⁴³⁰ Vgl., WK, S. 191.

⁴³¹ Ebd., S. 57.

Das Suchen nach der Metapher, dem Sinn im Alltäglichen führt dazu, dass die Dinge an sich nicht mehr als solche wahrgenommen werden. In *Wir kommen* wird die Sinnfindung zugunsten des Eigentlichen verweigert, indem die Metapher als solche bloßgestellt wird. Das Meer, an welches sich die Gruppe zurückzieht, ist nicht nur eine Ansammlung von Wasser, das in Wellen an den Strand schwappt, sondern ein Versprechen, den Sorgen und Ängsten des Alltagslebens für eine Zeit zu entkommen. Der Ort ist mit Erinnerungen an eine Zeit verknüpft, in der Nora und Karl ihre Streitigkeiten mit der Flucht dorthin überwinden konnten. Darüber hinaus ist das Meer ein häufig wiederkehrendes Motiv in Film und Literatur, sodass auch die Rezipierenden des Textes unweigerlich auf das konnotative Repertoire dieses Motives zurückgreifen. So werden Hoffnungen und Erwartungen in Dinge projiziert, die keinerlei Einfluss auf deren Erfüllung haben können und das Meer als überstrapazierte Metapher entlarvt und mit ihm die Erwartungshaltung der LeserIn an das Motiv als solches: „Wir schauten beide aufs Meer, dem es egal war.“⁴³²

Die Beziehung scheitert letztlich auch daran, dass die Zeichen, also die Warnsignale, die anzeigen, dass sie zum Scheitern verurteilt ist, überinterpretiert werden, anstatt als solche anerkannt zu werden und sich einzugestehen, dass sie mit ihrem Konzept gescheitert sind.

Die Flucht in die Metapher als Folge der verzweifelte Sinnzuschreibung kann daher nur als unzureichender Ausweg aus der eigenen inneren Leere betrachtet werden, die wiederum eine Quelle existentieller Ängste ist. Die Frage, was nach der Metapher kommen soll, kann auch in *Wir kommen* nicht beantwortet werden. Die Sprachlosigkeit ist, was vorerst noch übrig ist, deshalb spricht Leonies Kind Emma-Lou auch nicht, sondern schweigt und so bleibt auch Nora oft sprachlos. Nur die Akzeptanz des ‚Nicht-Verstehens‘, wie etwa der Metaphern des Lyrikers, und die Aufgabe der Suche nach mehr Bedeutung im alltäglichen, kann die Hoffnungslosigkeit eindämmen.

3.2.4 Die Verweigerung romantischer Verklärung

Wie bereits gezeigt werden konnte, kommt es in der Literatur der Postpostmoderne zu einer Wiederaufnahme romantischer Motive. In *Sieben Nächte* waren diese Tendenzen besonders evident. Auch *Wir kommen* beschäftigt sich mit der „tradierten“ Romantik und ihren Auswirkungen auf die Gesellschaft der Gegenwart. Anders als in Strauß' Roman wird die romantische Verklärung in *Wir kommen* jedoch gänzlich verweigert. Als ‚romantische‘

⁴³² Ebd., S. 169.

Motive können hier die Kindheit mit Maja sowie das schweigende Kind und die Schildkröte verstanden werden, die gemeinsam mit Nora eine sprachlose Einheit bilden. Darüber hinaus ist das romantisch verklärte Bestreben nach Liebe eine der Ursachen, der Probleme der hier portraitierten Generation. Die Auslegung dieser Romantik nimmt dabei bisweilen bizarre Züge an. So erklärt eine Radiojournalistin Nora auf der Party im Strandhaus,

dass sie gerade an einem Stück über Stalking arbeite, überhaupt über die Kulturtechnik Stalking, bei Rapunzel zum Beispiel, da sei der Prinz ewig lang blind durch den Wald gestolpert, um Rapunzel zu suchen, und Blindheit sei natürlich eine Metapher für das blinde Verlangen, der blinde Fleck der Liebe quasi, in dem doch die ganze Romantik liege.⁴³³

Auf einem scheinbar kulturwissenschaftlichen Fundament, dass sich aus der abendländischen Literatur- und Erzähltradition bedient, wird hier ein obsessives Nachstellen und Belästigen einer Person, auf die von Seiten des Stalkers überhöhte Vorstellungen projiziert werden, grotesk romantisiert. Das zwanghafte Verfolgen wird mit einem leidenschaftlichen Streben nach Liebe gleichgesetzt. Eine ähnliche Vorstellung hat auch Karl, der glaubt, ein gemeinsamer Mord könnte die Vierer-Beziehung noch retten. „Uns sei die Romantik abhandengekommen, wir müssten mehr Bonnie und Bonnie und Clyde und Clyde werden.“⁴³⁴ Das Streben nach intensiven Erlebnissen, die vom Gewöhnlichen ablenken sollen, macht die Wiederkehr des immer Gleichen jedoch erst wirklich bewusst. Die Ideale der tradierten Romantik, „dass Verliebtsein ausreicht, weil keine Statistik einem die Sehnsucht austreiben kann“⁴³⁵, werden zum eigentlichen Leiden der Menschheit. Zufriedenheit kann sich erst dann einstellen, wenn man die Langeweile annimmt.

diese echte, langweilige Liebe. [...] Verbundenheit, die es egal macht, ob alle anderen einen für bescheuert halten [...] Ich will die Art von Liebe, die hält und japst, wenn man ihr einen neuen Brocken hinwirft, eine Schwangerschaft vielleicht oder eine gemeinsame Wohnung, damit der Strudel ins Unvermeidliche immer weitergeht.⁴³⁶

Auch der Kindheit wird in *Wir kommen* die romantische Verklärung verweigert. „Das Graue“⁴³⁷ legt sich über die ungestüme, scheinbar so lebenshungrige Maja wie eine schwere Decke. „Maja war es, die den Plan hatte, immer gehabt hatte, bis das Graue kam und sie verschluckte und nichts hinterließ als die aussichtslose Notwendigkeit, sie irgendwie zu ersetzen. Das Graue zerrte Maja von uns [...] als sei sie nie da gewesen.“⁴³⁸ Die hier beschriebene pathologische Traurigkeit der Freundin, stellt ihr gesamtes kindliches Dasein infrage und kann nicht nur auf die äußeren Umstände eines durch persönliche Rückschläge

⁴³³ WK, S. 158.

⁴³⁴ Ebd., S. 188.

⁴³⁵ Ebd., S. 133-134.

⁴³⁶ Ebd., S. 18.

⁴³⁷ Ebd., S. 191.

⁴³⁸ Ebd., S. 191.

oder tragische Erlebnisse gezeichneten Lebens zurückgeführt werden, sondern charakterisiert die Traurigkeit bzw. die Melancholie sie als einen manchen Menschen angeborenen Charakterzug, der zwar einerseits eine gesteigerte Empfindsamkeit für die Umwelt bedeutet, andererseits jedoch das Individuum an sich durch das eigene Sosein in seiner Existenz bedroht. Auf der Suche nach immer aufregenderen Erlebnissen plant sie den Mord an einem Mitschüler, der dann auch tatsächlich zu Tode kommt. Die kindliche Unschuld und Unbeschwertheit werden hier von einer allem zugrundeliegenden Traurigkeit überlagert, die Nora und Maja in stillem Einverständnis vereint.⁴³⁹ Maja verkörpert das Andere der Traurigkeit, die als Kind in einer ungezähmten Form bekämpft werden soll und die in beide Richtungen extrem ausschlägt. Die Romantisierung der Kindheit muss im Roman der Tatsache der Gegenwart weichen, dass Maja sich das Leben genommen hat und dies bereits als Kind ahnte: „Der Sommer ist zum Sterben da.“⁴⁴⁰

