
Julian Reidy

»Und jetzt ich.«

*Gegen-Ästhetik und algorithmische Autorschaft
in Jan Brandts »Tod in Turin« (2015)*

I.

Mit seinem Debütroman *Gegen die Welt* schaffte Jan Brandt 2011 aus dem Stand den Sprung auf die Shortlist für den Deutschen Buchpreis. Dass er den Hype um sein Buch und seine Person und die allerdings so »erwartete« Enttäuschung¹ über den verpassten Preis² wiederum literarisch produktiv machen würde, konnte nicht überraschen. Zum einen, weil er nicht der Erste ist, der einem »Buchpreisbuch, das den Buchpreis nicht gewonnen hat«, gleich ein »Buchpreisverarbeitungsbuch« folgen lässt.³ Zum anderen aber deshalb, weil sich Brandt bereits Jahre vor dem Erscheinen von *Gegen die Welt* mit der Problematik und der (jüngeren) Geschichte der Vermarktung literarischer Texte auseinandergesetzt hatte, zu welcher natürlich auch der Preisrummel gehört.⁴ Es nimmt also nicht wunder, dass Brandt 2015 auf *Gegen die Welt* den faktualen Reisebericht *Tod in Turin* folgen ließ, eine Erkundung des »Literaturbetriebszirkus«,⁵ deren Löwenanteil von der akribischen Schilderung einer Reise Brandts an die Turiner Buchmesse eingenommen wird. In Turin sollte Brandt – des Italienischen nota bene nicht mächtig – seinem italienischen Verlag Bompiani bei der Vermarktung von *Contro il mondo* unter die Arme greifen, was er auch bereitwillig tat, um einer Schreibblockade und Sinnkrise zu entgehen (vgl. TiT, 61).

Als »Buchpreisverarbeitungsbuch« (TiT, 290) mit einer Erzählinstanz, die sich explizit als der empirische Autor zu erkennen gibt und geradezu leitmotivisch ihren beruflichen Status offenlegt – »ilch bin Schriftsteller« (TiT, 18 u.ö.) –, ist *Tod in Turin* Metaliteratur, Literatur über Literatur und vor allem über deren Produktions-, Rezeptions- und Verwertungsbedingungen. Metatextuell im Sinne Gérard Genettes, das heißt: Prätexte nicht nur referierend, sondern »kommentierend«,⁶ ist *Tod in Turin* aber schon qua Titel und Thema. »Die reiche, Jahrhunderte umfassende deutsche Italienliteratur«⁷ füllt längst eine schon wieder überholte Bibliographie von monographischer Dimension.⁸ In diese Tradition schreibt sich Jan Brandt ein und betreibt mit ihr ein »postmodernes Spiel« (TiT, 291), dessen Telos, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, über die Subversion oder Persiflage bestehender literarischer Italienbilder hinausreicht.

Es besteht vielmehr in einer neuartigen, nämlich ›algorithmischen‹ Fruchtbar-
machung des überwältigenden Prätext-Kanons.

Brandt selbst legt die komplexe Verweisstruktur seines Reiseberichts offen; ihre Erschließung wird also nicht einer stillschweigend vorausgesetzten rezeptionsseitigen Erudition und Interpretationsleistung überantwortet. So verfügt *Tod in Turin* über einen detaillierten Fußnotenapparat, und der eigentlichen Italienreise wird ein Zitatkonvolut aus einschlägigen Prätexten vorangestellt: Es reicht von Goethe über Karl Philipp Moritz und Heinrich Heine bis hin zu Thomas und Heinrich Mann, Rolf Dieter Brinkmann und Robert Gernhardt und gipfelt im programmatischen Statement »I und jetzt ich« (FiT, 89) auf einer ansonsten leeren Seite. Auf diese Weise macht *Tod in Turin* in seiner Textgestalt eine leicht an der literaturgeschichtlichen Evidenz überprüfbare Wahrheit erfahrbar. Denn spätestens seit Goethes *Italienischer Reise* ist das »Modell«⁹ für die Literarisierung von Italienreisen in deutscher Sprache vorgeprägt und eine »literarische|| Gestaltung|| Italiens« ohne »Rückbezug auf vorgängige literarische Gestaltungen« nicht mehr zu haben:¹⁰ »[Bei [...] literarisch vermittelten Italienbildern] im Gefolge Goethes handelt es sich also so gut wie immer »um Imagologien mindestens zweiter Ordnung, um ihrerseits vermittelte Bilder.«¹¹

Das postmoderne Spiel mit diesen ›Rückbezügen‹ ist bei Brandt Programm: Die Verbindungslinien zu existierenden Italiertexten entstehen durch die erwähnte Zitatsammlung, durch den vorerst nicht weiter erläuterungsbedürftigen Titel und den hinter dem Schutzumschlag auf dem Hardcover des Buchs abgedruckten ersten Satz aus Heinrich Heines ›Reisebild‹ *Reise von München nach Genua* (»Ilich bin der höflichste Mensch von der Welt«).¹² Außerdem zielt die Innenseite des Schutzumschlags eine großformatige Zeichnung des Illustrators Tom Smith, die Tischbeins bekanntes Goethe-Porträt persifliert: Sie stellt Brandt in der Sitzposition und der Kluft des Klassikers dar, aber mit Converse-Turnschuhen und nicht etwa in der römischen Campagna, sondern auf dem Dach des Lingotto-Komplexes in Turin, der ehemaligen Produktionsstätte der Autofirma Fiat.

Die lange Tradition der literarischen Darstellung von Italienreisen in der deutschsprachigen Literatur ist für jeden weiteren Beitrag zu diesem Syntagma Inspirationsquelle und Belastung zugleich. Das Goethe'sche »Modell« strukturiert neue Texte unweigerlich vor, und gerade deshalb werden deren Originalität und ästhetischer Wert fraglich. In diesem Sinne spiegelt sich in der Italienerfahrung eines zeitgenössischen, zumal eines deutschen Schriftstellers auf der Mikro-Ebene seine generelle ›Literaturerfahrung‹: Er ist ein Spätling, ein »ephebel|«,¹³ mit Harold Bloom gesprochen. Es ist das belastende Los dieses *ephebe*, »to define [his] most advantageous relation to [his] precursors|«,¹⁴ sich also zu

einer langen, exemplarischen Tradition in Beziehung setzen zu müssen, deren schiere Existenz Einflussangst auslöst – eine »fear that no proper work remains for him to perform«.¹⁵ Mittels des Italienbezugs, den die Rezensionen zu *Tod in Turin* mit einer gewissen Hilfslosigkeit behandeln,¹⁶ wird Brandts Buch allererst in einem ganz emphatischen Sinn zu Literatur über Literatur: Die einengende »Modellhaftigkeit« der literarischen Italienreise ist paradigmatisch für die produktionsästhetische Situation eines an Tradition, Inspiration und »Betrieb« irre werdenden Nachgeborenen.

Dementsprechend lässt sich auch für den Plot von *Tod in Turin* ein *precursor* ausmachen – es ist nicht der arrivierte Goethe, der 1786 fluchtartig in die italienische Gegenwelt aufbrach, sondern der heute fast vergessene Gottfried Kapp, mit dem sich Brandt in seinem zuvor erwähnten Aufsatz über die junge Schriftstellergeneration der Weimarer Republik befasste. (Auch) Kapp nämlich, so berichtet Brandt, »verspürte« 1932 ausgerechnet »auf Urlaubsreise in Italien«,¹⁷ dass das »Echo aus Deutschland« auf seine literarische Produktion im Verstummen begriffen war und sich ein Schriftsteller »heutzutage [...] tüchtig rühren, sich sichtbar machen« muss.¹⁸ Nicht nur Titel, Titelseite und Thematik von *Tod in Turin* referenzieren also »vorgängige literarische Gestaltungen«: Dieselbe Modellhaftigkeit und Vorprägung lassen sich für den vermeintlich hochgradig subjektiven Erlebniskern des Reiseberichts konstatieren, für das (in Italien lokalisierte) Hadern eines Schriftstellers mit seiner eigenen »Marktfähigkeit«.

Tod in Turin ist zweifellos eine Literaturbetriebssatire, die vom Fundus deutschsprachiger Italienliteratur zehrt. Aber das ist nur die Grundlage für das eigentliche und sehr intrikate wirkungsästhetische Programm des Texts, namentlich für eine komplexe Auseinandersetzung mit der Symptomatologie der Einflussangst in der Gegenwartsliteratur – und mit der Durchkreuzung von künstlerischer Produktivität und kapitalistischer Verwertungslogik unter den Bedingungen der Digitalisierung. So soll Brandts Reisebericht im Folgenden gelesen werden: als Text, der nicht einfach »spielt«, sondern mit seiner Problematisierung des zeitgenössischen Literaturbetriebs und seinem enormen Anspielungsreichtum – seiner »Ökonomie der Übertreibung«¹⁹ – eine Blaupause dafür abgibt, was Literatur unter den Bedingungen einer ubiquitären »Kultur der Digitalität«²⁰ überhaupt noch sein oder leisten kann.

