
Roman Halfmann

Die neue Nostalgie in der Gegenwartskultur

*Zur Transformation personaler Authentizität in Werken von Ian McEwan,
Karl Ove Knausgård, Nino Haratschwili und Tom McCarthy*

Eine neue Veröffentlichung der seit über 30 Jahren existierenden Kinderkrimireihe *Die Drei ???* verdrängt noch länger wirkende und mit jeder Veröffentlichung auf geradezu enervierende Weise den Status quo bestätigende Bands wie etwa *AC/DC* von den ersten Plätzen der Bestsellerlisten; dem *Marvel*-Universum zugehörige Serien wie *Daredevil* und *Jennifer Jones* oder das aus Versatzstücken der Horror-Kultur komponierte *Penny Dreadful* werden von der Streaming-Plattform *Netflix* höchst erfolgreich und in direkter Konkurrenz zum allerneuesten *Sherlock-Holmes*-Pastiche produziert: Neue Helden sind rar geworden, weshalb man lieber sattfam bekannte durch neue Abenteuer laviert, wobei auch hier Variationen zwar grundsätzlich erlaubt sind, aber nur in bestimmten, eng definierten und zudem von Fans rigoros kontrollierten Grenzen, die den ursprünglichen Gehalt der Vorlage stetig zementieren sollen. Zweifellos durchwirkt gegenwärtig ein Phänomen die Kultur, sinnig *Retromania*¹ genannt, infolgedessen es die jetzige Generation wie wohl keine zuvor vermag, so vehement die Helden der eigenen Jugend zu konservieren; andererseits gelingt es keiner Generation wie dieser so wenig, sich von den Helden ihrer Kindheit, ja von ihrer Kindheit ganz allgemein zu trennen. Da passt es dann, wenn zeitgleich die Literatur in Werken von Karl Ove Knausgård oder Andreas Maier eben diese Kindheit als naiven Zustand ursprünglicher Naivität zelebriert.

Man kann dies, wie es häufig getan wird, als Stagnation, letztlich als Eskapismus angesichts krisenhafter Zeit begreifen und dementsprechend kritisieren, eventuell noch gepaart mit dem stüffisanten Hinweis, das Phänomen betreffe allein die Popkultur und nicht das ernste Register. Abseits der eigentlich obsolet gewordenen Trennung zwischen E und U wird der Kunst auf diese Weise hintergründig jedoch eine aufklärend gemeinte Wirkung gesellschaftlicher oder gar politischer Art zugewiesen, die meist nur äußerst diffus definiert ist und zudem die wissenschaftliche Auseinandersetzung arg eingrenzt. Stattdessen sollte Kunst zuallererst neutral als Surrogat und damit Seismograph des Zeitgeistes angesehen werden, als mehr oder weniger feinfühligere Reaktion auf allgemeinkulturelle Transformationen.

Ausgehend von diesem Standpunkt untersuche ich auf den nächsten Sei-

ten eine Wandlung des Begriffsfeldes um die Nostalgie, welche bis vor kurzer Zeit als vielleicht krankhaftes, aber immer reflexives Schwelgen in der Vergangenheit allein die sentimentale Rückbesinnung umfasste,² nun aber produktiv verstanden das Paradox einer kreativen Wiederholung meint und damit eine neuartige, nur äußerst unzureichend mit dem Begriff *Retromania* zu fassende Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart nicht nur ausdrückt, sondern neu etabliert. Letztlich ist dies zwar tatsächlich Symptom einer als Krise zu verstehenden Entwicklung, jedoch nicht in der klassischen Form politischer, gesellschaftlicher und kultureller Prozesse, die gleichsam von außen das Individuum zum Ausweichen ins Sentimentale zwingen, sondern im Gegenteil einer inneren, das Individuum selbst betreffenden Krise, die als Element einer weitaus umfassenderen Transformation des Persönlichkeitsmodells zumeist als Beschädigung gedeutet wird. Ausgelöst wird dieser Prozess wiederum von dem technischen Blick, den ich im ersten Teil darlege. Im Anschluss beschreibe ich den Bedeutungswandel der Nostalgie anhand von komparativ angelegten Analysen literarischer Texte.

I.

1889 – ein Jahr nach Erfindung der Kodak-Rollfilmkamera, durch welche die Fotografie endgültig zum enorm wirkungsmächtigen Medium erstmals unverfälscht anmutender (Bild)-Dokumentation avanciert und so einen nicht unerheblichen Teil dazu beiträgt, das 19. Jahrhundert zur Epoche »gesteigerter Selbstbeobachtung«³ werden zu lassen – beschreibt Jerome K. Jerome in seinem überaus erfolgreichen Reisebuch *Three Men in a Boat* mit als erster die Wirkung dieser damals noch ungewohnten Technik auf das Alltagsleben.⁴ So vermerkt der ahnungslose Erzähler, wie alle Umstehenden sich auf ein geheimes Zeichen hin unvermittelt in verkrampfte Posen werfen, worauf auch er nach einer Schrecksekunde dem im Verborgenen lauernden Fotografen eilig Tribut zollt, nämlich seinerseits den hochmodernen Spagat versucht, sich in möglichst vorteilhafter Manier zu präsentieren und zugleich weiterhin so unbeteiligt zu erscheinen, als hätte er keine Kenntnis von der wahren Sachlage: Immerhin, so die unausgesprochene Prämisse, möchte der Fotograf die Realität einfangen und keinesfalls eine gestellte Szene, weshalb man ihm und der neuen Technik zuliebe die Realität inszeniert – und damit natürlich verfälscht.

Es ist dies ein sicherlich überzeichnet, aber gerade aus diesem Grund so hellsichtiger Kommentar über den wahren Status der Fotografie als »Abbild der Wirklichkeit«⁵. Denn obgleich sie in der Theorie zweifellos eine objektive, wahrhaftige Darstellung immerhin theoretisch ermöglicht, ist dieses Potential

in der Praxis nicht wirklich genutzt. Deutlich wird dies, wenn im besagten Roman ein kleines Missgeschick des Erzählers die sorgsam inszenierte und in der Perfektion gleichsam eingefrorene Szenerie zerstört und der Fotograf zufällig in eben jenem Moment auf den Auslöser drückt: Für einen Moment, so können wir vermuten, haben sich die zuvor so bereitwillig zur Staffage des Gewöhnlichen degradierten Menschen herausreißen lassen, haben Gesichter wahren Erschreckens, wahrer Schadenfreude und also unverfälschter Emotion eben nicht aufgesetzt, sondern aus sich heraus erstehen lassen. Gestik und Mimik sind in diesem sehr raren Augenblick demnach deckungsgleich mit ihrem Innenleben und die Szenerie in ironischer Wendung aufgrund der Außergewöhnlichkeit des Unfalls weitaus realistischer als das noch kurz vorher gestellte und bald schon wieder neu zu erstellende Setting. Dem Erzähler wiederum ist klar, dass der Fotograf diese einzigartige und daher so gewöhnliche Aufnahme vernichten müssen: Fotografien, so die nur scheinbar humorige Folgerung, sollen nicht die Realität, sondern eine fingierte Wirklichkeit abbilden, sollen nicht Wahrhaftigkeit zeigen, sondern allein vortäuschen. Nur scheinbar humorig ist dies, weil beim Fotografieren als moderner Kulturtechnik »mit dem größten Zugewinn an Objektivierung«⁶ von Beginn an eben dieses Potential, wenn schon nicht negiert, so aber doch konsequent verdrängt und darauf eingeschränkt wird, Tableaus zu inszenieren.