Ihre Rolle als Flaneurin unterstreichend, bekommt Nora zu Beginn der Erzählung eine Schildkröte von ihrer Mitbewohnerin, die sie von nun an mit sich trägt und die zum Schluss unbemerkt stirbt. Die Schildkröte hat nicht nur in der europäischen Geistesgeschichte eine lange und umfangreiche Tradition. Sie ist

in der psychologischen Symboldeutung ein Tierbild, das stille Kraft und die Möglichkeit des Schutzsuchens vor jedem Angriff von außen repräsentiert. „Sie hat etwas von der uralten Lautlosigkeit des Lebens, das in der Gefahr stets in sich zurückzukriechen vermag“ (Aeppli). Eine Rolle dieser Art spielt sie etwa auch in dem symbolkräftigen Buch „Momo“ von Michael Ende. Im altchinesischen Weltbild wird das Urzeittier Ao erwähnt, eine *Meeresschildkröte* mit kosmischen Ausmaßen, auf deren Rücken die *Erde* ruht. [...] In der europäischen Antike galt die Schildkröte wegen ihrer zahlreichen Eier als Symbol der Fruchtbarkeit, wegen ihrer „stillen Zurückhaltung“ als Sinnbild der sittsamen Liebe, wegen ihres langen Lebens als Inbegriff der unbeugsamen Vitalität. In der Patristik wurde das „im Schlamm lebende“ Tier zum Symbol der *Erdverhaftetheit*.⁴⁴¹

In die Literatur hat die Schildkröte etwa seit dem 19. Jahrhundert als Symboltier Einzug gehalten. Dabei werden insbesondere drei Figuren mit ihr in Verbindung gebracht, es handelt sich hierbei um „den Flaneur, um den Dandy und um den Bohemien. Sie verbindet die soziale, kulturelle und ästhetische Außenseiterrolle.“⁴⁴² Der bekannteste Dandy, der im Zusammenhang mit einer Schildkröte erschien, ist die Figur Jean Floressas Des Esseintes aus Joris Karl Huysmans Roman *A rebours* (1884), der eine Schildkröte als dekoratives Accessoire seinem Mobiliar hinzufügt und ihren Panzer mit kostbaren Steinen verziert. Auch diese kommt schließlich in der für sie lebensfeindlichen Umgebung um. Handelt es sich beim

⁴³⁹ Vgl., Ebd., S. 77

⁴⁴⁰ Ebd., S. 134.

⁴⁴¹ Biedermann, Hans: *Knaurs Lexikon der Symbole*, S. 382-383.

⁴⁴² Fährders: „Der Flaneur, der Bohemien der Dandy und die Schildkröte“, in: Römhild, Dorothee: *Die Zoologie der Träume*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1999, S. 134-151, S. 139.

diesem dekadenten Dandy um einen Charakter, der vorwiegend von der Welt abgewandt lebt und der daher versucht, das Lebewesen als Schmuckstück zu kultivieren, ist der Flaneur in seiner beobachtenden Rolle jedoch eher eine weltzugewandte Figur. Dementsprechend wird der Schildkröte von ihm auch ein gewisses Maß an ‚natürlichen‘ Eigenschaften zugestanden. So wird sie etwa in den Passagen spazieren geführt. Dabei erfüllt sie eine ganz bestimmte Funktion.

Auf den Flaneur nun bezogen, gerät die Schildkröte zum gleichermaßen handfesten wie allegorischen Widerpart einer umfassenden Beschleunigung, welche die Industrialisierung allen Lebensbereichen aufzwingt.⁴⁴³ „Die Schildkröte avanciert zum Emblem sozialer Opposition, sie steht allegorisch für die Verweigerungshaltung des Flaneurs.“⁴⁴⁴

In Michael Endes Roman *Momo* ist die Schildkröte Kassiopeia die Begleiterin eines kleinen Mädchens, das sich gegen die ‚Grauen Herren‘, stellt, die die Zeit stehlen wollen. Sie verfügt über die Fähigkeit, die Zukunft vorherzusehen. Hierzu erscheinen einzelne Worte auf ihrem Panzer, die Vorhersagen sind jedoch stets vage und kryptisch. In *Wir kommen* kommen sowohl die Eigenschaften der Schildkröte aus dem Bedeutungsumkreis des Flaneurs als auch Elemente aus dem Roman *Momo* zum Tragen. Das Tier, das Nora in Ermangelung eines Namens nach seinem Gewicht 390 Gramm nennt, erscheint nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich deplatziert. „Die Schildkröte schaute zurück, als sei sie schon längst ausgestorben.“⁴⁴⁵ Da Nora nicht weiß, was sie mit einer Schildkröte anfangen soll, beginnt sie, sie spazieren zu tragen. Anders als beim Flaneur kommt der charakteristische ‚pas‘ der Schildkröte, der zur Langsamkeit zwingt, hier nicht zur Geltung, weshalb sie auch ihre Wirkung nicht entfalten kann. „Danach habe ich 390 Gramm lange am Strand herumgetragen und bin zurückgekommen ohne die müde Ruhe, die einem nach langen Strandspaziergängen versprochen wird.“⁴⁴⁶ Ihr kann so keinerlei Nutzen zugesprochen werden, dennoch zeigt Nora Verständnis für das fremdartige Tier. Die Nutzlosigkeit der Schildkröte kann in der Gegenwart nicht gewinnen. Sie erscheint wie aus einer anderen Zeit, nicht mehr angemessen und wird gänzlich artfremd gehalten, worin sie ist eher wie ein exzentrisches Accessoire wirkt. Sie wird Nora wie eine zusätzliche Belastung von außen auferlegt. Ihre Langsamkeit und Zurückgezogenheit sowie die charakteristische Langlebigkeit des Reptils, scheitern an den äußeren, nicht kontrollierbaren Umständen. Sie muss ihr Schicksal stoisch ertragen, wenn sie an die Wand geworfen oder mit Hakenkreuzen beschmiert wird und hat keine Möglichkeit zu entkommen, außer sich in ihren Panzer zurückzuziehen, aus dem sie nur noch zur

⁴⁴³ Ebd., S. 142.

⁴⁴⁴ Ebd., S. 150.

⁴⁴⁵ WK, S. 47.

⁴⁴⁶ Ebd., S. 75.

Nahrungsaufnahme hervorsieht.⁴⁴⁷ Obwohl die Schildkröte sich ansonsten durch ihre Passivität auszeichnet, wird ihr jedoch einmal eine Stimme verliehen.

Der Schildkröte gefällt der Urlaub, aber manchmal guckt sie ganz komisch, wenn sie in Salat beißt und flüstert, dass das eigentlich kein Urlaub sei, sondern dass hier etwas passieren wird. Konkreter wird sie nicht, und wenn man sie fragt, was bitte dieses ‚es‘ sein soll schüttelt sie vielsagend den Kopf und meint, sie habe keine Ahnung, sie sei schließlich eine Schildkröte.⁴⁴⁸

Wie in Endes Roman *Momo* verfügt die Schildkröte auch hier über eine Weisheit, die aus ihrer passiven Beobachtersituation resultiert und hat die Fähigkeit, in die Zukunft zu sehen, bleibt vage über das, was wirklich passieren wird. Ihre Voraussage tritt schließlich auch ein und das Zerschlagen der Beziehung geht mit der Feststellung des Todes der Schildkröte einher. Erst mit dem Tod der Schildkröte kann auch Nora auch aus ihrer eigenen Starre ausbrechen, beginnt aktiv zu handeln, indem sie die Flucht aus dem Strandhaus antritt. „Ich ließ das Fenster herunter, griff nach 390 Gramm neben mir und schleuderte sie, so fest ich konnte, bis über die Leitplanke.“⁴⁴⁹ Darüber hinaus bleibt jedoch gänzlich ungewiss, was das nächste Ziel ihres Weges sein könnte. Der Tod der Schildkröte ist zwar symbolisch hochgradig aufgeladen, letztlich aber das Resultat ihrer artfremden Haltung. So ist er auch nicht der eigentliche Auslöser der neuen Entwicklung, sondern trat – von allen aufgrund ihrer manischen Beschäftigung mit sich selbst unbemerkt – schon Tage zuvor ein.