II.

Tod in Turin erzählt von einer Welt, in der »die meisten Menschen Erlösung im Jetzt« (TfT, 279), »kurzweilige ekstatische Freude, den Kick des Augenblicks«

(TiT, 172) suchen, zum Beispiel in opulenten, tempelartigen Supermärkten wie dem Centro Commerciale, das Brandt in Turin besucht (seine Kirche ohne Metaphysik« [TiT, 175]) – und solche »Erlösung«, solche »Kicks!« hält die langwierige Lektüre literarischer Texte kaum bereit, was sich in den ebenfalls thematisierten schwindenden Leserzahlen in Italien (vgl. TiT, 140) und den trotz der Zuversicht seiner italienischen Verlegerin Elisabetta Sgarbi unsicheren Erfolgsaussichten von Brandts übersetztem Roman (vgl. TiT, 134) niederschlägt. Mit dem Glücksversprechen der glitzernden Warenwelt kann aber auch der originäre Transzendenzspender, die Religion, nicht mehr mithalten. Die Kirche Gran Madre di Dio wirkt als »neoklassizistische Imitation des römischen Pantheons« (TiT, 264) eher irritierend als inspirierend, und der Dom, in dem Brandt das Turiner Grabtuch zu sehen hofft, lässt »ein auratisches Erlebnis vermissen« (TiT, 279): Mit der beim »Ausgang« angebrachten »Nachbildung« von da Vincis »Abendmahl« (TiT, 279), dem auf »FlyerIn!« (TiT, 278) und als Abdruck hinter einer »Glasscheibe« (TiT, 277), nicht aber im Original sichtbaren Grabtuch, ja der *in toto* nur als »originalgetreue Kopie«, als »Trompe l'oeil« einseharen und in Wirklichkeit abgesperrten »Kapelle des Turiner Grabtuchs« (TiT, 276), steht auch der Dom ganz im Zeichen des Authentizitätsverlusts und des »Reproduktionsirrsinns« (TiT, 279 – wobei den Besuchern das Fotografieren absurderweise streng verboten ist). Brandts Resümee: Der Turiner Dom ist ein »Ort ohne Liebe«, wo »die Wahrheit der Lüge geopfert wird« (TiT, 277).

Dieser Transzendenzverlust, der dann, wie noch genauer zu zeigen sein wird, mit dem Bedeutungs- und Statusverlust der Literatur konvergiert, ist in Heines wichtigem Prätext *Reise von München nach Genua* bereits angelegt.²¹ Doch Heines »italienische Reise«, die für Brandts Text von so großer Wichtigkeit ist, dass ihr erster Satz, wie gesagt, das Cover von *Tod in Turin* ziert, erzählt eine künstlerische Erfolgsgeschichte: Sie erzählt von der erfolgreichen Konstituierung eines dichterischen Geltungsanspruchs selbst im Angesicht erdrückender literarischer und religiöser Traditionen. Am Ende der *Reise von München nach Genua* steht, wenn man so will, die zwar nicht ganz komplikationsfreie, aber geglückte »Geburt des Autors«. Und der Autor wird hier nicht nur als intellektuell besonders begabte – als »begreifend« – Instanz konzeptualisiert, sondern auch als *fabbro*, der »fraktale«, selbstähnliche, »replikatorische«, also im Kern an Artefakte der digitalen Ästhetik wie *memes* gemahnende Darstellungsverfahren operationalisiert: Bei Heine wird also, das sei vorwegnehmend angemerkt, eine referenziell angelegte, algorithmisch regelhafte ästhetische Replikationskette in Gang gesetzt, um die dichterische Produktivität anzuheizen und der Einflussangst Herr zu werden.

III.

Von hier aus lässt sich ein Bogen spannen zu einem zweiten für Brandts Buch signifikanten Prätext, namentlich zu Thomas Manns *Der Tod in Venedig*. Das bei Heine im Kontext einer Italienreise bekräftigte Bild einer sinnstiftend und instruktiv wirkenden, einer vielleicht gar »ästhetisch erziehenden« Dichterpersona erreicht bei Mann in der Figur des Gustav von Aschenbach seine maximale Fallhöhe. Aschenbach, schon zu Lebzeiten kanonisiert und nobilitiert, hält bekanntlich der Konfrontation mit seinen zu Gunsten einer kühlen klassizistischen Lebens- und Stilhaltung verdrängten »dionysischen« Sehnsüchten nicht stand, und dieses tödliche Entwürdigungserlebnis überträgt sich als harte Diagnose auf die von ihm praktizierte Kunstform. Die Begegnung mit dem schönen Knaben Tadzio ist mehr als eine Erschütterung; sie lässt Aschenbachs ganze Existenz schlechterdings »vernichtet zurück«,²² indem sie ihn zur Einsicht bringt, dass die Literatur zwangsläufig »zum Rausch und zur Begierde«, zum »Abgrund« führen muss, ob sie sich nun der dekadenten ästhetizistischen Schönheitsfeier oder, wie die vermeintlich »gesunde« klassizistische Dichtkunst Aschenbachs, der »Einfachheit, Größe und neuen Strenge« verschreibt: »[W]ir« Dichter »vermögen nicht, uns aufzuschwingen, wir vermögen nur auszuschweifen«.²³

»Volks- und Jugenderziehung durch die Kunst« im Sinne der Weimarer Klassik? »[E]in gewagtes, zu verbotenes Unternehmen. Denn wie sollte wohl der zum Erzieher taugen, dem eine natürliche und unverbesserliche Richtung zum Abgrunde eingeboren ist?«²⁴ Der Dichter als Instanz der Bedeutungsgenese, wie er in der *Reise von München nach Genua* auftritt, wird in Thomas Manns »Reise von München nach Venedig« dekonstruiert. Auch oder gerade wenn er, der Dichter, nicht mehr wie bei Heine als sarkastischer Beobachter am Rande der Gesellschaft steht, sondern in ihrer Mitte angekommen ist, taugt er nur zum Verführer. Insofern lässt sich schon der *Tod in Venedig* als eine Art Replik auf Heine lesen: Das kreative und »begreifende« Individuum, welches sich in der *Reise von München nach Genua* anschickt, das Deutungsmonopol der Religion zu kapern, das »Genie« kurzum, wird von Mann am Vorabend des Ersten Weltkriegs seinerseits »verabschiedet«.²⁵

Da aber niemand von Aschenbachs moralischer Zerrüttung erfährt, bleibt seine Reputation intakt, trotz der Zerstörung seiner künstlerischen Identität, trotz seiner Einsicht in die Verlogenheit seiner ästhetischen Ansprüche. Aschenbach selbst mag an der Konfrontation mit seinen Lebenslügen zugrunde gehen, aber für seine *Leser:innen* ändert sich nichts. Der letzte Satz der Erzählung lautet denn auch folgerichtig: »Und noch desselben Tages empfing eine respektvoll erschütterte Welt die Nachricht von seinem Tode«.²⁶ Hier bewahrheitet sich

antizipativ das Postulat von Roland Barthes, wonach auf den »Tod des *Autors*« – hier der ›Autor‹ Gustav von Aschenbach als Synekdoche ›des‹ generischen *Autors* in der Genie-Tradition – die »Geburt des Lesers« folgt.²⁷ *Der Tod in Venedig* ridikülisiert das Genie, entthront den »*Autor-Gott*!«,²⁸ aber eine neue Instanz rückt an seine Stelle: ›Der‹ Autor wird überlebt von einer ehrfürchtigen Gemeinschaft aus Leserinnen und Lesern, von einer »Welt«, die das Werk des Toten weitertradieren wird, mag es auch in »Lüge und Narrentum« gründen.²⁹

Die wichtigsten Prätexte von Brandts Reisebericht sind poetologische Versuche. Seit Goethe in Rom »eine wahre Wiedergeburt«³⁰ erlebt haben will, gestalten deutschsprachige Reiseberichte Italien nicht nur als »Sehnsuchtsort«,³¹ sondern auch und vor allem als bevorzugten Ort »kultureller Identitätsfindung«. ³² Wohl nicht ganz zufällig spielt Brandt in *Tod in Turin* besonders häufig auf zwei Prätexte an, die dieses »Modell« jeweils variieren, auf die *Reise von München nach Genua* und auf den *Tod in Venedig*: Kann Heines Text als Schilderung der ›Geburt des‹ oder ›eines *Autors*‹ gelesen werden, so gestaltet Manns Erzählung pessimistisch den ›Tod eines‹ oder eben ›des *Autors*‹, allerdings ergänzt um die ›Geburt‹ oder wenigstens den Fortbestand einer Leser-Community. Diese ›italienischen‹ Dichtungen über das Dichten schreibt Brandt nun in der kommentierenden Haltung der Metatextualität weiter, und zwar dahingehend, dass er die in ihnen angelegten Tendenzen zu Ende denkt. Der bei Heine noch schwach fortdauernden Hoffnung auf religiöse ›Transzendenz‹ wird der Boden entzogen, und während bei Mann vorerst nur der Autor von der Bildfläche verschwand, so schickt ihm Brandt nun auch noch die ›Leser:innen‹ ins Grab hinterher. Am Anfang des von Brandt abgerufenen Syntagmas italienischer Reiseberichte steht also der von Goethe herrührende und bei Heine bekräftigte genialische Kunstanspruch, der in der Moderne durch Thomas Mann skeptisiert und als Deutungsprovokation auf die »Welt« verschoben wird – und am Ende des Syntagmas steht der *Tod in Turin*, der Tod ›der‹ Literatur als Zusammenspiel von inspiriertem ›Autor-Gott‹ und gebildetem, zu »respektvollerl |E|rschütterlungl« bereitem Publikum. Das referenzielle Fortschreiben dieser Traditionslinie ist bei Brandt noch möglich, aber der Glaube an diese Instanzen – ›autorisierendes Subjekt‹ und ›respektvolle:r Leser:in‹ – kann nur noch durch intertextuelle Replikation evoziert werden und steht mithin immer schon im Zeichen einer zumindest latenten Komisierung.