Diesen Verdrängungsmechanismus hat das Fotografieren mit allen technischen Errungenschaften gemein, die den Menschen in die Lage versetzen könnten, einen objektiven Standpunkt sich selbst gegenüber einzunehmen, gleichgültig, ob es sich um Film- oder Tonaufnahmen handelt – und dies bis kurz vor heute: Johannes Jacobus Voskuil, dessen siebenbändiger Zyklus *Het Bureau* (1996–2000) die Arbeit in einem Amsterdamer Büro zwischen 1960 bis Ende der 1980er Jahre darstellt und zugleich hintergründig das Eindringen nicht nur technischer Innovationen in den Arbeitsalltag reflektiert, zeigt im ersten Band zum Beispiel sehr eindringlich, wie um die 1960er Jahre die Möglichkeit des Anhörens der eigenen Stimme auf Menschen wirkt: Ob das tatsächlich *ihre* Stimme sei, ob sie sich tatsächlich *so* anhöre, fragt die mit dem Tondokument konfrontierte Ehefrau des Protagonisten gleich mehrmals⁷ und weigert sich anschließend standhaft, die Aufnahme nochmals zu hören, geschweige denn, neue Aufnahmen zuzulassen; das Gerät solle verschwinden, erklärt die zutiefst verunsicherte Frau stattdessen wütend. Dies geschieht im Laufe des Romans noch mehrmals und stets sind die der eigenen Stimme Lauschenden zuerst von der unerhörten Fremdheit des Gehörten fasziniert,⁸ dann aber rasch angewidert und unterbewusst wohl bereits dabei, die Erkenntnis zu verdrängen, da die Diskrepanz zwischen subjektiver und kurzzeitig erfahrener

objektiver Erfahrung sich als zu different erweist, um ertragen werden zu können: Die Prothese, die Technik letztlich ist, ermöglicht eine unmittelbar auf das Selbstverständnis abzielende Grenzüberschreitung, deren Verweigerung dann verständlich wird, macht man sich bewusst, dass der resultierende Erkenntniszuwachs mit der subjektiv erreichten und nach einhelliger Meinung erst Subjektivität installierenden Objektivierung in direkte Konkurrenz tritt und ein Alternativ-Selbst etabliert, welches mit dem subjektiv gewonnenen und das Subjekt tragenden Selbstverständnis nicht so ohne Weiteres zu vereinbaren ist.

Kein Wunder also, dass der solcherart mit sich konfrontierte Mensch schauernd vor dem Zugewinn zurückfährt und die Erkenntnis zu vergessen trachtet oder, wenn das Verdrängen nicht mehr möglich scheint, den technischen Blick selbst zurechtstutzt und gleichsam domestiziert: So wird aus der eigentlich so multiperspektivisch angelegten Fotografie die Imitation des Porträts, letztlich des die subjektive Sicht bestätigenden Spiegelblicks, der stets ein vorbereiteter, gestellter und inszenierter Blick ist. Wenn Wolfgang Prinz in seiner breit angelegten Studie über die Beziehung zwischen Selbst und Spiegelbild die vorherrschende Meinung referiert, Spiegel ermöglichen, »daß wir unser eigenes Gesicht und unseren eigenen Körper auf genau dieselbe Weise sehen können, wie wir die anderen ständig sehen und wie folglich auch diese uns ständig sehen«⁹, verkennt nämlich auch er, dass der Blick in den Spiegel immer noch ein direktes Fixieren bedeutet und damit eine Inszenierung markiert. Eine erste Ahnung des technischen Blicks erwirkt hingegen der *unvorbereitete* Blick in den Spiegel – ein Topos, welcher, wie alle in diesem Artikel behandelten Themen, bislang in der Literatur nur äußerst selten behandelt wurde, obgleich er, gleich dem Hören der eigenen Stimme, durchaus häufig vorkommt.¹⁰ Eine Ausnahme findet sich in David Foster Wallaces *The Pale King* (2011), in dem im Gegensatz zur gängigen Deutung vor allem dieser unvorbereitete Spiegelblick als wesentlich zur Selbstetablierung definiert ist.¹¹ Diese ungleich komplexere Thematisierung ist wiederum sicherlich alles andere als ein Zufall, steht doch ohnehin zu erwarten, dass derartige Erfahrungen in Zukunft verstärkt künstlerisch aufgearbeitet werden, da Innovationen in Form von Digitalkameras et al. das Potential des technischen Blicks qualitativ und quantitativ auf eine Weise transformiert haben und immer noch transformieren, die eine Verdrängung gleich welcher Art zunehmend verunmöglicht: »Ich bin nie unkontrolliert«, so Harald Schmidt als Vertreter der Generation, die mit dem technischen Blick nicht aufgewachsen ist, sondern erst später damit in Berührung kam, »laluch zu Hause nicht. Das heißt: Wenn ich mit vier Tage getragener Unterhose ungeduscht Etüden spiele, dann weiß ich, dass ich das mache, [...] Ich habe die Existenz des Foto-Handys sehr verinnerlicht. Auch wenn ich um halb drei Uhr

nachts an einer Autobahnraststätte auf den Behindertenparkplatz kotze, weiß ich das.«¹²

Die Folgen für das individuelle Persönlichkeitsmodell gehen jedoch weit über das von Schmidt angedeutete Bewusstsein des technischen Blicks hinaus,¹³ und wirken, wie ich im vorliegenden Artikel zeige, auch auf das Erzählen als Form der Selbstvergewisserung, indem unter anderem die als Nostalgie bekannte Rückbesinnung neu definiert wird. Um nun nachvollziehen zu können, auf welche Weise das Erzählen gegenwärtig den technischen Blick zu implementieren beginnt, möchte ich zuerst ein Beispiel anführen, in welchem die Situation kurz vor dem Kippen auf herkömmliche, sprich postmoderne Weise etabliert wird und im nächsten Schritt Texte analysieren, die meiner Ansicht nach die Transformation des Selbst thematisieren.

II.

Michael Beard, nobelpreisgewürdigter Physiker, erlebt während der Bahnfahrt zu einer Konferenz Ungeheuerliches: Den zweiten Salz-und-Pfeffer-Chip aus der kurz vor der Reise gekauften und nun auf dem kleinen Tisch drapierten Tüte genießend, muss er erstaunt verfolgen, wie sein Gegenüber unvermittelt in eben diese Tüte greift und Beard fixierend eine Handvoll Chips entnimmt.

[...] then ate it, not with Beard's fastidiousness, but with an insolent chewing motion, with lips parted so that one could glimpse it turning to paste on his tongue. The man did not even blink, his stare was so intense. And the act was so flagrant, so unorthodox, that even Beard, who was quite capable of unconventional thought – how else had he won his Prize? – could only sit in frozen shock and try, for dignity's sake, by remaining expressionless, to betray no sign of emotion.¹⁴

Anstatt die Sachlage offen anzusprechen oder ihr auszuweichen, nimmt Beard sich einen weiteren Chip. Woraufhin sein Gegenüber abermals zugreift und die beiden nun hastig die Tüte leeren, bis der Zug schlussendlich das Ziel erreicht und Beard am Bahnsteig, noch zittrig vor Wut und Scham, zufällig *seine* Chipstüte im Mantel zu fassen bekommt: »What a cascade of recalibration of every instant, every impulse, of the nature of the man he never wanted to see again, and of how he, Beard, must have seemed – a vicious madman.«¹⁵

Die Episode in Ian McEwans Roman *Solar* (2010) behandelt nicht allein die Frage nach Original und Kopie, sondern reflektiert das Diskursfeld um den Begriff Authentizität, und dies geradezu paradigmatisch als pointierte Problematisierung der »zwei Gravitationszentren«¹⁶, die gegenwärtig dessen Dis-

kurs bestimmen: Obwohl die meisten Leser das Motiv des unbeabsichtigten Diebstahls bereits kennen, reflektieren weder Beard noch der Erzähler diesen Umstand, womit die Erwartungshaltung der Rezipienten unterlaufen wird – zunächst jedenfalls. Dass McEwan dieses Szenario jedoch bewusst konstruiert, wird wenig später deutlich, wenn Beard, sein Erlebnis auf der anschließenden Konferenz zum Besten gebend, gleich nach der Darbietung von einem Kulturwissenschaftler angesprochen wird, der die ausdrücklich deklarierte Echtheit der Anekdote kenntnisreich in Abrede stellt und, gleichsam als Stellvertreter des Lesers, deren Epigonalität ausweist.¹⁷ Beard, hiermit konfrontiert, verneint den bewussten Diebstahl und beharrt auf der Echtheit des Erlebnisses, worauf der Kulturwissenschaftler entgegnet, auch diese Behauptung sei letztlich notwendiger Bestandteil des Motivs. Beard jedoch hat, wie der Verfasser glaubhaft macht, von dem Motiv tatsächlich noch nie zuvor gehört, weshalb sein Erlebnis ihm selbst originell ist, und doch geht dieses, im Sinne Lionel Trillings¹⁸ als ›sincerity‹, also ›Aufrichtigkeit‹, zu verstehende und eine personale Authentizität ausdrückende Gefühl der Echtheit dann verloren, wenn die individuelle Erfahrung im Sinne einer behaupteten Urheberschaft – und demnach im Rückgriff auf die ursprüngliche Bedeutung des griechischen *authentēs*¹⁹ – in das kulturelle Gedächtnis einzubringen versucht wird: Die anfangs problemlos individuell grundierte Aufrichtigkeit wandelt sich zu einer materialen Authentizität, das heißt, die Veröffentlichung entzaubert das Gefühl der Einmaligkeit, da der sich im Privaten originell Fühlende schlagartig jene Aufrichtigkeit als positiv konnotierte Naivität einbüßt.