Während die Schildkröte ein stummes, fehlplatziertes Symbol der Vergangenheit repräsentiert, die mit dem Schritt der Gegenwart nicht mithalten kann und Nora die sprachlose Gegenwart selbst verkörpert, erscheint Leonies Kind Emma-Lou zunächst als schweigende Zukunft, indem es sich jeder verbalen Kontaktaufnahme verweigert und den bizarren Einflüssen seiner Umwelt völlig ausgeliefert ist. Schließlich eignet es sich jedoch die Sprache über die Schrift wieder an, indem sie auf einen Rechtschreibfehler im Wort „Willkommen“ aufmerksam macht. „Emma-Lou stand auf und zeigte auf das Laken. Dann holte sie Luft. „Da fehlt ein ‚L‘“⁴⁵⁰ und kurz darauf in die Runde äußert „Ich will nach Hause.“⁴⁵¹ Mit der Wiederaneignung der Sprache bzw. des Sprechens erlangt das Kind die Selbstbestimmung über seine Situation wieder zurück und bringt die Veränderung in Gang, die die Schildkröte prophezeit hatte. Das Kind steht so sinnbildlich für die Möglichkeit einer zukünftigen, gestaltenden Generation nach der gegenwärtigen Generation Y, die davon, sich ständig die Sinnfrage stellen zu müssen, nicht zur Handlung schreitet, sondern im Reflektieren verharret.

⁴⁴⁷ Ebd., S. 99.

⁴⁴⁸ Ebd., S. 86.

⁴⁴⁹ Ebd., S. 201-202.

⁴⁵⁰ Ebd., S. 125.

⁴⁵¹ Ebd., S. 182.

3.2.5 Wir kommen im Sinne einer Ästhetik der New Sincerity

Wie Rönne selbst bereits in einem ihrer Texte schrieb, ist das „Sezieren de[s] eigenen Seelenmüll[s]“⁴⁵² charakteristisch für die Literatur der neuen New Sincerity, die zurzeit in der jungen amerikanischen Gegenwartsliteratur vertreten ist. Die mediale Inszenierung der AutorInnen ist für das Konzept der ‚Neuen Ernsthaftigkeit‘ oder ‚Neuen Aufrichtigkeit‘ von zentraler Bedeutung. So lassen sich etwa auch thematische und stilistische Parallelen zwischen Rönnes Blog *Sudelheft.blogspot.de* und anderen Texten in *Wir kommen* ausmachen, darunter die Auseinandersetzung mit Depression und Panikattacken, sowie die als Tagebuch angelegte Textform.⁴⁵³ Auch die im Roman dargestellte Gesellschaftsschicht ist repräsentativ für das Umfeld der in der Medien- und Kulturlandschaft aktiven Autorin. *Wir kommen* lässt sich ohne Zweifel dieser Strömung zuordnen und weist in seiner Verhandlung von tradierter Romantik und post-postmoderner Hyperreflexivität darüber hinaus auch einige Merkmale der Metamoderne auf.

Der Einfluss der Medien auf die Selbst- und Umweltwahrnehmung ist ein zentrales Thema in Rönnes Roman. Die Figuren sind zu jedem Zeitpunkt um die Außenwirkung ihrer Handlungen bedacht und inszenieren sie nach dem Vorbild filmischer Kulissen. „Wenn wir uns streiten, dann halt ‚noir‘ mit viel Schweigen und wütendem Rauchen.“⁴⁵⁴ Portraitiert wird hier eine bürgerlich-bohème Gesellschaftsschicht, deren Angehörige zumeist über eine akademische Ausbildung verfügen und/oder im kreativen Bereich oder im Kulturbetrieb tätig sind. Dieses gesellschaftliche Umfeld zeichnet sich dadurch aus, dass jeder glaubt, der oder die „einzige mit Bewusstsein“⁴⁵⁵ zu sein. Entsprechend gestalten sich auch die Gespräche der sonst erlebnisarmen Gemeinschaft:

Wir stritten über Zeug, das uns beschäftigt, weil uns sonst wenig beschäftigt. Es ging vage um Politik, Popkultur, Geschlechterrollen und Literatur [...] ‚ich glaube, wir sind dem Poststrukturalismus entkommen. Seit gestern‘.⁴⁵⁶

Aus diesem Grund sei die ihre auch die „depressivste von allen Generationen“⁴⁵⁷, wobei dafür zwei Erklärungsansätze herangezogen werden: Die „Epigenetik“⁴⁵⁸, also die Herleitung der eigenen Konstitution aus den Traumata vorangegangener Generationen und somit einen

⁴⁵² Rönne.: *Heute ist leider schlecht. Beschwerden ans Leben*, S. 42.

⁴⁵³ Vgl., Rönne: Depression, *Sudelheft.blogspot.com*, 15.8.2018.

⁴⁵⁴ WK, S. 56.

⁴⁵⁵ Ebd., S. 162.

⁴⁵⁶ Ebd., S. 24-25.

⁴⁵⁷ Ebd., S. 61.

⁴⁵⁸ Ebd., S. 61.

naturalistischen Ansatz einerseits. Andererseits die „neurotische Hyperreflexion“⁴⁵⁹, als Reaktion auf popularisierte Diskurse der Postmoderne und einem daraus resultierenden „Bewusstsein“ des „double-bind, of a modern desire for *sens* and a postmodern doubt about the sense of it all.“⁴⁶⁰ Was für Vermeulen und Van den Akker die Metamoderne als reflektierende Überwindung der Postmoderne konstituiert, kann auch auf die neuere New Sincerity angewendet werden, die stark vom digitalen Diskurs geprägt ist. In der jungen Gegenwartsliteratur spiegelt sich dieser in einem

apathischen Realismus [wider]: Jede Regung, jedes Gespräch, jede kleinste Geste wird mit aufgerissenen Augen registriert und katalogisiert. Dahinter herrscht ein ostentativer Gleichmut gegenüber einer Welt, in der die einst tröstenden Begriffe wie Liebe, Glück und Freude zu leeren Palästen geworden sind [...] Es gibt keine tröstenden Sätze, bloß ein namenloses Gefühl der Lähmung, nur Falsches im Falschen und überwältigende Peinlichkeit.⁴⁶¹

Als Schreibende nimmt Nora eine beobachtende Position ein und fragt sich dabei zugleich, wie sie ihre inneren Zustände und Ängste, deren Ursprung diffus erscheint, in Worte fassen soll, da diese nur noch wie ausgehöhlte Phrasen und abgenutzte Metaphern erscheinen. Als solchen wird ihnen hier jedoch der Sinn verweigert. Das zur Rezeption angelegte Tagebuch ist der Versuch der Schreibenden, mit der RezipientIn/dem Therapeuten in Kontakt zu treten und gleichzeitig die Rolle der Schreibenden zu reflektieren, ohne explizit als ‚Schriftstellerin‘ verstanden zu werden. Diese Rolle „ist etwas für Menschen mit Talent, die darüber Bücher und Songs schreiben können, von denen sich dann Leute ohne Talent, wie ich, verstanden fühlen.“⁴⁶² Noras Anspruch an die Kunst ist die Möglichkeit der Identifikation und der ästhetischen Aneignung des eigenen Gefühls, womit ihr eine empathische Funktion zugeschrieben wird.