IV.

Nicht nur die Zahl der an Literatur Interessierten sinkt, wie Brandt statistisch belegt (vgl. TiT, 140), sondern auch deren »Erwartungshaltung«, unter anderem, so spekuliert Brandts in *Tod in Turin* zitierter Schriftstellerkollege Vincenzo Latronico, wegen der kulturellen und »sprachliche[n] Kolonisierung« durch das Englische und durch eine verflachende »Mode- und Lifestyle-Philosophie« (TiT, 262). Diese Rekurrenz auf normative Vorstellungen von *high* und *low culture* wird durch Brandts Text allerdings nicht ratifiziert; vielmehr verallgemeinert *Tod in Turin*, wie gleich zu zeigen sein wird, die kulturpessimistische Perspektive und weitet sie auf die Kunst überhaupt aus. »Buchmessen« wie derjenigen in Turin, die eigentlich die Kunstform Literatur und das Medium Buch feiern sollten, wohnt in Brandts Wahrnehmung »eine abgrundtiefe Trauer inne!«: »Nirgendwo ist die Einsamkeit größer als dort, wo man von vielen gleichgesinnten Menschen umgeben ist«, die noch dazu alle »um die Aufmerksamkeit« der verbliebenen Leser »kämpfen« müssen (TiT, 236). Das ist der wenig überraschende Stand der Dinge, die Nullhypothese, von der *Tod in Turin* ausgeht: Literatur ist Ware, deren Vermarktung und Präsentation an »Ständen«, an Lesungen, auf kunstvoll inszenierten Autorenfotos und in mäandrierenden Interviews die »Konkurrenz« ausstechen soll (TiT, 236). »Und darum« (TiT, 237),³³ weil die Logik des Kapitalismus längst auch die Kunst erfasst hat und sie im Grunde »ein auratisches Erlebnis« ebenso vermissen lässt wie das zum musealen Spektakel verkommene Christentum, »darum« also

wird nachts auch so hart gefeiert, darum ziehen die büchermüden Horden von einer Party zur anderen: Es ist eine Art trotzig Selbstbehauptung, ein egoistisches Wiederaufbauprogramm, ein wütendes Antanzen, Antrinken, Anficken gegen den körperlichen und geistigen Verfall. Im Exzess, im Rausch soll die Todesangst überwunden werden. Nicht selten kehrt sie am nächsten Tag umso heftiger zurück. Wohlweislich schicken deutsche Verlage ihre Autoren im Anschluss auf Lesereise. (TiT, 237)

Auch Brandts Lesereise, deren letzte Station in Fulda im *Tod in Turin* ausgreifend beschrieben wird, scheint indes nur unter Alkoholeinfluss und mit einer gehörigen Dosis Sarkasmus erträglich zu sein. Nach seinem Fuldaer Auftritt sitzt Brandt mit den Organisatoren zusammen, »drei alte Männer, alle weit über siebzig«, hört sich bei einem »Bier« (TiT, 26) ihre bildungsbürgerlichen Auslassungen über Hanns-Josef Ortheil und Günter Grass an und muss begreifen, dass sie mit seinem Buch wohl wenig anfangen konnten, oder zumindest weniger als mit Ortheils »Mozartbuch« (TiT, 28) und dem klassischen Ideal des »Wahren, Guten, Schönen«, als dessen Repräsentanten sie sich selbstzufrieden

gerieren – und das ist ungünstig für einen jungen Autor, denn »Idlie Alten beherrschen den Diskurs« (TiT, 32). Brandts Reaktion besteht darin, den »Diskurs« kurzerhand zu subvertieren oder ihn gar provokativ zu negieren. Er macht sich in Fulda, wie dann auch in einer Diskussion mit dem Autor Mario Fortunato, einen Spaß daraus, die Erwartungen seiner Gesprächspartner zu enttäuschen, indem er sich aus der eingeschworenen Gemeinde der Kulturraffinen verabschiedet und den Kanon leugnet: Von Ortheil will er noch nie etwas gehört haben, Marion Gräfin Dönhoff und Mozart nur flüchtig kennen (vgl. TiT, 26f.); die Feuilleton-Kontroverse um Günter Grass' Gedichte *Europas Schande* und *Was gesagt werden muss* hat er angeblich ignoriert (vgl. TiT, 29), und von Tschewow, Proust, James, Dostojewski, Kafka, Borges, Bachmann, Capote und Kafka behauptet er »kleine Zeile« (TiT, 138) gelesen zu haben.

Diese in ihrer Absolutheit unglauwbürdige Aufkündigung des vermeintlich von Literaturproduzenten und -rezipienten geteilten kulturellen Horizonts³⁴ hat humoristische und kompensatorische Funktion. Als komisierende Technik ist die radikale Infragestellung des Kanons zunächst verwandt mit Heines Diskursstrategie, als »höflichster Mensch von der Welt« das Gegenüber reden und sich so in seiner ganzen Borniertheit selbst entlarven zu lassen. Entlarvt werden bei Brandt auf diese Weise die erdrückende Spießigkeit und Beschränktheit der sich mondän und aufgeschlossen gebenden Tischrunde in Fulda. So muss das eigene Exemplar des Buchs, aus dem soeben gelesen wurde, unbedingt von Brandt signiert werden (vgl. TiT, 26); die ganze Lesung hat man zuvor ohnehin beflissen protokolliert (vgl. TiT, 26); man spricht tendenziell über jene Autoren, die schon einmal »unser [...] Gast« (TiT, 26) waren, und dann vor allem darüber, wie gut sie sich »ins Programm« (TiT, 27) fügten; man bekundet Mühe mit Neuem oder kulturell Suspektem (»Heavy Metal« [TiT, 27]) und versichert sich des Bekannten und Anerkannten (»[...] ich bin ja eher ein Freund der Klassik!« [TiT, 27]); man korrigiert das Gegenüber bei Gelegenheit pedantisch (vgl. TiT, 28); man »missbilligt!« Wissenslücken und Abweichungen vom kulturellen Erwartungshorizont (»[...] spielen Sie denn wenigstens ein Instrument?!« [TiT, 28]) – kurz und gut, das »höfliche« Protokoll des Gesprächs entlarvt die Fuldaer Bildungsbürger als Bildungsphilister reinsten Wassers. Der philiströse Zugriff auf Bildung, mit dem einst Nietzsche in seiner »unzeitgemäßen« Polemik gegen den alternden David Strauss abgerechnet hatte, ist ein verdinglichender, fetischisierender: Der Bildungsphilister macht Bildung zum Bildungsgut, er ist präskriptiv und elitär, er begegnet künstlerischen Hervorbringungen mit vorgefertigten Wertungsrastern, im Modus des Vergleichs und der Aneignung, nicht mit Offenheit und Neugier – und er hält sich bei alledem für weltläufig und gebildet und bleibt blind für sein Spießertum.

In diesem Sinne aber wohnt auch Brandts Lesereise »eine abgründige Trauer inne«, auf die mit »trotzigel Selbstbehauptung« reagiert werden muss, führt sie doch nicht zu Gleichgesinnten, mit denen ein Austausch auf Augenhöhe möglich wäre, sondern eben nur zu selbstgewissen, autogrammsammelnden Bildungsphilistern. Der Gesprächshabitus der »höflichen«, passiv zuhörenden Demaskierung dieser Philister ist eine Möglichkeit solcher Selbstbehauptung, die ihre Entsprechung etwa in jener Passage der *Reise von München nach Genua* findet, in welcher Heines Reisender einen »Berliner Philister« ausrufen lässt, dass es »nur in Berlin [...] Witz und Ironie« gebe, worauf die Münchner Kellnerin, »die Ironie für eine Sorte Bier« haltend, andere Getränke anbietet.³⁵ Auch hier wird eine philiströse Haltung vorgeführt und komisiert, die Ironie nicht als rhetorisches Mittel und künstlerische Technik behandelt, sondern zum Distinktionsmerkmal (der Berliner im Vergleich zu den Münchnern) verdinglicht: Der Witz geht also nicht oder nur auf den ersten Blick auf Kosten der ungebildeten Kellnerin, denn indem sie eben diese philiströse Verdinglichung verbalisiert und so deren ganze Absurdität unwissentlich exponiert, fällt die Arroganz des Berliner Spießers auf diesen zurück, wird er zur Zielscheibe von Heines Ironie. Exakt diese Entlarvdynamik bildet Brandt im *Tod in Turin* nach, wenn er die Fuldaer Bildungsphilister einfach reden lässt – und »Bier« trinkt, während »[d]ie Herren« alle »Wein« vorziehen, also sozusagen, über Heine gelesen, Ironie, und das heißt: Distanz »bestellt!« (TiT, 26).