Solcherart diskreditiert verschwindet Beard in Richtung Bar, McEwan jedoch ist es mittels der Thematisierung des Diebstahls möglich geworden, nochmals vom unbeabsichtigten Diebstahl zu erzählen. Die hier vorgeführte Taktik ironischen Erzählens, die oftmals als postmodern bezeichnet wird,²⁰ aber tatsächlich weitaus älter ist,²¹ basiert grundsätzlich auf der Differenz zwischen naiv-aufrichtigem Protagonisten und wissendem Urheber: Beard verbleibt stets in gnädiger Unkenntnis seiner Epigonalität, deren Feststellung dem Kulturwissenschaftler und dem arrangierenden Erzähler obliegt, der die ironische Distanzierung zwar etabliert, doch niemals seinen Figuren im Sinne eines Erkenntnisgewinns anlastet. Tatsächlich deutet McEwans Erzähler seinen Helden bereits im ersten Satz als Klischee: »He belonged to that class of men – vaguely unprepossessing, often bald, short, fat, clever – who were unaccountably attractive to certain beautiful woman.«²² Womit die von Beard so vehement behauptete Einzigartigkeit bereits zu Beginn zumindest in Frage gestellt ist. Hat der Protagonist aber keine Kenntnis darüber, ein sattsam bekanntes Motiv zu erleben, bleibt das herkömmliche Erzählen grundsätzlich möglich, angereichert

natürlich mit distanzierender Ironie, die aber auf der Meta-Ebene verbleibt. Beard und seine Protagonistenkollegen verharren demnach im Zustand der Aufrichtigkeit, nämlich gleichsam im Naiven sowie Primitiven, welches bereits während der Aufklärung als Symbol idealisierter Originalität verklärt wurde:²³ Derartig angelegte Protagonisten, stets in Unkenntnis über ihre wahre Situation und Position, leben in ihrer fiktionalen Welt im Zustand illusorischer Unschuld – und wiederholen in einer nochmals ironischen Wendung letztlich doch nur die Strategien der realen Welt, die gleichsam die Vorstellung einer personalen Authentizität tapfer hochhält, insgeheim wissend oder zumindest ahnend, dass beispielsweise die vom Individuum als überaus wahrhaftig empfundene *Erste Liebe* nichts weiter als die Wiederholung unendlich vieler *Erster Lieben* ist, was, reflektiert man vom Speziellen zum Allgemeinen, die eigene *Erste Liebe* auf destruktive Weise profanieren muss.

Die Episode in McEwans Roman ist nun meiner Ansicht nach deshalb obsolet, da in ihr allein die materiale Originalität als beschädigt erkannt wird, wohingegen die personale, private und also aufrichtige weiterhin intakt zu sein scheint: Obgleich Beard heftig kritisiert wird, und McEwan mit dieser Kritik den aktuellen Diskurs einer verunmöglichten materialen Originalität aufgreift, bleibt Beard selbst in seiner personal gesetzten Einzigartigkeit unangreifbar – es ist das zuallerletzt intakt gebliebene Ressort des postmodernen Individuums. Dass jenes Denken in den Kategorien personaler Authentizität jedoch allein eine Illusion ist, die einer bewussten Kryptomnesie gleicht, wird nun, oftmals verstanden als Absetzung zur eindimensional angelegten Ironie der Postmoderne,²⁴ verstärkt seit der Jahrtausendwende in der Kunst und vor allem der Literatur verhandelt. Jüngst erst von Bodo Kirchoff in der Novelle *Widerfahrnis* (2016), in welcher der Protagonist, ein ehemaliger Verleger, seine Erlebnisse immer wieder an literarischen oder filmischen Vorbildern reflektiert und sich zwangsläufig selbst als Fiktion deutet, damit jedwedes Gefühl ursprünglicher Emotion im Keim erstickend: »Und eigentlich sah er auf sich selbst, auf einen, der kaum hätte sagen können, wann er zuletzt so geküsst hatte, überwältigt davon, nicht in der Luft zu hängen mit dem verlangenden Mund, sondern empfangen zu werden.«²⁵ – So werden die großen Momente des Daseins zu Abziehbildern degradiert, »in Büchern auf jeden Fall etwas, das er immer verhindert hatte, die gewollte Handlung«²⁶, und das eigene Leben eine »alberne«²⁷ Kopie längst vergangener und im Grunde verunmöglichter Originalität, »ein Klischee, wenn man an Filme denkt, [...] und er dachte an solche Filme, statt an nichts zu denken – das wahre Gebrechen, es sitzt in den Gedanken, nicht in den Knochen.«²⁸ Was damit letztlich angestrebt wird, ist nichts weniger als der Versuch, die sonst so strikt abgetrennten Ebenen zwischen aufrichtigem Protagonisten

und aufgeklärtem Verfasser zu vereinen, dem Protagonisten selbst also das zutiefst gegenwärtige Gefühl eigener Beliebigkeit anzulasten und somit anzudeuten, dass nun auch die Illusion personaler Echtheit zunehmend angegriffen oder besser: transformiert ist – und zwar meines Erachtens nach ausgelöst eben vom technischen Blick, der mit Hilfe von Digitalkameras et al. die tatsächlich objektive Perspektive in das Selbstverständnis implementiert. Derartige in der gegenwärtigen Literatur unternommene Reflexionen aber bleiben indes meist Theorie, da es nicht gelingen will, die distanzierte und von sich selbst distanzierende Perspektive in Literatur zu überführen; woran die reizvolle Frage anschließt, wie die oben beschriebene Episode des unbeabsichtigten Diebstahls wohl gestaltet wäre, versähe McEwan seine Hauptperson mit der Gewissheit, in jeder Situation seines Lebens eine Art verinnerlichten Kulturwissenschaftler zu beherbergen, der seinerseits alle Gedanken- und Handlungsakte des Selbst kommentierend begleitet und infolgedessen in eine Distanz versetzt, die eine sofortige Einreihung des eigenen Agierens in Klischeereihungen nicht nur ermöglicht, sondern unumgänglich werden lässt. Es ist zweifelhaft, ob besagte Episode überhaupt literarisch umsetzbar wäre, denn immerhin würde Beard sofort und *in actu* erkennen, dass seine tatsächlich erlebte Anekdote in Wahrheit nur eine Wiederholung ist, somit epigonal und alles andere als originell.

Wie eine derartige Verschmelzung von Meta-Ebene und personaler Rede möglicherweise gestaltet sein kann, zeigen einige Passagen aus dem autobiographischen Romanexperiment *Min kamp* (2009–11) des norwegischen Autors Karl Ove Knausgård. Vor allem in den ersten beiden Bänden wird dargestellt, wie sich das Individuum infolge zwanghafter Objektivierung gleichsam verdoppelt, womit jede Spontaneität schlichtweg verunmöglicht und in der Folge ein authentisches Verhältnis zur eigenen Emotionalität als grundsätzlich undenkbar erkannt wird:

Die Meta-Gedanken, dass ich in einem Flugzeug saß und unterwegs war, um meinen Vater zu beerdigen, während ich dachte, dass ich in dem Flugzeug saß und unterwegs war, um meinen Vater zu beerdigen, nahmen plötzlich zu. Allem, was ich sah, die Gesichter und die Körper, die langsam durch den Kabinengang näherkamen und ihr Gepäck verstauten, sich hier hinsetzten, dort das Gepäck ablegten, folgte ein reflexiver Schatten, der es einfach nicht lassen konnte, mir zu erzählen, dass ich das jetzt sah, während ich dachte, dass ich es sah, und so weiter in absurdum, während die Anwesenheit dieses Schattens oder vielleicht auch die gespiegelten Gedanken gleichzeitig auch eine Kritik daran bildeten, dass ich nicht mehr empfand, als ich es tat.²⁹

Diese Passage scheint auf den ersten Blick adäquate Darstellung des technischen Blicks mit Hilfe der Literatur, verdeutlicht aber zugleich ihre Grenzen,

da ein solcherart ausgeführter Regress der Erzählstimme, die ja im Grunde Potenzierungen der ersten, ›echten‹ Stimme ist, jeden Erzählansatz im Sinne der klassischen Entfaltung einer Geschichte destruiert und letztlich allein eine Apathie beschreiben kann, die so aber nicht vorhanden ist: Der Protagonist leidet eben nicht unter einer Reflexionshemmung, sondern einer Objektivierung, die in dieser narrativen Form nur unzureichend den tatsächlichen Sachverhalt zu fassen in der Lage ist. Knausgård, wohl ahnend, dass die herkömmlichen literarischen Methoden hier versagen müssen, beschränkt sich im Verlauf der ersten beiden Bände nun darauf, weitere Konsequenzen dieser inneren Aufspaltung als Transformation personaler Authentizität anzudeuten. So reflektiert er anhand der Gefühle im Beerdigungsinstitut, wo er sich kurz nach dem Tod seines Vaters einfindet, die im Grunde triviale, aber heutzutage aufgrund technischer Innovationen erst tatsächlich *erfahrbar* Erkenntnis, ein Objekt unter anderen Objekten zu sein, womit ein Denken in den Kategorien der Beliebigkeit einsetzt, da sich das Individuum als Objekt latent klischeeisiert erkennt:

Auf unserer Seite, ganz am Rand, stand eine Schachtel mit Kleenex-Tüchern. Oh, das war sicher praktisch, aber es wirkte auch ungeheuer zynisch! Schaute man sie an, sah man auch all die Menschen, die im Laufe eines Tages hierher kamen und weinten, und man begriff, dass die eigene Trauer nichts Einmaliges, nichts Unverwechselbares war und damit auch nicht sonderlich wertvoll.³⁰

In diesem Zitat ist, überführt in die weitaus ernstere Ebene der Trauer über den Verlust des Vaters, zudem die oben angedeutete Situation Beards exemplarisch ausgeführt, hätte dieser während seines Erlebnisses des unbeabsichtigten Diebstahls Kenntnis über dessen Charakter als Anekdote: Auch seine Erfahrung wäre wertlos, nämlich ohne Gefühl personaler Originalität, und damit letzten Endes nicht zu erzählen. Was als Erkenntnis Auswirkungen auch auf die Kreativität hat, wie Knausgård anhand seiner Erfahrungen mit der Gitarre andeutend ausführt, wenn er beschreibt, dass er niemals über das reine Nachspielen hinausgekommen sei,³¹ und hier gleichsam nebenbei das poetologische Prinzip von *Min kamp* andeutet: Wenn Knausgård seine Gitarre allein als Kopiermaschine nutzen kann, offenbart sich die Auswirkung einer dem technischen Blick geschuldeten Transformation des Selbstverständnisses als Verlust personaler Aufrichtigkeit. Es ist dies ein Verlust, der in alle Bereiche des Lebens eindringt und, wie Knausgård an anderer Stelle erläutert, unmöglich zurückgenommen werden kann, es sei denn im Rausch,³² der den ursprünglichen Zustand vor dem Einbruch des technischen Blicks wieder herstellt – zumindest zeitweise. Doch bleibt dies alles Theorie, denn Knausgård kann mit der Methode wissenschaftlich-nüchterner Reflexion einen Zustand

allein *andeuten*, der auf literarische Weise anscheinend nicht *gezeigt* werden kann: Am technischen Blick scheint Literatur zu scheitern.

Im zweiten Band – der in der deutschen Übersetzung den unglücklichen Titel *Lieben* trägt, obgleich es sich, wie auch der Originaltitel *Min kamp. Andre bok* deutlich macht, tatsächlich um einen Kampf handelt, als Ringen nämlich um eine adäquate Herleitung des Selbst – geht Knausgård denn auch auf die Folgen der Ich-Spaltung für die literarische Arbeit ein und definiert das Fiktionalisieren selbst als verunmöglicht.³³ Es ist hierbei interessant, dass der Literatur ein Krankheitsbefund gestellt wird, der dem Individuum selbst anhaftet, nämlich beliebig zu sein, denn ersetzt man in der folgenden Passage die Literatur mit dem Individuum, hat man eine sehr genaue Anamnese des gegenwärtigen Persönlichkeitsmodells und damit eine penible Beschreibung der Auswirkungen des technischen Blicks:

In den letzten Jahren hatte ich mehr und mehr den Glauben an die Literatur verloren. Ich las und dachte dabei, das hat sich jemand ausgedacht. Vielleicht lag es daran, dass wir vollkommen vereinnahmt wurden von Fiktionen und Erzählungen, dass sie inflationär auftraten. Wohin man sich auch wandte, überall sah man Fiktionen. Diese Millionen von Taschenbüchern, gebundenen Büchern, Filmen und Fernsehserien auf DVD handelten von erfundenen Menschen in einer erfundenen, aber wirklichkeitsgetreuen Welt. Und die Zeitungsschlagzeilen und Fernsehnachrichten und Rundfunknachrichten hatten haargenau die gleiche Form, auch sie waren Erzählungen, und dann war es kein Unterschied mehr, ob das, wovon sie erzählten, sich tatsächlich zugetragen hatte oder nicht. Es war eine Krise, ich fühlte es mit jeder Faser meines Körpers, etwas Gesättigtes, Schmalzartiges breitete sich nicht zuletzt deshalb im Bewusstsein aus, weil der Kern in all diesen Fiktionen, ob nun wahr oder nicht wahr, in Gleichheit sowie darin bestand, dass der Abstand, den sie zur Wirklichkeit hielt, konstant blieb. Also dass sie das Gleiche sah. Dieses Gleiche, das unsere Welt war, wurde in Serie produziert. Das Einzigartige, worüber sie alle sprachen, wurde damit aufgehoben, es existierte nicht mehr, es war eine Lüge.³⁴

Bezeichnend ist, dass ein Schreiben in diesem rein fiktionalen Verständnis – und diese Unterscheidung ist wesentlich – es nach Knausgård allein vermag, die Krise anzudeuten und theoretisch zu umschreiben, nicht jedoch zu Literatur werden zu lassen: Sein im Titel apostrophierter Kampf, auch um die richtigen literarischen Mittel zur Darstellung einer als neu erkannten Individualität, verharrt mit den ersten beiden Bänden in der reinen Theorie, da eine Darstellung des neuen Menschen, den der Autor in sich erahnt und wegen dem er dieses literarische Experiment wohl überhaupt erst beginnt, nicht möglich scheint, jedenfalls nicht mit herkömmlichen Mitteln. Knausgård wird in den

Folgebänden dem eigentlichen Problem aus dem Weg gehen und stattdessen die Nostalgie kultivieren – er ist damit nicht allein.

III.

Knausgårds negative Deutung einer diagnostizierten Verdopplung des Selbst als Verlust individueller Originalität, kann stellvertretend für die meisten literarischen Auseinandersetzungen mit diesem Themenfeld stehen, die allenfalls eine Art Unbehagen artikulieren und selten genug über die reine Klage hinausweisen – zumeist über die Ironisierung der Welt, die eben auch, ein Argument Hegels aufgreifend, das Selbst in Beschlag genommen und von sich entfremdet habe, und der allein mit der Rückbesinnung auf eine *New Sincerity* begegnet werden könne: Als nicht nur künstlerisches Großprojekt nach der Jahrtausendwende.³⁵ Tatsächlich geht Knausgård eben diesen Weg und verlässt ab dem dritten Band bewusst die reflektierende und also vorderhand diagnostizierende Ebene, indem er sich seiner Kindheit zuwendet, die er als betont natürlich beschreibt und so neue personale und damit materiale Authentizität zu etablieren erwartet:

Alles geschah zum ersten Mal. Dass auch die Gefühle alt waren, vielleicht nicht so alt wie das Wasser und die Erde, aber genauso alt wie die Menschen, kam uns niemals in den Sinn. Oh nein, warum sollte es auch? Die Gefühle, die sich in unseren Herzen regten, die uns rufen und schreien, lachen und weinen ließen, waren etwas, was wir hatten, waren einfach wir, so wie wir waren [...].³⁶

In diesem schwärmerischen Duktus aber ist letztlich eine Kultivierung der Nostalgie verankert; von postmoderner Ironie jedenfalls ist nichts geblieben und auch die tradierten Strategien des Erzählens spielen keine Rolle mehr. Stattdessen hat Kunst, hat speziell die Literatur im nostalgischen Rückbezug auf die Vergangenheit zu nur scheinbar neuer Aufrichtigkeit gefunden.