Das Romantikverständnis der Gegenwart wird im Roman kritisch verhandelt. Zwar versucht man, mit konventionellen Beziehungsmodellen zu brechen, die „tradierte Romantik“ kann aber dennoch nicht überwunden werden „weil keine Statistik einem die Sehnsucht austreiben kann.“⁴⁶³ Die Sehnsucht nach intensiven Erlebnissen und der Versuch Sinnstiftung, der sich durch die verstärkte Verwendung von Metaphern in der Alltagssprache ausdrückt, unterliegt jedoch dem Zweifel am Sinn der Dinge selbst, „die sich dafür rächen, dass wir sie mit Metaphorik beladen.“⁴⁶⁴ Die Kindheit erscheint hier im Sinne der Metamoderne als Motiv des Neo-Romantizismus. Mit dem Klischee kindlicher Unschuld und Unbeschwertheit wird

⁴⁵⁹ Ebd., S. 62.

⁴⁶⁰ Vermeulen; van den Akker: „Notes on Metamodernism“, S. 5-6.

⁴⁶¹ Hugendick: „New Sincerity. Das literarische Selfie“, ZEIT Online 17.1.2016.

⁴⁶² WK, S. 98.

⁴⁶³ Ebd., S. 133-134.

⁴⁶⁴ Ebd., S. 57.

allerdings gebrochen, wenn ein Mord begangen wird und Maja dem „Grauen“ anheimfällt. Als „tropes of mysticism, estrangement, and alienation“⁴⁶⁵ kann in diesem Kontext die Schildkröte verstanden werden, die eine kryptische Voraussage trifft, die schließlich auch eintritt.

Ironie und zynische Distanzierung werden in *Wir kommen* – ebenfalls charakteristisch für alle hier angeführten post-postmodernen Strömungen – abgelehnt. Stattdessen werden Ideen wie ‚radikale Ehrlichkeit‘ oder ‚totale Emotionalität‘ als Gegenentwürfe angeboten. Das Ziel ist es dabei, sich nicht hinter einer Maske der Selbstinszenierung zu verbergen, sondern eine ehrliche und ernsthafte Kommunikation zu etablieren, die über die Selbstinszenierung hinausweist. Die Frage, was nach dem überwundenen Poststrukturalismus kommen könnte, wird hier nur indirekt aufgeworfen. Die Figuren der „ehemaligen Zukunftsforscher“, die ihr Forschungsgebiet aufgegeben haben und angesichts der verzweifelten Rede des Kunstkritikers über seine Vorliebe für „exotische Frauen“ „im Präteritum [lächeln]“⁴⁶⁶, verweisen auf fehlende Zukunftskonzepte, die erforscht werden könnten. Damit ist auch *Wir kommen* ein Roman, der sich die Frage stellt, wie das Dilemma der post-postmodernen Epochenkonstruktion gelöst werden kann und hierzu die Suche nach einer Sprache der Eigentlichkeit und der Ernsthaftigkeit ins Zentrum stellt, die nicht – wie die Metapher – interpretiert werden muss und daher zu Unverbindlichkeit und Mehrdeutigkeit neigt, sondern die Eindeutigkeit präferiert. Anders als Strauß wählt Rönne hierzu jedoch keinen hierarchischen Zugang über die erhöhte Position des Autors bzw. der Autorin, sondern einen inklusiven, bei dem sich die Schreibende auf Augenhöhe befindet, die gegenwärtige Situation als Problem schildert und die eigene Hilflosigkeit im Angesicht dessen offen zugibt. Die Rezipierenden werden schließlich mit einem unabgeschlossenen – da mit einem Komma endenden – Textgewebe verweigerter bzw. gescheiterter Metaphern zurückgelassen und so aufgefordert, im Weiteren einen eigenen, ernsthaften und eigentlichen Ansatz der Sprachverwendung anzudenken.

4. Conclusio

Im Feuilleton der größeren deutschsprachigen Tageszeitungen wurden die Romane von Ronja von Rönne und Simon Strauß in einem Schema besprochen, das sich in die Klage um die Qualität der jungen deutschsprachigen Gegenwartsliteratur und ihrer privilegierten

⁴⁶⁵ Vermeulen; van den Akker: „Notes on Metamodernism“, S. 9.

⁴⁶⁶ Alle Ebd., S. 161.

Selbstbezüglichkeit einreihet. Die letzte Debatte dieser Art hatte Florian Kessler 2014 mit einem Essay in der ZEIT angestoßen. Seine Kritik richtete sich auf den Einfluss der Schreibinstitute und den Literaturbetrieb, die gemeinsam die Durchlässigkeit für eine privilegierte Schicht junger AutorInnen gewährleisten, die aufgrund ihrer Erfahrungsarmut nichts zu erzählen hätten. Auch Rönne und Strauß sind als in der deutschen Medien- und Kulturlandschaft präzise Figuren diesem Umfeld zuzuordnen. Die Debatte bewegte sich jedoch am ästhetischen Diskurs vorbei, da sie sich vorwiegend auf die Inhalte fokussierte und weniger auf das, was durch sie vermittelt werden soll und dabei den zeitgenössischen Kontext der Literatur der jungen AutorInnen als Schwachstelle ausmacht. Auch die RezensentInnen der hier behandelten Romane äußerten zum Teil eine ähnliche Kritik bezüglich der darin portraitierten Generation des „modernen Wohlstands-Ennui.“⁴⁶⁷

Im zweiten Kapitel wurde dieser zeitliche Kontext genauer betrachtet. Zunächst wurde der Begriff der Generation unter Berücksichtigung sozial- und kulturwissenschaftlicher sowie publizistischer Perspektiven erörtert und eine Charakterisierung der in den Romanen behandelten Generation Y vorgenommen. Hierbei konnte festgestellt werden, dass Selbstoptimierung und -inszenierung sowie der Einfluss der (sozialen) Medien deutliche Auswirkungen auf die Identitätskonstruktion dieser Generation und ihrer Abgrenzung zu vorangegangenen Generationen haben. Der große Umfang essayistischer Publikationen, besonders von Angehörigen dieser Alterskohorte, verweist auf ein starkes Bedürfnis der Selbstzuschreibung bzw. danach, das Narrativ der eigenen Generation selbst zu gestalten. Einige dieser AutorInnen konstatieren hierbei eine innere Orientierungslosigkeit und paradoxe Ängste ihrer AltersgenossInnen die aus dem Zwang zur Selbstoptimierung im Angesicht scheinbar zahlloser Möglichkeiten resultieren und sie zwischen existenzieller Angst und Langeweile oszillieren lässt. Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive konnte die Generation im geisteswissenschaftlichen Diskurs an der Schwelle eines möglichen ‚Epochenumbruchs‘ verortet werden. In der Literatur, der Kunst und der Philosophie beschäftigt man sich zunehmend mit Konzepten, die es ermöglichen, die Postmoderne zu überwinden, ohne sich von ihren Errungenschaften zu stark abzugrenzen oder abzuwenden. Im Kontext dieser Arbeit wurden die Strömungen des Neuen Realismus, der Metamoderne und der New Sincerity im Hinblick auf ihre literaturwissenschaftliche Relevanz erörtert. Das Ziel dieser Arbeit war es, im Zuge einer literaturwissenschaftlichen Analyse der Romane *Sieben Nächte* und *Wir kommen*, zentrale Akzente und Merkmale herauszuarbeiten, die es

⁴⁶⁷ Haas: „Gib den Wolken Zucker“, ZEIT Online, 10. 3. 2016.

erlauben, sie als generations- und milieutypische Reflexe auf die post-postmoderne Epochenkonstellation der Gegenwart zu lesen. Wie die theoretischen Überlegungen der Kapitel 2.1-2.3 haben deutlich werden lassen, zeichnet sich die neue deutsche Gegenwartsliteratur erstens durch das in der modernen Literatur typische Spiel mit Generationszuschreibungen und deren Leugnung im Dialog zwischen Literaturkritik und Literaturschaffenden aus. Zweitens rücken AutorInnen und ErzählerInnen bzw. ProtagonistInnen in den Texten in ein enges Verhältnis. Drittens erscheinen Ennui und Angst als zentrale Motive in einigen Texten der jungen deutschen Gegenwartsliteratur, insbesondere jedoch in den hier besprochenen Romanen, sie werden allerdings sehr unterschiedlich ästhetisch verarbeitet und können aus diesem Grund beiden Strömungen der New Sincerity, der ‚Neuen Ernsthaftigkeit‘ zugeordnet werden.