Die durch die Relativierung der vermeintlich geteilten »Bildung« erreichte »Selbstbehauptung« besteht aber nicht nur in dieser humoristischen Depotenziierung des Philiströsen, des lächerlichen »siegreichel Gefühlsl [...] der würdige Vertreter der jetzigen deutschen Kultur zu sein«. Durch diese Relativierung signalisiert Brandt außerdem programmatisch, dass ihm die von »alten!« – man müsste fast schon sprichwörtlich hinzufügen: weißen – »Männer!« geschriebene und gelesene Literatur nichts bedeutet, und so bedient er sich, genau genommen, einer der von Harold Bloom beschriebenen »revisionary ratios«,³⁶ also einer der sechs verbreitetsten Methoden zur Abwehr der »Einflussangst: Die outrierte Verleugnung des Kanons gemahnt an den Verteidigungsmechanismus der *kenosis*, worunter Bloom ein »breaking-device« in Bezug auf die Tradition versteht, ein »movement towards discontinuity with the precursor«,³⁷ ein »isolating movement of the imagination«. Die *revisionary ratio* erfüllt ihren Zweck. Brandt wird, aller Einflussangst zum Trotz, literarisch produktiv und verfällt nicht in eine kreative Paralyse.

Man könnte die Untersuchung mit diesem Befund enden lassen: Brandt unterzieht die für die deutschsprachige Italienliteratur exemplarischen Prätexte von Heine und Mann in *Tod in Turin* einer Art metatextuellen Neuformatierung

und bannt jegliche residuale *anxiety of influence* durch Mobilisierung der *kenosis*. Das würde aber zu kurz greifen, denn Brandts Buch schildert eine Literaturszene, in welcher sich das *agon*, »the contest for aesthetic supremacy«,³⁹ nicht einfach auf die Tradition bezieht: Die »rival struggles«⁴⁰ sind nicht primär diachroner, sondern synchroner Natur, was das Symptom der laut Brandt allen »Buchmessen [...] innewohnenden« »abgrundtiefen Trauer« (TiT, 236) auslöst. Die ästhetisch zu bändigende, mit Einflussangst behaftete Tradition ist nur *eine Variable*, die Brandts literarischen *output* in *Tod in Turin* gefährdet: Die anderen sind der zermürbende Konkurrenzkampf mit eigentlich »Gleichgesinnten« und das sinkende öffentliche Interesse an Literatur, deren bei Heine affirmierte und bei Mann immerhin in den Augen einer getäuschten, aber noch eifrig lesenden »Welt« überdauernde kulturelle Suprematie im *Tod in Turin* nicht mehr gegeben ist.

Die Expektorationen über deprimierende Buchmessen und Lesereisen legen die Dominanz kapitalistischer Marktlogik im »literarischen Feld« schonungslos offen. Im *Tod in Turin* verbindet sich diese an und für sich ziemlich simplizistische Diagnose aber stets mit der leitmotivischen Beschreibung einer Sakralisierung des Konsums und einer Kommerzialisierung des Sakralen. All diese Tendenzen grundieren im Text den Prozess einer kulturellen und ökonomischen Marginalisierung des »literarischen Felds« und der Kunst überhaupt: Immer wieder wird gezeigt, wie im weitesten Sinne »ästhetische« Deutungs- und Attraktionspotenziale zunehmend von anderen »Anbietern« bespielt werden – oder aber, wie traditionelle Produktionsästhetiken und Formen der Diskursivierung von Kunst nicht gewappnet sind für die durch die Internetkultur vorangetriebene Emergenz neuartiger Zeichenlogiken.

Wenn *Tod in Turin* in der komisierten Darstellung des Fuldaer Abends die Abschaffung des bildungsbürgerlichen Kanons performativ vollzieht, so werden die mit jeglichen Kanones assoziierten Funktionen – Identitätsstiftung, Gruppenlegitimation und Handlungsorientierung – sozusagen zu freien Potenzialen; sie werden fortan in anderen gesellschaftlichen Teilsystemen realisiert, da das künstlerisch-literarische seine Schuldigkeit offenbar getan hat. Realisiert werden diese Potenziale nunmehr, so die Insinuation von Brandts Buch, eben durch ästhetisierten und qua unendlicher Wiederholbarkeit unendlich sinnstiftenden Konsum – statt durch den situationsbezogenen, voraussetzungsreichen, intellektuell anspruchsvollen Konsum *von* Ästhetik durch einen gebildeten Rezipienten.⁴¹

Vollends zur Kongruenz gelangen Kunst, Kapitalismus und Körper in Brandts Hotel im Stadtteil Lingotto, auf dem eingangs erwähnten gleichnamigen, heute als Multifunktionskomplex genutzten »alten Fiat-Werksgelände« (TiT, 94). Auf dem Dach der 1923 eröffneten und bis 1982 betriebenen Fabrik befindet sich die begehbare »Teststrecke für Neuwagen« (TiT, 95), die Brandt während seines

Aufenthalts zweimal zu Trainingszwecken nutzt. »Zehn Runden, zehn Kilometer« (TiT, 144), will er am zweiten Tag seines Aufenthalts joggenderweise zurückgelegt haben. Beide Male löst das Training auf dem Dach Selbstmordfantasien aus (vgl. TiT, 144; 216ff.), auf die bei der zweiten Trainingseinheit eine lange »unvollständige Liste mit Schriftstellern« folgt, »die sich umgebracht« (TiT, 228f.) haben. Wie die »abgrundtiefe Trauer« anlässlich der im Leib des *Eataly*-Konzerns stattfindenden Buchmesse, so steht auch die durch das Lingotto-Dach ausgelöste Verzweiflung im Zeichen der Einsicht in die vollendete und unausweichliche Kommodifizierung der Literatur – und der Subjekte, die sie hervorbringen. Die Fiat-Fabrik galt einst nicht zuletzt deshalb als besonders avanciert, weil die Fertigungsstraße vertikal, von unten nach oben, verlief: Auf dem Dach legten die nagelneuen Autos ihre erste Fahrt zurück. Wenn nun Jan Brandt auf der Lingotto-Teststrecke seinen Körper stählt, rückt er, metonymisch gesprochen, in eine Äquivalenzbeziehung zu den einst in Turin hergestellten Autos: Er, der gerade noch »junge« Erfolgsautor,⁴² wird so als *Produkt* ausgewiesen, das nun seinen Herstellungszweck erfüllt.

Wie früher die fabrikneuen Autos hoch über der Stadt ihre Runden drehten, bevor sie zu ihren Käufern geliefert wurden, spult Brandt nun als halbwegs arrivierter Schriftsteller auf Lesungen, bei Messen und in Interviews sein repetitives, zyklisches Programm ab; dabei muss er hoffen, dass seine Konsumangebote, seine Bücher und Auftritte, genug Erlös einbringen, um die weitere Anbindung an seinen Verlag zu rechtfertigen und seinen Lebensunterhalt zu gewährleisten. Der Text instanziiert hier zum einen die deprimierende (Selbstmordgelüste induzierende) Dominanz einer totalitären Wissensökonomie, eines »kognitiven Kapitalismus«, der auch die geistige Arbeitskraft des Dichters der Logik des Profits unterwirft. In den erzählerischen Vignetten des Texts tritt die Vereinnahmung des gesellschaftlichen Teilsystems und Handlungsfelds der »Kultur« durch ökonomische »Reproduktionsformen« mit allen Konsequenzen zutage: Die Wissensarbeiter werden zur Übernahme eines marktkonformen Habitus gezwungen und büßen ihre potenziell »widerständigell« Funktion ein.