Wie befremdend dieser literarische Zugang tatsächlich ist, zeigt sich im direkten Vergleich: So basiert Thomas Bernhards Kindheitserinnerung, veröffentlicht zwischen 1975 und 1982, die in der Tat als prototypisch für die Auseinandersetzung mit der eigenen Kindheit gesehen werden kann, auf der kunstvoll arrangierten Synthese dreier Erzählstimmen: des Erwachsenen, des Kindes und, als Verbindung, des die Narration einerseits auslösenden, andererseits aber auch erst durch diese Narration entstehenden Erzählers.³⁷ Diese Trias ermöglicht es Bernhard, die eigene Kindheit annähernd und stets reflektierend gleichsam schemenhaft einzufangen, da dem Erzähler während

des Erzählprozesses immer bewusst bleibt, dass eine unverstellte Beschreibung eigentlich unmöglich ist; diese Sinnlosigkeit ist im eigentlichen Sinn grundlegendes Motiv der biographischen Annäherung Bernhards, die daher als Gesamtwerk den unwiderruflichen Verlust der Kindheit feststellt und womöglich gar betrauert; dass der Erwachsene aber infolge des Erzählens tatsächlich wieder zum Kind wird, ist ausgeschlossen. Angesichts einer derart komplex gestalteten Erzählstruktur kann die Unbekümmertheit, die Knausgård in seinen Kindheitserinnerungen an den Tag legt, daher nur überraschen. Dass es aber dennoch versucht und vom Verfasser, der Kritik und dem Lesepublikum einhellig als geglückt bewertet wird, weist meiner Ansicht auf die tiefgreifende Beschädigung hin, die eben nicht nur die materiale, sondern nun auch die personale Authentizität in der Gegenwart erfahren hat und die heutzutage nicht grundlos derart lauwarm serviert werden kann: Da springen bei Knausgård die Kinder im Wald umher und tun so, als wären sie naiv, sind aber in Wahrheit Erinnerungen eines an seinen Reflexionen zutiefst verzweifelnden Mannes, der seine als lädiert erkannte individuelle Aufrichtigkeit zum Ausgangspunkt der Darstellung macht, im Text betuernd, wie naiv er als Kind hüpfte. Knausgård ist damit Repräsentant einer gegenwärtigen literarisch-künstlerischen Bewegung, die sich in deutlich biographischer Intention, doch keine eigentliche Biographie anstrebend, eigener Kindheit und Jugend zuwendet, häufig gepaart mit Anlehnungen an klassische Familien- und Generationenromane.

Andreas Maier, dessen Frühwerk über *Wäldchestag* (2000) bis *Kirillow* (2005) auf der selbstzerfleischenden Struktur reflektierender Dialogizität im Stil Thomas Bernhards basiert und in eben diesem Sinn insgesamt auf der ironischen Distanzierung fußt, entfaltet in der auf elf Bände angelegten und seit 2010 periodisch veröffentlichten Familiengeschichte *Ortsumgebung* einen deutlich gelasseneren, ruhigeren Schreibstil, der grundsätzlich auf der Prämisse beruht, in der Einzigartigkeit der Familie und eigenen Person übergeordnete Strukturen ableiten und mit Hilfe der Kunst verorten zu können. Dies markiert eine paradigmatische Kehrtwende, da Maier den Weg geht, den Knausgård zur gleichen Zeit in Angriff nimmt: hin zur Nostalgie, die eine personale als eine materiale Authentizität, also Urheberschaft, fingiert und dieses Paradox, eben darin im klassischen Sinn nostalgisch, nicht mehr auf die Weise hinterfragt, wie es zuvor, geradezu notwendigerweise, üblich war.

Diese *New Sincerity* basiert in diesem Sinn auf dem Remix, der aber seinen eigentlichen Charakter verschweigt, ohne ironische Aufladung auskommen möchte und auch die notgedrungene und notwendige Fehlerhaftigkeit, die jeder Wiederholung innewohnen muss, zumeist ausblendet oder wenn doch, dann nur knapp und geradezu pflichtschuldig erwähnt.

Besonders markant ist diese neue Erzählhaltung in Nino Haratischwilis überaus erfolgreichem Roman *Das achte Leben (Für Brilka)* (2014) ausgeführt: Die 1983 in Georgien geborene und früh nach Deutschland ausgewanderte Autorin und Theaterregisseurin hat mit ihrem dritten Roman einen ambitionierten, über 1300 Seiten starken Generationenroman verfasst, der thematisch einen Zeitraum von 1900 bis 2006 abdeckt – ein bedenkens- und selbstverständlich auch untersuchenswertes Kuriosum im 21. Jahrhundert. Wenn also von einer Renaissance des Generationenromans die Rede sein kann, dann sicherlich hier: Mit Georgien ist eine höchst interessante Tabula rasa als Hauptschauplatz gefunden und auch die Familie, die der Roman über sechs Generationen und acht Hauptpersonen begleitet, liefert eine kalkulierte Mischung aus tragischen, skurrilen und komödiantischen Elementen. Auch der Magische Realismus kommt in Gestalt einer geheimnisvollen Rezeptur für Schokolade ins Spiel, welche unvergleichlichen, ja überirdischen Genuss verheißt. Und über all dem dräut und brodeln der Kommunismus, der Wohl sowie Wehe aller Protagonisten gleich einem düsteren Strippenzieher bestimmt.

Die Geschichte wird im Jahre 2006 vom zweitletzten Glied der familiären Kette, der hochintelligenten Niza, dem bisher letzten, eben der im Titel erwähnten Brilka, erzählt. Brilka nämlich möchte wie Niza in Deutschland bleiben und dem Heimatland sowie der Familie den Rücken kehren, weshalb Niza nun also zu erklären versucht, woher sie beide stammen. Das ist sicherlich einerseits eine postmoderne Konstellation, kann Niza doch die meisten Begebenheiten nur vom Hörensagen berichten und ist also auf Vermutungen, Ausschmückungen und Erklärungen angewiesen, womit eine Erzählweise vermieden wird, die sich auf Wahrhaftigkeit beruft. Allein, Nino Haratischwili kommandiert zwar Niza als Stellvertreterin an die Front, verzichtet aber interessanter- und bezeichnenderweise so gut wie gänzlich auf die sich nun bietenden postmodernen Freiheiten. Stattdessen wird Leben für Leben in einem eben doch quasi-authentischen Ton ausgebreitet, da Niza bereitwillig hinter die jeweilige Hauptperson tritt. Den delegierten Anspruch aber, nämlich ganz mit der Hauptperson zu verschmelzen, kann diese eben so wenig einlösen wie ihre Schöpferin: Zwar bemüht Niza sich, so lebendig, so farbig und so nah am Mann, vor allem, durchaus feministisch motiviert, aber doch an der Frau wie irgend möglich zu erzählen, fällt aber immer wieder mit Sentenzen aus der Rolle, die abstrakt und beziehungslos umherdümpeln, ja, manches wirkt gar wie aus einem Lexikon abgeschrieben und von dem jeweiligen Protagonisten mehr referiert als erlebt. Womit das Wahrhaftige sich zur Oberflächlichkeit wandelt und die Figuren außerhalb ihres historischen Settings im Nichts agieren. So changierte der Roman in der Genese wohl zwischen zwei Möglichkei-

ten: Nämlich eine postmoderne Erzählung mit zweifelhaftem Erzähler zu sein oder eben ein auf Echtheit basierender Roman. Er ist nun beides und damit im direkten Vergleich zu einschlägigen Vorbildern in seinem Charakter als Chimäre durchaus gescheitert – doch ist es weniger ein individuelles Scheitern, sondern viel eher ein strukturelles, da Haratischwili letzten Endes, besieht man den Zeitgeist, alles richtig macht: Unvermittelt und recht überraschend scheint nämlich in der Literatur das authentische Erzählen wieder möglich geworden, trotz all der Reflexionen, die ein derartiges Erzählen im Laufe des letzten Jahrhunderts diskreditierten.

Gemeinsam ist diesen Werken zum einen die zugrundeliegende Motivation; so ist bezeichnend, dass in und mit dem etablierten Rückbezug auf die Vergangenheit stets das ›Echte‹ anvisiert wird und im Anschluss künstlerisch nachvollzogen werden soll – gemeint ist hier ausdrücklich die personale Authentizität, nicht die materiale als Urheberschaft, die ohnehin angesichts des Bezugs auf eine *Recreativity* seit der Jahrtausendwende nicht unbedingt verunmöglicht, aber doch eigentlich obsolet geworden, nämlich endgültig destruiert worden scheint.³⁸ Eine Destruktion, die nun auch die Aufrichtigkeit ins Visier genommen hat. Dies ist so, da auch das Gefühl individueller Einzigartigkeit, so meine Folgerung, in der Gegenwart aufgrund des technischen Blicks zunehmend transformiert und nach einhelliger Meinung beschädigt ist: Wie der Mensch des industriellen Zeitalters in der nostalgischen Regung eine Gesellschaft imaginiert, die in naturhaften Bedingungen existiert – hierbei etwa das feudale System glorifizierend – und überhaupt ein Loblied des Primitiven anstimmt, müht sich das gegenwärtig lebende Individuum darum, der ureigenen, längst verlorenen Aufrichtigkeit nachzuspüren und sie mit den Mitteln der Kunst neu aufleben zu lassen. Hieraus resultiert die zweite Gemeinsamkeit der Zugänge, nämlich die eigentümlich transformierende Art des nostalgischen Rückbezugs: Es geht nun nicht mehr vorderhand darum, dem Tradierten, Verlorenen und mit Sentimentalität Aufgeladenem nur zu gedenken – ein Symptom nostalgischer Reflexion althergebrachter Statur –, sondern die personale Aufrichtigkeit *selbst* zu wiederholen und sozusagen in zweiter Potenz nochmals in Form einer Transformation in eine materiale zu etablieren – was einem Paradox entspricht, weshalb es allein bei dem Versuch verbleibt, es nur dabei verbleiben kann, da Echtheit, sei sie personal oder material definiert, stets einen Zustand meint, der reflexiv nicht einzufangen ist: Kunst aber, in diesem Verständnis, ist immer reflexiv und daher im Kern unfähig, das Gewünschte zu erreichen.