In seinem Debütroman *Sieben Nächte* versucht Simon Strauß, dem Ennui seiner Generation durch idealistischen Aktivismus entgegenzuwirken, der stark neo-romantische Züge aufweist. Der Text hadert mit der postmodernen Dekonstruktion der ‚großen Erzählungen‘ und versucht sich darin, eine eigene Erzählung zu schaffen, die sich jedoch maßgeblich an den tradierten Motiven und Werten orientiert und ohne die für die Postmoderne charakteristische ironische Distanzierung auf sie zurückgreift. Er versucht, Pathos und Klischee als authentische Möglichkeiten des Ausdrucks zu rekultivieren und driftet dabei bisweilen in reaktionäre Denkmuster ab, die dem eigentlich zu vermeidenden Rollback nahekomen, anstatt sowohl die kritische Revision der Postmoderne als auch deren positive Errungenschaften produktiv zu nutzen. In dem elitären Selbstverständnis, in dem in diesem Roman Protagonist und Autor scheinbar ineinander übergehen und sich dabei auf die erhöhte Position des Schreibenden berufen, ist der Roman der ersten, von David Foster Wallace inspirierten Strömung der New Sincerity zuzuordnen.

Mit *Wir kommen* wählt Ronja von Rönne eine andere Herangehensweise an das Dilemma der Post-Postmoderne, indem der Text den Ursachen des apathisch-dekadenten Realismus der Gegenwart auf den Grund geht, der für die zweite Strömung der New Sincerity kennzeichnend ist. Der Roman betont die Relevanz des digitalen bzw. medialen Diskurses und dessen Auswirkungen auf die Identitätskonstruktion und das Selbstverständnis der in egozentrischer Hyperreflexion eines popularisierten, postmodernen Bewusstseins verharrenden Generation Y. Die Protagonistin, die hier ebenfalls die Schreibende ist und zudem Ähnlichkeiten zur empirischen Autorin aufweist, nimmt ihre Umwelt als Akkumulation von Klischees wahr, denen sie nichts entgegenzusetzen vermag als verbrauchte Metaphern, Motive und leere Worthülsen, die den Ausdruck des Eigentlichen verunmöglichen

und die Erzählerin in existenzielle Zweifel am Sinn sowie der Suche nach demselben stürzen lassen.

Gemeinsam ist beiden Texten, die sich in ihren Ansätzen stark voneinander unterscheiden, ihr Versuch, Eindeutigkeit, Verbindlichkeit und Ernsthaftigkeit in der Sprache und der zwischenmenschlichen Interaktion wiederherzustellen, die über die eigene Selbstdarstellung und ironische Distanzierung hinausweist und neben der aufgeklärten Ratio auch die Emotion im Sinne eines aufrichtigen gesellschaftlichen Miteinanders wieder zulässt. Letztere manifestiert sich in der New Sincerity unter anderem im ‚Zugeben‘ der eigenen Schwächen bzw. des Scheiterns an den eigenen oder gesellschaftlichen Maßstäben.

Keines der Merkmale, die in den Romanen herausgearbeitet werden konnten – sei es für sich oder im Verbund – erlaubt eine klare Unterscheidung zur postmodernen Epoche. These dieser Analyse ist es daher, dass sich die Romane von Strauß und Rönne dem Dilemma einer post-postmodernen Epoche – die sich weder durch inhaltliche noch durch formale Merkmale eindeutig in Opposition zu den Haltungen der Postmoderne bringen lässt – offensiv stellen, indem sie verschiedene mögliche Auswege thematisieren ohne einen davon konsequent zu beschreiten: Sie verbleiben stets in einem konstitutiven ‚Dazwischen‘. Wie gezeigt werden konnte, handelt es sich um Texte, die sich nicht festlegen, weil sie auf der Suche sind und nicht weil sie aus provokatorischer Freude am Spiel der Zeichen scheinbar ‚substanzielle‘ Gehalte der Moderne zurückweisen, wodurch sich die Postmoderne auszeichnete. Sie wollen nicht ironisch sein, jedoch nicht verbissen in ihrer Ernsthaftigkeit und verzichten daher auch nicht auf Satire und bisweilen groteske Elemente. Ihre Intention ist es, Gefühle wieder ernst zu nehmen und klare Bezüge auf die Welt anzustreben, ohne dabei jedoch naiv zu sein, Alternativen anzudenken, ohne einem Rollback zu verfallen. Auch die AutorInnen der Nachfolgeepoche der Postmoderne haben kein neues Set an Inhalten oder formalen Distinktionsmitteln hinzugewonnen. Wie die Postmodernen, müssen sie sich aus den angesammelten Ideen, Begriffen, Konzepten und Diskursen der Literaturgeschichte bis einschließlich der Postmoderne selbst bedienen. Während sich die Postmoderne – wie alle ihre Vorgängerepochen – durch die bestimmte Negation der typischen Merkmale jeweiliger Vorgängerepochen in ihrem Selbstverständnis konstituiert hat, ist dieser quasi-dialektische ‚Motor‘ des literaturgeschichtlichen Entwicklungsprozesses zu einem Abschluss gekommen. Die spezifische Eigentümlichkeit der nachpostmodernen Literatur ist deshalb anderswo zu suchen. Sie liegt nicht im ‚was‘ und auch nicht im ‚wogegen‘, sondern in der Art und Weise des Umgangs mit den von der Postmoderne spielerisch nebeneinandergestellten kulturellen Expressions- und Konstruktionsoptionen. Strauß, Rönne und Andere versuchen nun, diese

Optionen zu einem Werkzeug für die Zwecke eines echten Weltzuganges zurückzugewinnen. Es geht ihnen um einen vorsichtigen und nicht festlegenden, sondern suchenden Weg in eine nach-postmoderne Epoche und ihrer Aneignung über die Sprache, jeweils im Selbstexperiment tagebuchartiger Aufzeichnungen mit offenen Enden.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Barthes, Roland: „Der Tod des Autors“, in: Jannidis, Fotis; Lauer, Gerhard; Martinez, Matias; Winko, Simone: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam 2000, S. 183-193.

Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2016.

Biller, Maxim: „So viel Sinnlichkeit wie der Stadtplan von Kiel. Warum die neue deutsche Literatur nichts so nötig hat wie den Realismus. Ein Grundsatzprogramm“, in: Köhler, Andrea; Moritz, Rainer [Hrsg.]: *Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur*, Leipzig: Reclam 1998, S. 62-71.

Foster Wallace, David: „E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction“, in: *Review of Contemporary Fiction*, Vol. 13 (Summer 1993), S. 151-194.

Haaf, Meredith: *Heult doch. Über eine Generation und ihre Luxusprobleme*, München: Piper 2014.

Hischmann, Florian: *Das Verschwinden der Orte*, Berlin: Berlin Verlag 2016;

Illies, Florian: *Generation Golf. Eine Inspektion*, Frankfurt: Fischer 2000.

Jeges, Oliver: *Generation Maybe*, Berlin: Haffmans&Tolkemitt 2014.

Kierkegaard, Søren: *Der Begriff Angst*, Übersetzt von Hans Rochol, Hamburg: Felix Meiner Verlag 2005.

Kinks, The: „Dandy“. Von: Ray Davies. *Face to Face*, Europa: Pye Productions 18.11.1966.