Vor dem Hintergrund solcher tiefenstruktureller Transformationen muss die Operationalisierung der *kenosis*, mit deren Hilfe Brandt seiner Einflussangst beikommt, in einem Pyrrhussieg resultieren: Die Kreativität salviert sich zwar im Bruch mit der lähmenden Tradition, aber die Früchte, die sie abwirft, sind vergiftet – denn neben der Präsenz der nie ganz verstummenden *precursors* belastet den *ephebe* nun auch die Entauratisierung seiner Werke durch einen Literaturbetrieb, der dieselben Produktionsmechanismen installiert und dieselbe Vermarktungsdramaturgie implementiert wie eine Autofabrik oder ein Lebensmittelgeschäft. Die Zerstörung des Kanons wird bezahlt mit dem künftigen

Fehlen aller Kanones, in die sich ein *ephebe* noch einschreiben könnte, also mit dem völligen Geltungsverlust der eigenen künstlerischen Tätigkeit unter dem Vorzeichen einer Aufhebung der Differenz zwischen »ökonomische[n] und kulturelle[n] Reproduktionsformen«. Diese Einsicht wird in *Tod in Turin* nicht nur symbolhaft gestaltet – in den Lingotto-Szenen –, sondern auf der Figurenebene zur Darstellung gebracht. Erst nach der »Begegnung« mit einem ehemaligen Studienkollegen, einem der wahren *masters of the universe*, der inzwischen bei Goldman Sachs das große Geld verdient, zeigt sich nämlich für Brandt in aller Klarheit: Das literarische *agon* als »contest for aesthetic supremacy« interessiert niemanden in einer Epoche, in der nicht Geist, Kunst und Wissenschaft, sondern Geld, »Wirtschaft«, »Politik« und ähnliche »Systeme [...] die Welt im Innersten zusammenhalten« (TiT, 60), Einfluss, Macht und Selbstwirksamkeit bieten, und in der der »kulturelle[n] Habitus« kein Privileg von »Künstlern« mehr ist.

V.

Die »Ästhetisierung des Kommerzes und [...] Kommerzialisierung der Ästhetik« ist grundsätzlich nichts Neues.⁴³ Die Tradition der Buchmessen, um nur ein für *Tod in Turin* passendes Beispiel herauszugreifen, reicht im deutschsprachigen Raum bis in die Frühe Neuzeit zurück. Und kaum hatte sich Deutschland 1871 als Nationalstaat konstituiert, wurde auch schon über den »hohe[n] Grad« der »Kommerzialisierung des literarischen Lebens« geklagt, unter anderem mit Blick auf die damals im Entstehen begriffenen »literarischen Agenturen«:⁴⁴ »Selbst der Lyriker ist jetzt zu einem Arbeiter geworden«, seufzte 1876 der Kritiker und Schriftsteller Oscar Blumenthal.⁴⁵ Solche Klagen sind umso wohlfeiler, als der »bildungsbürgerlichen Kommerzialisierung der Literatur«, die als Profanierung empfunden werden konnte, stets auch ein Gewinn an Prestige und ökonomischer Sicherheit im sich ausdifferenzierenden und autonomisierenden Literatursystem entsprach. So profitierten die »Spitzenverdiener[n]«⁴⁶ des im ausgehenden 19. Jahrhundert endgültig als Massenmarkt emergierenden Literaturbetriebs von Tantiemen und Honoraren in teils schwindelerregender Höhe. Gerhart Hauptmann zum Beispiel konnte in den 1890er-Jahren mit monatlichen Einkünften rechnen, die deutlich über »dem Jahreseinkommen eines mittleren Angestellten« lagen.⁴⁷

Bestünde nun der »analytische[n] Kern« von *Tod in Turin* tatsächlich nur in einer Jeremiade über das »Verhältnis von Kunst [...] und Markt im Spätkapitalismus«,⁴⁸ wie Ursula März behauptet, ohne weiterführende Perspektive und (selbst-)ironische Brüche, so wäre Brandts Buch eine denkbar banale, ja heuchlerische Angelegenheit. Schließlich sind es, wie Brandt trotz seines mokanten

Gestus wohl weiß und anmerkt, die zahlungskräftigen »älteren Damen und Herren zwischen fünfzig und siebzig«, die Angehörigen des »Bildungsbürgertums|« (TiT, 16) oder womöglich des »Bildungsphilistertums«, die seine Bücher kaufen, bei seinen Lesungen aufkreuzen und seine berufliche Existenz ermöglichen. Die zumindest behauptete Sperrigkeit und Bockigkeit kann aber ihrerseits als Beispiel einer *revisionary ratio* gelesen werden: Eine solche gegen den Kanon gerichtete Poetologie entspricht in groben Zügen der vierten von Bloom aufgezeigten Revisionsstrategie, der »*Daemonization*«,⁴⁹ unter der er »a movement towards a personalized Counter-Sublime« versteht.⁵⁰ Die Verfertigung einer distinkten (»dividel| [...] is the root meaning of *daeomai*«⁵¹) Gegen-Ästhetik, welche existierende Wahrnehmungsmuster und Wertungskriterien (zer-)stört und »another order« kreiert.⁵² So, als Übergang von reiner *kenosis* zu einer *daemonization* oder eben als gegen die Zumutungen des bildungsbürgerlichen Kanons gerichtete Haltung, entwirft *Tod in Turin* dann doch eine über den Tod des Autors, des Lesers und der Literatur hinausführende Vision einer neuen und der chaotischen Gegenwart angemessenen literarischen Ordnung – eines veritablen »Counter-Sublime«. Dieses »Counter-Sublime« mündet in *Tod in Turin* aber nicht, wie man bei der Lektüre der obigen Ausführungen zur *kenosis* und Kapitalismuskritik in *Tod in Turin* vielleicht vermuten könnte, in einem platten kulturpessimistischen Lamento. Dafür bürgen allein schon die zuvor erläuterten Bezugnahmen auf die deutschsprachige Italienliteratur, und darunter insbesondere die Reverenz an Gottfried Kapp und dessen Italienerlebnis: Sie lindert den potenziellen Eindruck weinerlicher Unmittelbarkeit, indem sie Brandts Erlebnisse gleichsam entsubjektiviert. Ebenso wichtig sind in diesem Kontext gewisse noch zu spezifizierende formalästhetische Qualitäten des Texts, die ihn unertiefen und dem Verdacht des Kulturpessimismus entrücken.

Weil sich Brandt in eine von Goethe über Heine, Mann und Kapp zurückverfolgbare Tradition einschreibt beziehungsweise diese Tradition metatextuell fortführt, erweitert sich der kulturkritische Horizont von *Tod in Turin*. Der Text beklagt nicht einfach, was seit Jahrhunderten Tatsache ist – die Einbettung auch der Kunstform Literatur und den sie tragenden Institutionen eine schlimme Diagnose: Der Dichter als »begreifende« Instanz, wie ihn Heines Reisebericht programmatisch auf den Plan treten lässt, als Instanz, die einer »respektvoll« ihrer Worte harrenden Welt etwas mitzuteilen hat und für die Italien ein belebender und anregender Kulturraum ist – diese Figur hat ausgedient, genau wie die überholten Vermittlungsformate, deren sie sich beschämenderweise nach wie vor bedienen muss. Nicht die Kontamination der Literatur durch »den Kapitalismus« ist folglich der eigentliche Skandal, den *Tod in Turin* zur Darstellung

bringt, sondern ihr simpler Bedeutungsverlust, die Einbuße ihrer instruktiven und sinnstiftenden Kraft.

Denn ob Literatur als Ware gehandelt wird oder nicht: Wer sich ohne große Anstrengung und ohne schlechtes Gewissen am ›Wahren, Guten und Schönen‹ delectieren will, besucht jedenfalls nicht die Buchmesse im ersten Stock des *Eataly*-Gebäudes. Schließlich lockt im Erdgeschoss »ein begehbarer kulinarischer Bildungsroman« (TiT, 177; Hvhg. J.R.), der das »Beste« (TiT, 180), also gleich die superlativische Form des ›Guten‹ (und sogar der ›guten Literatur‹, eben des Bildungsromans), als Konsumobjekt präsentiert. Wozu das »Abenteurer« des »Lesens|s|« (TiT, 190) wagen, wenn in Form des nachhaltigen, »auf das große Ganze abzielenden« (TiT, 179) und deshalb bedenkenlosen Konsums eine bereits »verwirklichte Utopie« (TiT, 190) verfügbar ist? Die bei *Eataly* »verwirklichte Utopie« bezeugt dabei zugleich mit dem Ende der Literatur das Ende des »Sehnsuchtsorts|s|« Italien, wie ihn die deutschsprachige Literatur einst konzeptualisierte oder imaginierte. Das Unternehmen verursacht nämlich die postmoderne Desintegration dieses *locus amoenus*: Stand ›Italien‹ einst für einen lokalisierbaren, komplexen und ambivalenten, in jedem Fall aber wirklich »begehbaren|s| [...] Bildungsroman«, den sich Goethe mühevoll per Kutsche und Schiff erschließen musste, so ist es im Zeichen des globalisierten Genusses ortlos und käuflich geworden – wo *Eataly* ist, ist ›Italien‹, ein sorgfältig kuratiertes Simulakrum der kulturellen ›Essenz‹ des Landes, der »*alti cibi*« (TiT, 176).⁵³

Die obigen Beobachtungen sind also zu präzisieren: *Tod in Turin* konstatiert nicht einfach eine *Korrumpierung* der Literatur durch längst eingespielte und sattsam bekannte Marktmechanismen, sondern vielmehr die drohende *Obsoleszenz* der Literatur in einer Zeit, die das ›Wahre, Gute und Schöne‹, das Versprechen der ›Transzendenz‹, das »auratische|s| Erlebnis« nicht mehr in der Religion und der Ersatzreligion der Kunst sucht, sondern in »Kirche|s| ohne Metaphysik« (TiT, 175), in Künsten ohne Kanones, im zur neuen »Ersatzreligion« (TiT, 178) nobilitierten Konsum. Anders ausgedrückt: Während sich vor zwei Jahrhunderten in der von Heine so genannten ›Kunstperiode‹ der Schriftsteller anschickte, als ›höflichster Mensch von der Welt‹ mit sanfter Gewalt das ›Seelengespenst‹ der Religion zu verscheuchen und einen ›metaphysischen‹ Deutungsanspruch zu stellen, so ist es heute, wie Brandt zeigt, der durch *Eataly* versinnbildlichte auratisierte Spätkapitalismus, der diese Bedürfnisse befriedigt und der Literatur dadurch ihre *unique selling proposition* abluchst.