Die unkritische Haltung gegenüber dieser eigentlich paradoxen Situation aber ist in dieser Hinsicht nur folgerichtig, da eine Kunst, die von einem beschädigten oder besser: transformierten Authentizitätsverständnis ausgeht,

wiederum allein in der Lage ist, diese beschädigt oder transformiert zu imaginieren. So wird der immense Erfolg Knausgärds, Maiers oder Haratschwilis verständlich, schreiben sie doch alle für eine Gesellschaft, die insgesamt in Nostalgie zu verharren scheint und zugleich in dieser Nostalgie ständig in Bewegung ist: Besann man sich früher zurück und gedachte der alten Zeiten, lethargisch vielleicht, sentimental auf jeden Fall, aber eben beschaulich und selbstreflexiv-besonnen, ist Nostalgie heutzutage zu einer produktiven Kulturtechnik geworden, die mit dem herkömmlichen Kreativitätsprinzip bearbeitet werden soll und in der Folge eine fingierte Wahrhaftigkeit produziert, welche ihrerseits die als fingiert zu diagnostizierende Authentizität der Gegenwart spiegelt.

IV.

Tatsächlich aber markieren die Kindheitserinnerungen nur die Spitze des Eisbergs, da die in diesen vorgenommene Wiederholung von Wahrhaftigkeit in der Folge auf alle literarischen und außerliterarischen Felder ausgeweitet wird und eine Kunstproduktion nach sich zieht, die mit dem Kafka'schen Ausdruck des ›Stehenden Sturmlaufs‹ wohl am besten beschrieben ist. Deutlich wird diese Betriebsamkeit des leerlaufenden Geschäfts mit der Nostalgie als Paradox kreativer Wiederholung früherer Originalität in denjenigen Kunstäußerungen, die darauf abzielen, diese in die Gegenwart zu transponieren – nicht mehr nur als reiner Rückbezug wie in der sentimental, oftmals verkitschten, immer aber verkopften Kindheitserinnerungsliteratur, sondern in der paradox angelegten Neukreation des ehemals Einzigartigen.

Ein Kunstwerk ganz eigener Statur in Fragen der remix-induzierten Wiederholung einer eigentlich verunmöglichten Authentizität ist der Roman *S.* (2013) von Doug Dorst und J. J. Abrams, und dies weniger aufgrund des Inhalts als vielmehr der Aufmachung: Als Werk eines fiktiven Autors aus dem Jahr 1949 ausgewiesen, ist jedes Detail perfekt auf den Effekt abgestimmt; so sind die Seiten standesgemäß vergilbt und auch die eingelegten Artefakte, Briefe, Notizzettel, beschriebenen Servietten et al. scheinen dementsprechend gealtert. Zudem ist das Buch, welches als Leihexemplar gar mit einem Bibliotheksaufkleber und diversen Stempeln versehen ist, mit den Einlagen und handschriftlichen Eintragungen auf exemplarische Weise einzigartig gemacht – und das in enormer Auflagenzahl. In dem Paradox vervielfältigter und zugleich gefälschter Echtheit ist dieses Kunstwerk meiner Ansicht nach gerade aus dem Grund so erfolgreich, da es auf ideale Weise den Zeitgeist widerspiegelt, nämlich haptisch das im wortwörtlichen Sinn *begreiflich* werden lässt, was etwa Knausgård

literarisch versucht: Nimmt man das Buch in die Hand, so beeindruckt vor allem die Tatsache, wie *echt* und zugleich *einzigartig* das Buch wirkt, obwohl man doch weiß, dass es *nicht* echt und schon *gar nicht* einzigartig ist. Es ist sicherlich zumeist gerade diese Illusion, betont ohne jeden Bruch auskommend und also ganz ernsthaft angelegt, die fasziniert.

In Tom McCarthys *Remainder* (2005) ist das hier zugrundeliegende poetologische Prinzip vielleicht am sinnfälligsten angedeutet. Dessen Protagonist leidet gleichfalls unter dem Verdacht, in seinem Tun und Denken stets »in-authentic«³⁹ zu sein, doch kommt ihm diese Tatsache erst nach einem Unfall zu Bewusstsein, infolgedessen er alle motorischen Abläufe nochmals erlernen muss und von da an gezwungen ist, jede Bewegung gleichsam im Kopf reflektierend mit zu vollziehen. Seitdem derart sensibilisiert, stellt er fest, dass das Menschsein insgesamt auf dieser Verdopplung basiert, denn gleichgültig, ob Individuen den Flughafen betreten oder ob sie auf der Straße stehen, lachend, stets seien sie sich, so der Protagonist, während ihres Agierens zutiefst bewusst über die Tatsache, den Flughafen zu betreten oder auf der Straße stehend zu lachen: »Just like me: completely second-hand.«⁴⁰ Aufrichtigkeit kann der Protagonist ironischerweise nur noch in der fiktionalen Welt des Kinos erkennen, speziell in Robert De Niros Spiel, da der Schauspieler, tatsächlich eine Rolle aufführend, innerhalb dieses Rollenspiels so agiert, als ob er mit der Rolle eins wäre.⁴¹

Wie Knausgård beschäftigt sich McCarthy kaum mit den Ursachen fehlender Authentizität; allerdings ist auch dies symptomatisch, da die Etablierung einer solch reflektierenden Ebene gegenwärtig entfällt und die Kunst sich ohne jeden Hintergedanken ins scheinbar Echte wirft, hierbei jeden problematisierenden Ballast meidend und damit die eigene Wortlosigkeit wortreich überdeckend und in der fiebrigen Produktion die immerhin geahnte künstlerische Impotenz verdrängend. Stattdessen konzentriert sich der Roman ebenfalls auf die hieraus resultierenden Symptome, die noch weitaus pointierter denn im Fall von Knausgård Figur als Reflexionshemmung beschrieben werden: So verharrt der Protagonist minutenlang ohne Regung oder verliert sich in Wiederholungszwängen, da er das bereits Erlebte nicht nochmals mit der anfänglichen Intensität reflektieren muss, sondern ohne gedankliche Mehranstrengung gleichsam ablaufen lassen kann. Doch sollte diese Lähmung innerhalb des Romangefüges wohl vor allem als Folge des Unfalls gedeutet werden, der allein das verstärkt, was ohnehin jedem Menschen innewohnt und als stete Reflexionsanstrengung begleitet. Relevanter ist daher die mehrmals im Roman vorgenommene Einschätzung des Protagonisten, alle Menschen führten eine fiktionale Rolle auf und verhielten sich ganz bewusst wie Werbefiguren: »They reminded me of an ad – not a particular one, but just some ad with beautiful young people in it ha-

ving fun. The people with the screen in the street now had the same ad in mind as me. I could tell.»¹² Die medial vermittelte Realität, so wird angedeutet, dient als Matrize für das Inszenieren individuellen Verhaltens: Die fiktionale Welt, die Realität besser aufführen kann als die in ihrer Authentizität transformierte Realität, gibt dem sich unecht föhlenden und folglich zutiefst verunsicherten Individuum eine Anleitung in die Hand, wie zu agieren ist, scheint doch ein eigenständiges Agieren, so die zugrundeliegende Prämisse, nicht mehr ohne Weiteres möglich – dies erinnert an Knausgärds zitierte Klage über die Fiktion, die Realität in Serie produziert und damit künstlich werden lässt.