Lin, Tao: Taipei, New York: Vintage Books 2013.

Lyotard, Jean-Francois: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht* (1979), Wien: Passagenverlag 2009, S. 23ff.

Randt, Leif: *Schimmernder Dunst über Coby County*, Berlin: Berlin Verlag 2012.

Rönne, Ronja v.: *Heute ist leider schlecht. Beschwerden ans Leben*, Frankfurt a. M.: Fischer 2017.

Rönne, Ronja v.: *Wir kommen*, Berlin: Aufbau Verlag 2016.

Sargnagel, Stefanie: *In der Zukunft sind wir alle Tod*, Berlin: Mikrotex 2016.

Sartre, Jean Paul: *Der Existenzialismus ist ein Humanismus* (1946), Hamburg: Rohwolt 2012, S. 145-192.

Stefan George: „Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod. Mit einem Vorspiel.“ in: *Sämtliche Werke* in 18 Bänden, Klett-Cotta 1984, Band 5

Strauß, Simon: *Sieben Nächte*, Berlin: Blumenbar 2017.

Sekundärliteratur

Albert, M., Hurrelmann, K., & Infratest: Jugend 2002. 14. Shell-Jugendstudie. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2002-2015.

Alby, Tom: *Web 2.0. Konzepte, Anwendungen, Technologien*, München: Hanser 2007.

Bellebaum, Alfred: „Acedia. Todsünde Trägheit – Gefährdeter Lebenssinn“, in: Ders.; Hettlage, Robert (Hrsg.): *Missvergnügen: Zur kulturellen Bedeutung von Betrübnis, Verdruss und schlechter Laune*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2012, S. 35-60.

Bellebaum, Alfred: *Langeweile, Überdruß und Lebenssinn. Eine geistesgeschichtliche und kultursoziologische Untersuchung*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1990.

Benn, Gottfried: „Nur zwei Dinge“, in: Gerhard Schuster (Hrsg.): *Gottfried Benn. Sämtliche Werke, Band 1 Gedichte 1*, in Verbindung mit Ilse Benn, Stuttgart: Klett-Cotta 1986, S. 320.

Bevilacqua, Giuseppe: *Auf der Suche nach dem Atemkristall. Celan-Studien*, München; Wien: Hanser 2004.

Biedermann, Hans: *Knaurs Lexikon der Symbole*, München; Gütersloh: Bertelsmann-Club Buchgemeinschaft Donauland Kremayr & Scheriau 1990.

Bock, Claus Victor: *Besuch im Elfenbeinturm. Reden, Dokumente, Aufsätze*, Würzburg: Königshausen&Neumann 1990.

Brandmeyer, Rudolf: „Lyrik“, in: Burdorf, Dieter; Fasbender, Christoph; Moennighoff, Burkhard (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, Stuttgart; Weimar: Metzler 2007, S. 462-464.

Catani, Stephanie: „Der subversive Autor? Zur Rückkehr des Autors in den Text“, in: Sepp, Arvi; Mertens, Gunther [Hrsg.]: *Gegen den Strich. Das Subversive in der deutschsprachigen Literatur nach 1945*, Berlin: LIT Verlag 2017, S. 287-300.

Egyptien, Jürgen: „Teppich des Lebens – Interpretationen von Der Täter (SW V, 45) und Wahrzeichen (SW V, 52)“, in: Ders.: *Stefan George – Werkkommentar*, Berlin; Boston: De Gruyter 2017, S. 299-306.

Egyptien, Jürgen: *Stefan George. Dichter und Prophet*, Darmstadt: WBG 2018.

Ehrenberg, Alain: *Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart*, Frankfurt a.M.: Campus-Verlag 2015.

Erbe, Günter: *Dandys. Virtuosen der Lebenskunst*, Köln; Wien: Böhlau 2002.

Fähnders, Walter: „Der Flaneur, der Bohemien der Dandy und die Schildkröte“, in: Römheld, Dorothee (Hrsg.): *Die Zoologie der Träume*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1999, S. 134-151.

Ferraris, Maurizio: „Politik und Philosophie von der Postmoderne zum Neuen Realismus“, in: Riedweg, Christoph (Hrsg.): *Nach der Postmoderne. Aktuelle Debatten zu Kunst, Philosophie und Gesellschaft*, Basel: Schwabe 2014, S.61-82.

Ferraris, Maurizio: „Was ist der Neue Realismus? Vom Postmodernismus zum Realismus“, in: Marcus Gabriel (Hrsg.): *Der Neue Realismus*, Berlin: Suhrkamp 2014, S. 52-75.

Geitner, Ursula: „Stand der Dinge: Engagement-Semantik und Gegenwartsliteraturforschung“, in: Brokoff, Jürgen; Geitner, Ursula; Stüssel, Kerstin [Hrsg.]: *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur*, Göttingen: V&R Unipress 2017, S. 9-58.

Griem, Julika: „Standards für Gegenwartsliteraturforschung“, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Heft 1 (2015), S. 97-114.

Heidbrink, Ludger: *Melancholie und Moderne: Zur Kritik der historischen Verzweiflung*, München: Fink 1994.

Heidbrink, Ludger: „Depression – Die Last der Verantwortung. Die psychischen Folgen der Leistungsgesellschaft“, in: Alfred Bellebaum, Robert Hettlage (Hrsg.): *Missvergnügen. Zur kulturellen Bedeutung von Betrübnis, Verdruss und schlechter Laune*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2012, S. 205-225.

Heinzlmaier, Bernhard: *Performer, Styler, Egoisten: Über eine Jugend, der die Alten die Ideale abgewöhnt haben*, Berlin: Archiv der Jugendkulturen Verlag, 2013.

Hiebel, Hans A.: *Das Spektrum der modernen Poesie. Interpretationen deutschsprachiger Lyrik 1900-200 im internationalen Kontext der Moderne*, Bd. 1, Königshausen & Neumann 2005.

Hufnagel, Erwin: „Weltschmerz – Krankheit und Tod der Vernunft“, in: Alfred Bellebaum, Robert Hettlage (Hrsg.): *Missvergnügen. Zur kulturellen Bedeutung von Betrübnis, Verdruss und schlechter Laune*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2012 S. 161-204.

Hurrelmann, Klaus; Albrecht Erik: *Die heimlichen Revolutionäre. Wie die Generation Y unsere Welt verändert*, Weinheim; Basel: Beltz 2014.

Hurrelmann, Klaus; Albrecht, Erik: *Die heimlichen Revolutionäre. Wie die Generation Y unsere Welt verändert*, Weinheim, Basel: Beltz 2014.

Hutcheon, Linda: *The Politics of Postmodernism*, London; New York: Routledge, 2002 (2. Auflage).

Illouz, Eva: *Die Errettung der modernen Seele. Therapien, Gefühle und die Kultur der Selbsthilfe* (2008), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009.

Jackson, E; Nicholson-Roberts, J: "White Guys: Questioning Infinite Jest's New Sincerity", in: *Orbit: A Journal of American Literature*, 5(1):6 (2017), S. 1–28.

Jamme, Christoph: „Mythos“, in: Kolmer, Petra; Wildfeuer Armin G v. (Hrsg.): *Neues Handbuch philosophischer Grundbegriffe*, Band 2, Freiburg; München: Verlag Karl Alber 2011, S. 1555.

Jannidis; Lauer; Martinez; Winko (Hrsg.): *Die Rückkehr des Autors: Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Berlin; New York: De Gruyter 1999.

Jugendwerk der deutschen Shell: *Shell Jugendstudie*, Opladen: Leske & Budrich 1997-fortlaufend.

Jureit, Ulrike: *Generationenforschung*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.

Kelly, Adam: "David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction", in: Hering, David (Hrsg.): *Consider David Foster Wallace. Critical Essays*, Los Angeles; Austin: Sideshow Media Group Press 2010, S. 131-147.