Zum »Counter-Sublime« des *Tod in Turin* gehört nun neben der Überführung dieser Befunde in Dichtung – in bedeutungsschwangere Sprachbilder, die der Schriftsteller, wie Heine im dreizehnten Kapitel der *Reise von München nach Genua*, einem Prozess des ›Begreifens‹ aussetzt – auch der zumindest skizzen-

hafte Entwurf einer Therapie. Eine solche scheint der Text ausgerechnet in jener transformativen Kraft zu lokalisieren, welche die Marginalisierung der Literatur im Wettbewerb um die Aufmerksamkeit der Rezipientinnen oder Konsumentinnen mitverursacht hat: Die Rede ist von der Digitalisierung beziehungsweise von der ›Kultur der Digitalität, wie Felix Stalder sie jüngst in diskussionswürdiger Weise beschrieben hat. Hierbei ist neben der Metareferentialität und der Konnektivität die Algorithmizität das dogmatisch verkündete Kriterium, an dem sich Debatten entzünden.

Auf den ersten Blick ist vielleicht fraglich, in welcher Weise man in Bezug auf *Tod in Turin* von *Algorithmizität* sprechen kann. Algorithmen, also »Handlungsanleitungen, wie mittels einer endlichen Anzahl von Schritten ein bestehender Input in einen angestrebten Output überführt werden kann«, lösen »vordefinierte Probleme«. ⁵⁴ Sie sind unabdingbar, um die durch ›digitale‹ Kulturproduktion und Kommunikationsmittel aufgehäuften Datenmengen auch nur ansatzweise zu bewältigen. Zugleich hat sich die Rechenleistung von Computersystemen so stark gesteigert, dass immer mehr Handlungen von vornherein »algorithmisch ausführbar|« sind. ⁵⁵ So ist es bereits heute möglich, kurze journalistische Texte »algorithmisch«, also automatisiert auf der Grundlage einiger Variablen und Bausteine vom Computer schreiben zu lassen. ⁵⁶ Wer sagt, dass nicht auch Gedichte oder gar Romane maschinell entstehen können – schließlich tun sie das ja bereits? ⁵⁷ Hier wäre zu fragen, inwieweit sich *Tod in Turin* diesem Kriterium unterwirft oder wie weit Algorithmizität die Suche nach alternativen, nach komplementären Ansätzen, nach Konzepten einer Gegenästhetik herausfordert. Jedenfalls nimmt der Roman eine denk- und machbare »Algorithmisierung« und mithin Automatisierung von Literatur in den Blick, sowohl auf der Seite der Produktion als auch auf derjenigen der Rezeption, und zwar als Schreckbild und Chance zugleich.

Als Schreckbild erscheint kulturelle Algorithmizität in *Tod in Turin* immer dann, wenn Regelmäßigkeit und prozesshafte Gleichförmigkeit jegliche Selbstwirksamkeit, Alterität und Autonomie liquidieren: also etwa in Form der immergleichen Abläufe und Gespräche an Messen, Lesungen und in Interviews, in Form der immergleichen »Killerleserfragen« (TiT, 17) und »Killerjournalistenfragen« (TiT, 131), die Brandt in einer wachsenden Liste sammelt – oder auch in Form der italienischen Literaturcastingshow *Masterpiece*, die aus dem Kandidatenfeld denjenigen oder diejenige prämiert, der oder die im Rahmen spezifischer Aufgaben »besonders originelle« (TiT, 147) und mithin natürlich ganz und gar unoriginelle, eigentlich durch algorithmische, »kalkulierbare« »Handlungsanleitungen« präformierte Texte zu schreiben vermag. Diese sozusagen negative, heteronome Algorithmizität erscheint hier als eine Art *test case* für die Funktionsweise und Zumutungen des oben erwähnten sogenannten

»kognitiven Kapitalismus«. Im Unterschied zur neomarxistischen Strömung der »Postoperaisten« betont Brandt allerdings nicht dessen befreiendes, sondern umgekehrt dessen in neuartiger Weise repressives und entfremdendes Potenzial.

Die dem Konzept des »kognitiven Kapitalismus« zugrundeliegende These, wonach »sich der Kapitalismus die kognitiven Kapazitäten menschlicher Arbeitskraft immer mehr aneignet«, kann genau dann in einer optimistischen Haltung münden, wenn man von der Annahme ausgeht, dass das »Kapital im kognitiven Kapitalismus erneut stärker von Arbeitskraft abhängig ist und dies zu einer möglichen Unabhängigkeit und Selbst-Organisation des »Kognitariats« führen kann.«⁵⁸ In der schrankenlosen »Zirkulation von Wissen« läge dann neues »emanzipatorisches Potential.«⁵⁹ »Was« aber, fragt Armin Beverungen, »wenn kognitive Kapazitäten nicht nur menschlicher Arbeitskraft zuzuschreiben [sind], sondern [...] auch und gerade in digitalen Medientechnologien verfestigt werden können? Was also, wenn sich Kapital die kognitiven Kapazitäten digitaler Medientechnologien aneignet und sich somit weiter von Arbeitskraft unabhängig und das Kognitariat von sich abhängig macht?«⁶⁰ Darin, in der Autonomisierung von entmaterialisierten, wissensbasierten Wertschöpfungsketten, ihrer Ablösung von menschlicher Produktivkraft, liegt eines der großen Versprechen von Algorithmisierung, Digitalisierung und generell der sogenannten künstlichen Intelligenz. Genau in dieser Verselbständigung der »kognitiven Kapazitäten digitaler Medientechnologien« ist aber auch die Möglichkeit neuer Abhängigkeiten begründet. Das wäre dann die dystopische Seite des »kognitiven Kapitalismus«, wie sie Bernard Stiegler anschaulich beschreibt: »[W]ith cognitive technologies, it is the cognitive itself which has been proletarianized. In this consists, then, cognitive capitalism [...]. And this is concretely expressed in the fact that *the cognitive has been reduced to calculability*«. ⁶¹

In dieser Form tritt im *Tod in Turin* bedrohliche Algorithmizität in Erscheinung: Wenn von den repetitiven Zwängen des Literaturbetriebs und seinen geistlosen Routinen die Rede ist, erscheint der Dichter nicht mehr als »begreifendes« Subjekt, sondern als proletarisierter Wissensarbeiter im kognitiven Kapitalismus, dessen *output* dem Kriterium der produktions- und wirkungsästhetischen »Kalkulierbarkeit«, der vertrauheitsstiftenden Vorhersagbarkeit, der zielgruppenorientierten Vermarktbarkeit, kurzum: dem Primat der Profitmaximierung unter digitalkulturellen Bedingungen unterworfen ist. Er muss auch in seinem Tätigkeitsfeld der Erzeugung »kulturellen« Kapitals machtlos mitansetzen, wie sich das »ökonomische« »Kapital die kognitiven Kapazitäten digitaler Medientechnologien aneignet« und die einst maximal auratisierte dichterische Produktion durch Surrogate substituiert oder gänzlich in die Irrelevanz befördert – und so passt der Digitalitätsproletarier Brandt ganz hervorragend auf das Dach der ehemaligen

Fiat-Fabrik und verspürt dort mit Recht suizidale Gefühle. Allerdings wäre dann eben auch der Freitod eine längst topische, nur noch vermeintlich authentizitätssteigernde Handlung: Sogar der Abschied aus dem Leben käme für den Autor dem Vollzug eines Literatur-Algorithmus gleich. Mit Blick auf diese Demontage und Depotenzierung von Autorschaft als Ausweis individueller *auctoritas*, als Fähigkeit zur ›begreifenden‹ Authentifizierung eines Sachverhalts, scheint es also verfehlt, in den Referenzstrukturen in *Tod in Turin* Effekte einer »Autorisierung durch Selbst-Konsekration« zu sehen: Diese These von Antonius Weixler wäre ja nur dann tragfähig, wenn man Brandts explizite Selbstinszenierung als »Nachfolger der ersten und renommiertesten literarischen Autoritäten«⁶² ohne ironische Gebrochenheit liest – und dabei die dieser Selbstinszenierung doch inhärente Verzweiflung ob eines erdrückenden literaturgeschichtlichen Legats und einer Hegemonie des ›kognitiven Kapitalismus‹ übersieht.