McCarthy aber geht in seiner Kritik weiter, indem der unauthentisch gewordenen Realität in der Fiktion eine neue, gleichfalls fiktive Echtheit ermöglicht ist, die ihren illusionären Charakter aber niemals verliert und dies auch nicht mehr muss: Das personale Rollenspiel der Individuen ist als Kopie stets epigonal und verbirgt diesen Nachahmungscharakter nur unzureichend, wenn überhaupt, da die Individuen im Zeitalter des Remix selbst in ihren Handlungen gleichsam remixen, nämlich auf medial vorgegebene Muster zurückgreifen und in diesem Rückgriff, zumindest zeitweise, eine illusionäre Wahrhaftigkeit etablieren können – gleich dem Künstler, der im Akt der Wiederholung eine Ahnung der ursprünglichen Originalität nachempfindet und auf diese Weise den Remix sozusagen mit Rückgriff auf die dem Original innewohnende Echtheit sanktioniert und rechtfertigt. Dass McCarthy hier nicht nur ein Symptom, sondern zugleich einen Ausweg beschreibt, wird deutlich, wenn man nachvollzieht, dass diese wiederholende Bewegung tatsächlich ein Ausweg aus dem Dilemma wäre, das Beard in der weiter oben zitierten Episode um den unabsichtlichen Diebstahl umtreibt: Wenn dieser nämlich während der Wiederholung mit gleichzeitiger Kenntnis der Epigonalität seines Erlebnisses beschlossen hätte, den unbeabsichtigten Diebstahl sozusagen mit Rückgriff auf das bekannte Muster gleichsam nur noch einmal nachzuholen und also aufzuführen – gleich dem Jüngling, der seine *Erste Liebe* deshalb als gefährdet erkennt, weil eben diese *Erste Liebe* so gar nicht die *Erste*, sondern letztlich beliebig ist, diese seine *Erste Liebe* rettet, indem er sich in die Fiktion und Wiederholung der prototypischen *Ersten Liebe* versetzt und in diesem Rollenspiel eine Art Authentizität zweiter, nämlich epigonaler Ordnung findet. Knausgård wiederum könnte angesichts der im Bestattungsinstitut empfundenen Beliebigkeit seiner Trauer eben diese mit Aufrichtigkeit anreichern, beschlösse er, den Trauernden zu spielen und in diesem rückbezüglich intendierten Spiel zumindest einen Hauch des ursprünglichen Werts origineller Emotion zu erhaschen.

Der namenlos bleibende Protagonist in McCarthys Roman hingegen begibt sich, hier scheinbar ganz im Gleichklang mit der Nostalgie eines Knausgård,

auf die Suche nach dem einen Augenblick, in dem er nicht verdoppelt und also mit sich und in sich aufrichtig war. Eine Ahnung dieses Zustandes findet er schließlich in einer deutlich an Proust erinnernden unfreiwilligen Erinnerung in Form eines Déjà-vu-Erlebnisses: Urplötzlich bildet sich in seinem Gedächtnis eine bestimmte Situation, die er mit Echtheit verbindet, worauf er beschließt – durch Entschädigungszahlungen reich geworden – eben diese Situation originalgetreu nachzubauen.⁴³ Es ist in beiden Fällen letztlich eine von Nostalgie angetriebene Bewegung, in welcher der Zustand vor dem individuellen Stündenfall wiedererweckt werden soll; indes Knausgård sich bemüht, die Naivität der Kindheit einzufangen und dazu mehr schlecht als recht mit Hilfe der Literatur in seine Kindheit eintauchen, ganz in ihr aufgehen will, sich hierzu dem Vergangenen unterordnend, geht der Protagonist in *Remainder* den entgegengesetzten Weg und vergegenwärtigt mit penibler Genauigkeit die äußerlich vorliegende Situation und bildet eine Art reales Pastiche, welches Originalität fingieren soll und doch eine Kopie bleibt, ja, der besondere Reiz obliegt eben dem Umstand, das Zerstörte zu kopieren.

Abermals fällt die Diskrepanz zu früheren Darstellungen ins Auge, da der Protagonist, mit einigem Aufwand Gebäude, Personen und auch Geräte nachstellend, um sein Déjà-vu unverfälschten Empfindens zu wiederholen, in früheren Darstellungen sicherlich an dem gescheitert wäre, was im Jahre 2005 gelingt. Dies aber ist ein sehr hellsichtiger, wenngleich bislang kaum beachteter Kommentar zur gegenwärtigen Situation, wie ich sie zu Beginn anhand des Verweises auf die Populärkultur angedeutet habe: In der Tat erinnert die kulturelle Stasis, sich als kreative Produktion tarnend, aber eben doch nur Wiederholungen etablierend, welche die jetzige Generation gleich dem von Knausgård im obigen Zitat erwähnten reflexiven Schatten umgibt, an den Wunsch des Protagonisten in *Remainder*, das Verloren-Gegangene durch eine exakte Nachstellung des Vergangenen künstlich und also künstlerisch wiederzubeleben; und wie der Protagonist, der im Verlauf des Romans getrieben ist, jedem erfolgreichen Nachbau einen neuen folgen zu lassen, da das Déjà-vu-Erlebnis wiederum auf Einmaligkeit beruht, ist auch diese Generation gezwungen, jeder Wiederholung eine *neue* anzuschließen, weshalb sich jedes kreative Potential in diesem Paradox verliert.

V.

Ursache hierfür ist meiner Ansicht nach der zu Beginn analysierte technische Blick, durch den eine Erweiterung der Perspektive ermöglicht ist, die das Selbst

für sich zum ersten Mal absolut objektiviert und somit als Objekt unter Objekten nicht mehr nur theoretisch, sondern faktisch festlegt und diese Erfahrung im Sinne einer dialektischen Synthese in das Selbstverständnis implementiert; es ist ein Erfahrungszuwachs, der, wie gezeigt, in der gegenwärtigen Literatur zwar aufgeworfen und theoretisch reflektiert, von der erstmals hiermit umfassend konfrontierten Generation aber zumeist als bedrohlich und das Selbst im Kern der personal gesetzten Authentizität angreifend definiert wird und dem in der Folge mit Hilfe der Kunst ausgewichen werden soll. Doch selbst wenn die neue, evident im Sinne eines Schocks und nicht intellektuell-reflexiv erarbeitete Persönlichkeitsstruktur nicht negativ gedeutet und im Gegenteil als das erkannt würde, was sie ist, nämlich eine enorm einflussreiche Transformation individuellen Selbstverständnisses, schliesse sich die Problematik an, wie eine derartige Struktur künstlerisch dargestellt werden kann: Die naheliegende Lösung in Form einer Reflexionsprosa ist, wie dargestellt, bereits auf vielfache Art versucht worden, doch unter Ausschöpfung bereits sattem bekannter Mittel allein in der Lage, eine Art Hemmung durch Reflexion zu gestalten – womit die eigentliche Transformation meiner Meinung nach unterlaufen ist. Gegenwärtig scheinen also die zur Verfügung stehenden literarischen oder ganz allgemein künstlerischen Mittel nicht in der Lage, das neue Persönlichkeitsmodell adäquat zu beschreiben; weshalb die Kunst wohl auch aus diesem Grund – und eben nicht allein aufgrund einer rein negativen Bewertung der Transformation – in einer dialektischen Ausweichbewegung das imaginiert, was transformiert ist und so stetig neue Echtheit als Kopie etabliert.

In der Nostalgie also flieht das Individuum, sich als im Selbst beschädigt definierend oder sprachlos geworden angesichts der aufgefundenen inneren Wandlung, demnach zu den Zuständen, die vermeintlich ›gesund‹ sind. Und findet sie zumeist in Kindheit und Jugend, die nun im Rückgriff mit Authentizität aufgeladen werden, wobei der dieser Bewegung innewohnende Widerspruch auf charakteristische Art nicht mehr thematisiert wird: Stattdessen basiert ein Großteil der gegenwärtigen Literatur auf der uneingeschränkten und zu keiner Zeit wesentlich hinterfragten Annahme, dass die frühere Unverfälschtheit problemlos wiederholt werden könne. Das ist dann folgenlos bleibender Kitsch, ohne dass es gegenwärtig als ein solcher erkannt werden würde. Und Kitsch ist es sehr wohl, da die frühere Naivität des Kindes mit den Werkzeugen des einfach nur schlicht sich gebenden Künstlers wiederholt wird.