Kohl, Katrin: *Metapher*, Stuttgart: Metzler 2007.

Ladwig, Bernd: „Die Unterscheidung von Freund und Feind als Kriterium des Politischen“, in: Mehring, Reinhard (Hrsg.): *Carl Schmitt: Der Begriff des Politischen: Ein kooperativer Kommentar*, Berlin: Akademie Verlag 2003, S. 45-60.

Leonhard, Herbert; Horstkotte, Silke: *Gegenwartsliteratur: Eine Einführung*, Stuttgart: Metzler 2016.

Löffler, Sigrid: *Wer sagt uns, was wir lesen sollen?: Die Bücherflut, die Kritik und der Literarische Kanon*, London: Inst. of Germanic Studies, Univ. of London School of Advanced Study 2003.

Mannheim, Karl: „Das Problem der Generationen.“ -in: Kurt H. Wolff (Hrsg.) *Wissenssoziologie: Auswahl aus dem Werk*, Neuwied; Berlin: Luchterhand 1964, S. 516.

Mannheim, Karl: „Das Problem der Generationen.“, in: *Kölner Vierteljahreshefte für Soziologie* 7 (1928/29), S. 157-184.

Maurizio Ferraris: „Was ist der Neue Realismus? Vom Postmodernismus zum Realismus“, in: Gabriel, Marcus: *Der Neue Realismus*, Berlin: Suhrkamp 2014, S. 52-75.

May, Makus; Goßens, Peter; Lehmann: Jürgen *Celan Handbuch Leben – Werk – Wirkung*, Herausgegeben von, Stuttgart: Metzler 2012.

Mehring, Reinhard: *Carl Schmitt. Aufstieg und Fall*, München: Beck 2009, S. 304-424.

Müller, Hans-Peter: „Das stille Ende der Postmoderne“, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Postmoderne. Eine Bilanz*, Heft 9/10 52. Jahrgang Sept./Okt. 1998 Klett-Cotta Stuttgart, S. 975-981.

Nathaus, Klaus: *Organisierte Geselligkeit. Deutsche und britische Vereine im 19. und 20. Jahrhundert*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009.

Neumeyer, Harald: *Der Flaneur: Konzeptionen der Moderne*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1999.

Pietromarchi, Bartolomeo: „Die Figur des Künstlers wieder in den Mittelpunkt stellen. Die Zukunft der Museen für die Gegenwartskunst in Zeiten der Krise“, in: Riedweg, Christoph: *Nach der Postmoderne. Aktuelle Debatten zu Kunst, Philosophie und Gesellschaft*, Basel: Schwabe 2014, S. 50-60, S. 50.

Plönges, Sebastian: „Postironie als Entfaltung“, in: Meyer, Torsten; Wey-Han Tan, Schwalbe, Christina, Appelt, Ralf (Hrsg.): *Medien und Bildung. Institutionelle Kontexte und kultureller Wandel*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2011, S. 438-446, S. 444.

Precht, Peter: „Dezisionismus“, in: Precht, Peter; Burkard: Franz-Peter: *Metzler Lexikon Philosophie. Begriffe und Definitionen*, Stuttgart; Weimar: Metzler 2008, S. 108.

Rahner, Karl: Sünde, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, zweite, völlig neu bearbeitete Auflage Höfer, Josef; Rahner, Karl (Hrsg.) Bd. 9, Freiburg: Herder Verlag 1964, Sp. 1167-1187.

Reents, Friederike: „Lyrik und Emotion“, in: Lamping, Dieter (Hrsg): *Handbuch Lyrik: Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart: Metzler 2016, S. 169-178.

Reidy, Julian: *Rekonstruktion und Enthierisierung. Paradigmen des ‚Generationenromans‘ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Bielefeld: Aisthesis Verlag 2013.

Rettber, Jill Walker: *Seeing ourselves through technology: How we use Selfies, Blogs and wearable devices to see and shape ourselves*, London: Palgrave Mac Millan 2014.

Riedweg, Christoph, in: Ders. (Hrsg): *Nach der Postmoderne: Aktuelle Debatten zu Kunst, Philosophie und Gesellschaft*, Basel: Schwabe 2014.

Schröder, Jürgen: *Gottfried Benn und die Deutschen. Studien zu Werk, Person und Zeitgeschichte*, Tübingen: Stauffenburg-Verlag 1986.

Schwalm, Helga: „Tagebuch“, in: Burdorf, Dieter; Fasbender, Christoph; Moennighoff, Burkhard (Hrsg.) *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, Stuttgart; Weimar: Metzler 2007, S. 750-751.

Strauß, Botho: *Anschwellender Bocksgesang*, DER SPIEGEL (6/1993), 8.2.1993.

Tholen, Toni: „Der Ennui der Moderne“, in: Burkhard Moenighoff; Thoni Tholen (Hrsg.): *Große Gefühle in der Literatur*, Hildesheim; Zürich, New York: Georg Olms Verlag 2017, S. 115-132.

Vermeulen, Timotheus; van den Akker, Robin: “Notes on Metamodernism”, in: *Journal of Aesthetics & Culture*, Vol.2 (2010)

Weber, Wolfgang: Melancholie Historische und aktuelle Dimensionen eines psychokulturellen Komplexes“, in: Bellebaum, Alfred; Hettlage, Robert (Hrsg.): *Missvergnügen: Zur kulturellen Bedeutung von Betrübnis, Verdruss und schlechter Laune*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2012, S. 61-94.

Weigel, Sigrid: „Generation, Genealogie, Geschlecht. Zur Geschichte eines Generationskonzepts und seiner wissenschaftlichen Konzeptualisierung seit Ende des 18. Jahrhunderts.“, in: Musner, Lutz; Wunberg, Gotthart (Hrsg.): *Kulturwissenschaften. Forschung – Praxis – Positionen*, Wien: WUV-Univ.-Verlag 2002, S. 161-190.

Williams, Iain: “(New) Sincerity in David Foster Wallace's ‘Octet’”, in: *Critique: Studies in Contemporary Fiction* Vol. 56(3) 27 (2015), S. 299-314.

Onlinequellen

Bayer, Felix: „Wir sind jung, wir sind schön, unsere Witze sind meta“, DER SPIEGEL Online, 4.3.2016. <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/ronja-von-roenne-was-taugt-ihr-debuetroman-wir-kommen-a-1080629.html>, aufgerufen am 1.8.2018.

Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, I,2*, Hrsg. von Tiedemann, Rolf; Schweppenhäuser, Hermann, 7 Bd, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 556.

Biller, Maxim: „Letzte Ausfahrt Uckermark“, ZEIT Online, 20.2.2014. <https://www.zeit.de/2014/09/deutsche-gegenwartsliteratur-maxim-biller/komplettansicht>, aufgerufen am 3.6.2018.

Bossong, Nora: „Saturierte Autoren?“, ZEIT Online, 30.1.2014. <https://www.zeit.de/2014/06/literaturdebatte-replik-kessler-nora-bossong>, aufgerufen am 3.6.2018.

Calloway, Marie: <https://www.ullstein-buchverlage.de/nc/autoren/autor-detailansicht/name/marie-calloway.html>, aufgerufen am 8.7.2018.

Calloway, Marie: *What purpose did I serve in your life?* Rom; New York: Tyrant Books 2013.

Drees, Jan: „Die Herzergießungen eines Kunstliebenden“, DEUTSCHLANDFUNK, 2.8.2017, https://www.deutschlandfunk.de/debuet-von-simon-strauss-die-herzergießungen-eines.700.de.html?dram:article_id=392558, aufgerufen am 15.7.2018.

Gjasnova, Olga: „Deutschland, deine Dichter – bunter als behauptet“, WELT Online, 8.2.2014. <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article124655990/Deutschland-deine-Dichter-bunter-als-behauptet.html>, aufgerufen am 3.6.2018.