Tod in Turin sagt aber noch mehr und Differenzierteres über die Logiken des ›kognitiven Kapitalismus‹. Denn ›algorithmische‹ Autorschaft wird hier durchaus nicht nur als Entfremdungserfahrung in neuer Gestalt präsentiert, sondern auch in origineller Weise als Perspektive, als genuine Erweiterung der literarischen Ausdrucksmöglichkeiten profiliert. Das zugleich selbstbewusste und selbstironische Statement »lulnd jetzt ich« am Ende der Zitatsammlung inskribiert den Text in eine bestimmte Traditionslinie der deutschsprachigen Literatur und legt im gleichen Zug deren Quellcode offen. Aus den »bestehende[n] Inputs« im Korpus der italienischen Reiseberichte extrahiert Brandt die »Handlungsanleitungen«, mittels deren er seinen komplexen, metatextuell-kommentierend ausgerichteten »Output« generieren kann: Dieses Projekt einer *daemonization*, der Erarbeitung eines »Counter-Sublime« ›gegen‹ die Tradition, könnte man auch als Geburt einer algorithmischen Autorschaft *aus* der Tradition beschreiben. Ein solches Verständnis von Autorschaft wird in *Tod in Turin* einem Beta-Test unterzogen: Die Normalform, das Programm oder »Modell«⁶³ einer in deutscher Sprache beschriebenen Italienreise wird *referentialisiert* (durch explizite Aufrufung der Prätexte), *vergemeinschaftet* (durch eine Entgrenzung des Autorsubjekts, den Einbezug verschiedener Quellen, die Mobilisierung der Kreativität des eigenen Umfelds etc.) und *algorithmisiert* (durch die Nutzung ›bestehender Inputs‹, welche neuen ›Output‹ ermöglichen, ohne ihn aber a priori zu determinieren). In diesem Zuge aber wandelt sich das Modell ›deutscher Schriftsteller hat ein Italienerlebnis‹ zum Objekt einer neuartigen multi-modalen replikatorischen Anverwandlung: Die Italienreise, einst tatsächlich ein wichtiges Mittel auktorialer Identitätsbildung und Selbstpositionierung des Originalgenies im ›literarischen Feld‹, wird zum *meme*, zur beliebig referenzialisierbaren, humoristisch besetzten und in gemeinschaftliche Strukturen von Produktion und Rezeption eingebundenen kulturellen Ressource.

Die im wahrsten Sinne des Wortes ›literaturkritische‹ Komponente von *Tod in Turin* läuft also keineswegs ins Leere. Der Text ist als Versuchsanordnung lesbar, welche Brandts subjektive Erfahrung des zeitgenössischen Literaturbetriebs objektiviert, indem sie die Applikabilität typischer formalästhetischer Elemente der digitalen Kulturen für die Literatur erprobt. Das Resultat ist ein Buch, von dem sich (unter Ausklammerung geschmacklicher Präferenzen) sagen lässt, dass es bestehende Sicht-, Schreib- und Leseweisen hinterfragt und recodiert, ohne dabei in billigen Kulturpessimismus oder Elitarismus zu verfallen. So ergibt sich jedoch, um zwei für zeitgenössisches, auf ›digitale‹ Rezeptionsbedürfnisse geeichtes Kulturschaffen in Film, Fernsehen und *gaming* besonders prägende Topoi zu bemühen, ein *twist ending* – oder jedenfalls eine Art *stinger*, eine überraschende Einsicht, die sich erst nach der Lektüre und Reflexion des gesamten Buchs, sozusagen nach den *credits* einstellt: Die Kritik an der kapitalistischen Funktionsweise des Literaturbetriebs, wie sie an der Textoberfläche von *Tod in Turin* mit einiger Penetranz artikuliert wird, ist nämlich dialektisch; sie enthält ihr eigenes Gegenteil. Denn als Exploration ›digitaler‹ Schreibweisen repräsentiert *Tod in Turin* auch und gerade den Entwurf einer Literatur, die aktuellen Erwartungen an kulturelle Produktion und Rezeption adäquat ist: Gleichsam hinter der Fassade einer sardonischen Abrechnung mit dem marktförmigen Literaturbetrieb projiziert Brandts Text die Möglichkeit einer ›algorithmisierten‹, also einer ganz besonders zeitgemäßen, einer ganz besonders gut kommodifizierbaren, vermittelbaren, *like*- und klickbaren Literatur.

Anmerkungen

- 1 Jan Brandt, *Tod in Turin*, Köln 2015, hier 15. Im Folgenden werden alle Zitate aus *Tod in Turin* als Klammerbemerkung im Fließtext mit der Sigle TiT ausgewiesen.
- 2 Ausgezeichnet wurde Eugen Ruge für den Roman *In Zeiten des abnehmenden Lichts*.
- 3 Martin Krumbholz, *Jan Brandt. Tod in Turin. Autofiktionaler Hyperrealismus*; http://www.deutschlandfunk.de/jan-brandt-tod-in-turin-autofiktionaler-hyperrealismus.700.de.html?dram:article_id=332509 [letzter Zugriff 28.4.2021].
- 4 2005 publizierte Brandt einen literaturwissenschaftlichen Aufsatz, in dem er das Scheitern der Reclam-Reihe *Junge Deutsche* in der Weimarer Republik – »delsl erstelnl ernst zu nehmendelnl Versuchslsl. junge Autoren kollektiv und massenmedial zu vermarkten« – nachzeichnete. Dabei zog er Verbindungslinien zur Gegenwartsliteratur, insbesondere zu den in den ausgehenden Neunzigerjahren berühmt gewordenen ›Popautoren‹ und der von ihnen betriebenen Inszenierung von Autorschaft. Wie schon im Fall der Reihe *Junge Deutsche*, so Brandt, hätten in der Popliteratur letztlich »Inlicht die Bücher [...], sondern auch und vor allem deren Verfasser« »im Mittelpunkt des Interesses gestanden« (Jan Brandt, *Springende Fohlen. Die junge Generation um 1930 als Marketingkonzept*, in: Thomas Wegmann [Hg.], *Markt Literarisch*, Bern u.a. 2005, 152–169, hier 168, 166).

- 5 Ursula März, *Alles Erlebte ausschütten*; <http://www.zeit.de/2015/11/jan-brandt-tod-in-turin> [letzter Zugriff 29.4.2021].
- 6 Vgl. hierzu Gérard Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt/Main 1993, 13.
- 7 Italo Michele Battafarano, *Die deutsche Italien-Literatur. Versuch einer Synopse*, in: Anne-Rose Meyer, Eugenio Spedicato (Hg.), *Migration - Reise - Zusammenprall der Kulturen. Neue Italienbilder in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*, Würzburg 2016, 25–44, hier 25.
- 8 Vgl. Stefanie Kraemer, Peter Gendolla (Hg.), *Italien. Eine Bibliographie zu Italienreisen in der deutschen Literatur*, Frankfurt/Main u.a. 2003.
- 9 Battafarano, *Die deutsche Italien-Literatur*, 39. Mit Battafarano könnte man dieses »Modell« ungefähr so skizzieren: Im Ausgang von Goethes geradezu archegetischem Reisebericht entwickelt sich »Italien« in der deutschsprachigen Literatur zu einer »Chiffre für ganzheitliche Erfahrung«, zu einem »Sehnsuchtsort«, der mit all seinen Verheißungen als Komplement zu den Defiziten der eigenen »deutschen« »Lebensart« imaginiert wird – dabei ist dieses »Ideal [...] nicht empirisch-gesellschaftlich, sondern ästhetisch gedacht«, als Möglichkeitsraum eines künstlerisch produktiven und unentfremdeten »Lebens| in Selbstbestimmung« (ebd.). *Part and parcel* dieses Modells ist oft auch seine Kontamination durch »Überheblichkeit und Besserwisserei«, durch nahezu kulturimperialistische Vereinnahmungsversuche Italiens (ebd.). Hinzuzufügen wäre, dass auch die *Konterkarierung* der auf Goethe zurückgehenden Normalform der literarisierten Italienreise inzwischen zu einem Teil des Modells geworden ist: Die Subversion von Lesererwartungen und die satirisch-sarkastische Bezugnahme auf Hypotexte sind ihrerseits nicht mehr überraschend, sondern – etwa im Gefolge von Thomas Manns *Tod in Venedig* (1912), Wolfgang Koeppens *Tod in Rom* (1954) oder Rolf Dieter Brinkmanns *Rom, Blicke* (1979) – längst topisch.
- 10 Anne-Rose Meyer, Eugenio Spedicato, *Imagologie, Intertextualität, diachrone Perspektiven. Ein vorläufiges Fazit zu neuen Italienbildern in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*, in: dies. (Hg.), *Migration - Reise - Zusammenprall der Kulturen*, 271–275, hier 271.
- 11 Ebd.
- 12 Heinrich Heine, *Reisebilder*, München 1994, 293.
- 13 Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York–Oxford 1997, 10.
- 14 Ebd., 62.
- 15 Ebd., 148.
- 16 Ursula März zum Beispiel findet den Titel »etwas volltönend|« (März, *Alles Erlebte ausschütten*) und verzichtet auf jede weitere Erläuterung der Thematik, während Martin Krumbholz kurzerhand behauptet, der Text habe mit Manns *Tod in Venedig* und anderen mehr oder minder explizit aufgerufenen Prätexten »nichts zu tun« (vgl. Krumbholz, *Jan Brandt. Tod in Turin. Autofiktionaler Hyperrealismus*).
- 17 Brandt, *Springende Fohlen*, 162.
- 18 Kapp, zit. nach ebd., 162f.
- 19 März, *Alles Erlebte ausschütten*.
- 20 Felix Stalder, *Kultur der Digitalität*, Berlin 2016.
- 21 Gleich mehrere Domkirchen (Trient, Mailand) sind bei Heine dem süffisant-ironischen Blick des Reisenden ausgesetzt. Es ist hier nicht der Platz die Heine-Bezüge in ihrer form-inhaltlichen Komplexität und Mehrsinnigkeit im Detail auszuführen, insbesondere was Heines subtile Religionskritik anbelangt; vgl. hierzu Wolfram Grodeck,