Weitaus folgenschwerer indes wirkt sich die gegensätzliche Bewegung aus, in der nicht das Individuum sich sentimental in geglückter Echtheit versenkt, sondern das Verlorene immer wieder pseudoproduktiv in die Gegenwart transponiert wird, wo es sich im Sinne eines Stasisfelds lähmend auf die Kultur aus-

wirkt und jedes produktive Potential verbraucht: mit weitreichenden Folgen, die sicherlich nicht allein die Pop-Kultur betreffen. So deute ich den gegenwärtig sich vollziehenden, besorgniserregenden Rückfall einer hochkomplexen politischen, ökonomischen und kulturellen Situation in eigentlich längst abgearbeitete Dichotomien, im Sinne eines erschreckend un kreativen Rückgriffs auf Begriffsfelder wie links-rechts, arm-reich, gut-böse, ebenfalls als Symptom der beschriebenen Transformation und damit letzten Endes als Regung der Nostalgie, durch welche die höchst originellen Zustände der Gegenwart mit dem Vokabular der 1980er Jahre – und damit dem letzten Jahrzehnt, das sich mit derart einfach gestalteten Dichotomien zufrieden geben konnte – gedeutet und damit zwangsläufig verpasst werden.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Simon Reynolds, *Retromania. Pop Culture's Addiction to its Own Past*, London 2011.
- 2 Vgl. hierzu die ausführliche und zitatenreiche Begriffsbestimmung von Volker Fischer, *Nostalgie. Geschichte und Kultur als Trödelmarkt*, Luzern 1980, 9–17.
- 3 Jürgen Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München 2009, 26.
- 4 Vgl. Jerome K. Jerome, *Three Men in a Boat (To Say Nothing of the Dog)*, New York 1890, 272–275.
- 5 Willfried Baatz, *Geschichte der Fotografie*, Köln 2002, 7.
- 6 Osterhammel, *Verwandlung der Welt*, 80.
- 7 Johannes Jacobus Voskuil, *Das Büro. Direktor Beerta*, München 2012, 451 ff.
- 8 Aber zumeist doch sogleich auf seltsame Weise mit ihr vertraut: »Versuchspersonen hatten im Vergleich zu anderen Eigenstimuli größere Schwierigkeiten, eine Stimmenaufnahme als ihre eigene zu identifizieren. Doch selbst wenn sie ihre Stimme nicht erkannten, bewerteten sie sie anders als andere Stimmen. Diese Ergebnisse deuten darauf hin, dass man die eigene Stimme anders verarbeitet, selbst wenn man sie nicht offenkundig erkennt.« (Julian Paul Keenan, *Das Gesicht im Spiegel. Auf der Suche nach dem Ursprung des Bewusstseins*, München 2005, 137).
- 9 Wolfgang Prinz, *Selbst im Spiegel. Die soziale Konstruktion von Subjektivität*, Berlin 2013, 95.
- 10 »Who hasn't been surprised at least once by seeing his reflection in a mirror he happened across? This ›strange and merciless‹ mirror Proust spoke of, describing his room at Balbec, eyes him with hostility and ›obliquely closed off‹ the room. His emotion is evidence that the encounter with the mirror touched a sensitive nerve by capturing the inexpressible in a fraction of a moment. Once the awkwardness has passed, the image is reconstituted, identical and familiar, and the anxiety dissipates.« (Sabine Melchior-Bonnet, *The Mirror. A History*, London 2001, 222 f. Sie bezieht sich auf die Eingangssentenzen in Prousts *À la recherche du temps perdu*.) Auch Sigmund Freud berichtet von einem solchen Erlebnis: »Ich saß allein im Abteil des Schlafwagens, als bei einem heftigeren Ruck der Fahrtbewegung die zur anstoßenden Toilette führende Türe aufging und ein älterer Herr im Schlafrock, die

- Reisemütze auf dem Kopf, bei mir eintrat. Ich nahm an, daß er sich beim Verlassen des zwischen zwei Abteilen befindlichen Kabinetts in der Richtung geirrt hatte und fälschlich in mein Abteil gekommen war, sprang auf, um ihn aufzuklären, erkannte aber bald verduzt, daß der Eindringling mein eigenes vom Spiegel in der Verbindungstür entworfenen Bild war. Ich weiß noch, daß mir die Erscheinung gründlich mißfallen hatte.« (Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, in: ders., *Psychologische Schriften. Studienausgabe, Band 4*, hg. von Alexander Mitscherlich u. a., Frankfurt/Main 2000, 241–274, hier 270).
- 11 Vgl. David Foster Wallace, *The Pale King*, London 2011, 92.
 - 12 Harald Schmidt, »Ich bin eine Charaktermaske«, *Harald Schmidt im Gespräch*, in: *FAZ Magazin*, März 2013, 20–23, hier 22. Im Gespräch verneint Schmidt das Authentizitätsprinzip und deutet damit das Symptom eines fundamentalen Wertewandels an, welches allein aus der Erfahrung einer Verinnerlichung des Beobachterstandpunktes resultiert.
 - 13 So habe ich bereits dargelegt, wie Bedeutungen und Sujets sich infolge des technischen Blicks wandeln; vgl. Roman Halfmann, »I have seen myself backward«. *Dave Eggers' Roman »The Circle« als Annamense eines neuartigen Persönlichkeitsmodells*, in: *Weimarer Beiträge*, 61(2015)2, 274–299; Roman Halfmann, *Von produktiven Rezeptionen über den Remix zum Reenactment. Wie Kafka-Rezeptionen die gegenwärtig stattfindende Erosion der Originalität abbilden*, in: *Weimarer Beiträge*, 62(2016)2, 257–274; Roman Halfmann, *Die Sorge des Systemadministrators. Franz Kafkas Aktualität im Zeitalter der Big Data*, in: *Weimarer Beiträge*, 61(2015)1, 111–134.
 - 14 Ian McEwan, *Solar*, London 2010, 123.
 - 15 Ebd., 126 f.
 - 16 Sybille Krämer, *Zum Paradoxon von Zeugenschaft im Spannungsfeld von Persönlichkeit und Depersonalisierung. Ein Kommentar über Authentizität in fünf Thesen*, in: Michael Rössner, Heidemarie Uhl (Hg.), *Renaissance der Authentizität? Über die neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen*, Bielefeld 2012, 15–26, hier 16.
 - 17 Vgl. McEwan, *Solar*, 157.
 - 18 Vgl. Lionel Trilling, *Sincerity and Authenticity*, London 1974.
 - 19 Vgl. Michael Böhler, *Das Authentische in der Literatur und der platonische Schatten*, in: Rössner, Uhl (Hg.), *Renaissance der Authentizität?*, 119–142, hier 120–124.
 - 20 Vgl. Umberto Eco, *Nachschrift zum »Namen der Rose«*, München 1984, 78 f.
 - 21 So die romantische Ironie; vgl. Helmut Prang, *Die romantische Ironie*, Darmstadt 1980, 68. Doch greift auch die englische Literatur, die wenig mit der deutschen Romantik zu tun hat, zu einem großen Teil auf diese Technik zurück: Man denke allein an die Ironie, mit der William Makepeace Thackeray in *Vanity Fair, or, a Novel without a Hero* (1847/48) erzählt.
 - 22 McEwan, *Solar*, 3.
 - 23 Vgl. James Engell, *The Creative Imagination. Enlightenment to Romanticism*, Cambridge 1981, 86.
 - 24 So deutet Scott die Ironie in den Texten David Foster Wallaces: »Wallace, then, is less anti-ironic than (forgive me) meta-ironic.« (Anthony Oliver Scott, *The Panic of Influence*, in: *The New York Review of Books*, February 10, 47|2000|2, <http://www.nybooks.com/articles/2000/02/10/the-panic-of-influence/> [letzter Zugriff 04.10.2016]).
 - 25 Bodo Kirchhoff, *Widerfahrnis*, Frankfurt/Main 2016, 76.
 - 26 Ebd., 84
 - 27 Vgl. ebd., 134.

- 28 Ebd., 109.
29 Karl Ove Knausgård, *Sterben*, München 2011, 320.
30 Ebd., 368.
31 Vgl. ebd., 117.
32 Vgl. ebd., 350.
33 Vgl. Karl Ove Knausgård, *Lieben*, 652.
34 Ebd., 726.
35 Vgl. Roman Halfmann, *Nach der Ironie. David Foster Wallace, Franz Kafka und der Kampf um Authentizität*, Bielefeld 2012.
36 Karl Ove Knausgård, *Spielen*, München 2013, 258.
37 Vgl. Roman Halfmann, *Darsteller. Regisseur und Kritiker. Thomas Bernhards Trias - Ein biographischer Versuch in Zeiten der Postmoderne*, in: Franciszek Gruzca (Hg.), *Akten des XII. Internationalen Germanistenkongresses Warschau 2010. Vielfalt und Einheit der Germanistik weltweit*, Bd. 8, hg. von Hans-Gert Roloff, Martina Wagner-Egelhaaf und Claudia Liebrand, Frankfurt/Main u. a. 2013, 193-198.
38 Vgl. Halfmann, *Von produktiven Rezeptionen*, 260 ff.
39 Tom McCarthy, *Remainder*, London 2005, 24.
40 Ebd., 50.
41 Vgl. ebd., 23.
42 Ebd., 50.
43 Vgl. ebd. 60 ff.