Gossolt, Marcus; Hedinger Johannes M., (a.k.a. Com&Com): first post-ironic manifesto 2008, <http://www.postirony.com/>, aufgerufen am 7.9.2018.

Granzin, Katharina: „Junge Frau im Selbstgespräch“, FRANKFURTER RUNDSCHAU Online, 18.03.2016, <https://www.fr.de/kultur/literatur/junge-frau-selbstgespraech-11627496.html>, aufgerufen am 30.7.2018.

Haaf, Meredith: „Es kommt niemand, nicht mal im übertragenen Sinn“, SÜDDEUTSCHE ZEITUNG Online, 15.3.2016, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/debuetroman-von-ronja-von-roenne-es-kommt-niemand-nicht-mal-im-uebertragenen-sinn-1.2897678>, aufgerufen am 1.8.2018.

Haas, Daniel: „Gib den Wolken Zucker. Dürftiger Plot, nervige Figuren. Dennoch ein exzellenter Text: „Wir kommen“, das Romandebüt von Ronja von Rönne“, ZEIT Online, 10.3.2016, <https://www.zeit.de/2016/12/ronja-von-roenne-romandebuet-wir-kommen/komplettansicht>, aufgerufen a. 1.8.2018.

Hess, Scott: Millennials: Who they are and why we hate them, 10.6.2011, https://www.youtube.com/watch?v=P-enHH-r_FM, aufgerufen am 17.6.2018.

<https://arbeitaneuropa.com/>, aufgerufen am 17.4.2019.

<https://www.radicalhonesty.com/>, aufgerufen am 8.9.2018.

Hugendick, David: “New Sincerity. Das literarische Selfie“, ZEIT Online 17.1.2016, <https://www.zeit.de/2016/03/new-sincerity-literatur-trend-usa-traurigkeit/komplettansicht>, aufgerufen am 7.8.2018.

Hummels, Katrin: „Mein Psycho-Wochenende. „Radical Honesty“-Workshop“, FAZ Online 20.7.2017. <https://www.faz.net/aktuell/stil/leib-seele/radikal-ehrlich-psycho-wochenende-im-radical-honesty-workshop-15106429.html>, aufgerufen am 8.9.2018.

Illies, Florian: „Gib mir mein Herz zurück“, ZEIT Online, 17.7.2017, <https://www.zeit.de/2017/29/sieben-naechte-simon-strauss>, aufgerufen am 3.7.2018.

Kessler, Florian: „Lassen Sie mich durch, ich bin Arztsohn!“, ZEIT Online, 17.1.2014, <https://www.zeit.de/2014/04/deutsche-gegenwartsliteratur-brav-konformistisch/komplettansicht>, aufgerufen am 4.4.2018.

Kurianowicz, Tomasz: „Blog-Pop-Literatur“, NZZ, 22.4.2016. <https://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/glamour-autorin-ronja-von-roenne-blog-pop-literatur-ld.15391>, aufgerufen am 5.7.2018.

Overbeck, Jochen: „‘Sieben Nächte‘ von Simon Strauß - Nicht übermäßig an Realität Interessiert“, SPIEGEL Online, 13.7.2017, <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/sieben->

naechte-von-simon-strauss-dringlichkeit-besteht-immer-buchkritik-a-1157515.html, aufgerufen am 12.7.2018.

Petz, Ingo: „Meine Gegner sind die coolen Ironiker“, Interview mit Simon Strauß, DER STANDARD Online, 9.12.2017, <https://www.derstandard.at/story/2000069859435/simon-strauss-meine-gegner-sind-die-coolen-ironiker>, aufgerufen am 12.7.2018.

Rönne, Ronja v.: *Welt am Sonntag* (2015), https://files.orf.at/vietnam2/files/bachmannpreis/201525/ronja_von_rnne_welt_am_sonntag_365295.pdf, aufgerufen am 28.6.2018.

Rönne, Ronja von: „Warum mich der Feminismus anekelt“, WELT Online, 8.4.2015, <https://www.welt.de/kultur/article139269797/Warum-mich-der-Feminismus-anezelt.html#cs-Provokation-beim-Frauenkampftag-2015-Berlin.jpg>, aufgerufen am 9.6.2018

Rönne, Ronja von: „Depression“, Sudelheft.blogspot.com, 15.8.2018, <http://sudelheft.blogspot.com/2018/08/meine-depression.html>, aufgerufen am 17.9.2018.

Schmieder, Jürgen: Und nichts als die Wahrheit. SÜDDEUTSCHE ZEITUNG Online, 17. Mai 2010, <https://www.sueddeutsche.de/leben/radical-honesty-und-nichts-als-die-wahrheit-1.705496>. 6.6.2018.

Scholz: „Simon Strauß' Roman ‚Sieben Nächte‘: Literarischer Versicherungsmakler“, TAZ Online 11.8.2017, <https://taz.de/Simon-Strauss-Roman-Sieben-Naechte/!5433643/>, aufgerufen am 12.7.2018.

Schröder, Christoph: „Der Klaps des Windgottes“, SÜDDEUTSCHE ZEITUNG Online, 12.7.2017, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/sieben-naechte-der-klaps-des-windgottes-1.3584140?reduced=true>, aufgerufen am 12.7.2018.

Seidl, Claudius: „Höflich und Wohlerzogen: Jugend ohne Plot“, FAZ Online, 16.3.2016, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/jugend-ohne-plot-der-roman-wir-kommen-von-ronja-von-roenne-14120994.html>, aufgerufen am 6.6.2018.

Stahl, Enno: „Wer schreibt, der bleibt“, TAZ. die Tageszeitung Online, 23.1.2014, <https://taz.de/!405547/>, aufgerufen am 12.7.2018.

Thumfart, Johannes: „Und jetzt mal ehrlich. Das Kulturphänomen ‚New Sincerity‘“, TAZ Online 27.4.2013, <https://taz.de/Das-Kulturphaenomen-New-Sincerity/!5068657/>, aufgerufen am 6.6.2018.

Uslar, Moritz von: „Zum Berlin-Ennui gibt es keine Alternative“, ZEIT Online, 7.2.2016 (Interview mit Ronja von Rönne), <https://www.zeit.de/2016/15/ronja-von-roenne-roman-wir-kommen-berlin-fruehstuecksei>, aufgerufen am 6.6.2018.

Wiele, Jan: „Darauf eine Kronauer!“ FAZ Online, 26.2.2014, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/literatur-debatte-darauf-eine-kronauer-12820498.html>, aufgerufen am 3.5.2018.

Abstract

Diese Arbeit befasst sich mit der Neuen Ernsthaftigkeit bzw. der New Sincerity in der jungen deutschsprachigen Gegenwartsliteratur vor dem Hintergrund verschiedener zeitgenössischer Debatten und Diskurse um die Generation Y, ihre Charakteristika und ihren Einfluss auf die deutschsprachige Literatur- und Kulturlandschaft. Die Generation kann dabei an der Schwelle eines möglichen ‚Epochenumbruchs‘ verortet werden. Dieser spiegelt sich auch in der Kunst und den Geisteswissenschaften wider, in denen man sich verstärkt mit dem Dilemma der post-postmodernen Epochenkonstellation auseinandersetzt. In den hier behandelten Romanen, *Wir kommen* (2016) und *Sieben Nächte* (2017), werden die Auswirkungen des popularisierten postmodernen Bewusstseins auf das Individuum und seine Weltwahrnehmung beleuchtet. Sie bedienen sich verschiedener Strömungen wie dem Neuem Realismus, der Metamoderne und der Post-Ironie mit dem Ziel, zwischen neo-romantischer Sinnsuche und postmoderner Sinnverweigerung oszillierend, einen authentischen Zugang zur Wirklichkeit zurückzugewinnen.