- Heinrich Heines »Reise von München nach Genua« als Paradigma einer »modernen«, nachromantischen Poetologie, in: Gerhart von Graevenitz (Hg.), *Konzepte der Moderne*, Stuttgart–Weimar 1999, 350–366.
- 22 Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*, in: ders., *Frühe Erzählungen 1893–1912*, hg. von Terence J. Reed, Frankfurt/Main 2004, 501–592, hier 582.
- 23 Ebd., 589.
- 24 Ebd.
- 25 Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München 2002, 42.
- 26 Mann, *Der Tod in Venedig*, 592.
- 27 Roland Barthes, *Der Tod des Autors*, in: Fotis Jannidis u.a. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, 185–193, hier 193.
- 28 Ebd., 190.
- 29 Mann, *Der Tod in Venedig*, 589.
- 30 Johann Wolfgang Goethe, *Italienische Reise*, München–Wien 1992, 174.
- 31 Battafarano, *Die deutsche Italien-Literatur*, 39.
- 32 Linda Pütter, »Roma, città aperta«. Kontrafaktische Rom-Reisen? Goethe und Brinkmann im Vergleich, in: Günter Oesterle u.a. (Hg.), *Italien in Aneignung und Widerspruch*, Tübingen 1996, 191–212, hier 191.
- 33 Ein schönes Beispiel für diese Konkurrenzsituation, an der Brandt selbst partizipiert oder partizipieren muss, ist seine selbstironische Kritik an der Titelei von Jostein Gaarders *2084 - Noras Welt*: »ein Amalgam aus Erfolgstiteln, George Orwell, Haruki Murakami und Henrik Ibsen lassen grüßen« (TiT, 102). Ein Blick auf den Einband des *Tods in Turin*, von dem Thomas Mann und Wolfgang Koeppen »grüßen«, lädt zum Schmunzeln ein.
- 34 Immerhin hat Brandt ein Studium der Literaturwissenschaft absolviert.
- 35 Heine, *Reisebilder*, 297.
- 36 Bloom, *The Anxiety of Influence*, 14.
- 37 Ebd.
- 38 Ebd., 86.
- 39 Ebd., XXIV.
- 40 Ebd.
- 41 Vor solchen Entwicklungen warnte natürlich vor Brandt schon Karl Marx in jenen Abschnitten des *Kapitals*, die sich um den »Warenfetischismus« drehen; ihre sozial- und wirtschaftsgeschichtlichen Möglichkeitsbedingungen waren das Aufkommen des Industriekapitalismus und vor allem der verlockenden Warenpräsentation in Schaufenstern und Auslagen im 19. Jahrhundert. Neu ist bei Brandt aber die schiere Konsequenz, mit der diese Kommerzialisierung gestaltet und buchstäblich am eigenen Leib wahrgenommen und nachvollzogen wird, wobei die Frage nach der Funktion von Literatur und Kunst unter einem auratisierten Kapitalismus immer mitgedacht ist.
- 42 Ob Brandt »mit siebenunddreißig Jahren« (TiT, 20) noch als solcher gelten dürfe, wird er an einer Lesung in Esslingen gefragt – und nimmt die Frage dann in seinen Katalog von »Killerjournalistenfragen« (TiT, 131) auf.
- 43 Thomas Wegmann, *Erzählen vor dem Schaufenster. Zu einem literarischen Topos in Thomas Manns »Gladius Dei« und anderer Prosa um 1900*, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 33(2008)1, 48–71, hier 50.
- 44 Reinhard Wittmann, *Buchmarkt und Lektüre im 18. und 19. Jahrhundert. Beiträge zum literarischen Leben 1750–1880*, Tübingen 1982, 161.

- 45 Oscar Blumenthal, *Vom Hundertsten in's Tausendste. Skizzen*, Leipzig 1876, 121 (Fundstelle bei Wittmann, *Buchmarkt und Lektüre im 18. und 19. Jahrhundert*, 161).
- 46 Wittmann, *Buchmarkt und Lektüre im 18. und 19. Jahrhundert*, 239.
- 47 Rolf Parr, *Autoren*, in: Georg Jäger u.a. (Hg.), *Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert*, Berlin-New York 2010, Bd. 3, 342–408, hier 353.
- 48 März, *Alles Erlebte ausschütten*.
- 49 Bloom, *The Anxiety of Influence*, 15.
- 50 Ebd.
- 51 Ebd., 100.
- 52 Ebd.
- 53 Brandt vermerkt denn auch, dass sich einige der größten »Niederlassungen« der Firma gar nicht in Italien befinden: »Die Filiale in New York City« zum Beispiel umfasst »viertausendsechshundert Quadratmeter« (TfI, 177).
- 54 Stalder, *Kultur der Digitalität*, 167.
- 55 Ebd., 172.
- 56 Vgl. hierzu Steven Levy, *Can an Algorithm Write a Better News Story than a Human Reporter?*; <https://www.wired.com/2012/04/can-an-algorithm-write-a-better-news-story-than-a-human-reporter/> [letzter Zugriff 29.4.2021]; Hinweis auch bei Stalder, *Kultur der Digitalität*, 174, Anm. 86.
- 57 Formen eines solchen »uncreative writing« gibt es schon lange. Als Beispiel für eine besonders interessante Approximation solcher »algorithmischer« Literarizität könnte man das von Angelika Klammer erarbeitete, aber unter Clemens J. Setz' Namen publizierte Buch *Bot. Gespräch ohne Autor* nennen. Konzipiert war der Text zunächst als »eine Art Gesprächsband«, ein Interview in Buchlänge, das Setz mit Klammer führen sollte (Clemens J. Setz, *Bot. Gespräch ohne Autor*, Berlin 2018, 9). Allerdings stellte sich schnell heraus, dass mit Setz' »transkribierten Antworten wenig anzufangen war« (ebd.). Statt das Projekt »abzubrechen« stellte Setz seiner Gesprächspartnerin seine »Journale«, eine »elendslange[] Worddatei«, zur Verfügung: So wurde »anstatt des verstockt dahinplaudernden Autors einfach diese Datei [...] befragt[] [...], als wäre das Worddokument ein lebender Gesprächspartner« (ebd., 10). Klammer »stellte also ihre vorbereiteten Fragen und suchte in der Datei nach Antworten«, scrollte aber auch zuweilen »nach dem Zufallsprinzip auf eine beliebige Seite« – auf diese Weise entstand ein »in gewissem Sinne[] postumes« Buch, in dem »der Autor selbst fehlt« (ebd., 10f.): In *Bot* ist nicht nur der »Tod des Autors« zur Tatsache geworden, sondern auch die Substitution des gestaltenden Akts durch die Autopoiesis algorithmisch »kombinierbaren« Rohmaterials (ebd., 11).
- 58 Armin Beverungen, »Kognitiver Kapitalismus?« *Nichtbewusste Kognition und Massenintellektualität*, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 10(2018)18, 37–49, hier 37.
- 59 Carlo Vercellone, *From Formal Subsumption to General Intellect. Elements for a Marxist Reading of the Thesis of Cognitive Capitalism*, in: *Historical Materialism*, 15(2007)1, 13–36, hier 40.
- 60 Beverungen, »Kognitiver Kapitalismus?«, 37.
- 61 Bernard Stiegler, *For a New Critique of Political Economy*, Cambridge 2010, 46. Obiger Abschnitt entstammt mit einigen Anpassungen Joanna Nowotny, Julian Reidy, *Memesis* [Publikation in Vorbereitung].
- 62 Antonius Weixler, »Wenn ich doch nur vergessen könnte, wer ich bin.« *Antiautoritäre Autorschaft in Jan Brandts »Tod in Turin«*, in: Sonja Arnold u.a. (Hg.), *Sich selbst erzählen. Autobiographie - Autofiktion - Autorschaft*, Kiel 2018, 379–397, hier 388.
- 63 Battafarano, *Die deutsche Italien-Literatur*, 39.