

Caduff, Corina

Chiffre 2000 - Neue Paradigmen der Gegenwartsliteratur

München 2005

2009.57847

urn:nbn:de:bvb:12-bsb00043472-7

Die PDF-Datei kann elektronisch durchsucht werden.

Copyright

Das Copyright für alle Webdokumente, insbesondere für Bilder, liegt bei der Bayerischen Staatsbibliothek. Eine Folgeverwertung von Webdokumenten ist nur mit Zustimmung der Bayerischen Staatsbibliothek bzw. des Autors möglich. Externe Links auf die Angebote sind ausdrücklich erwünscht. Eine unautorisierte Übernahme ganzer Seiten oder ganzer Beiträge oder Beitragsteile ist dagegen nicht zulässig. Für nicht-kommerzielle Ausbildungszwecke können einzelne Materialien kopiert werden, solange eindeutig die Urheberschaft der Autoren bzw. der Bayerischen Staatsbibliothek kenntlich gemacht wird.

Eine Verwertung von urheberrechtlich geschützten Beiträgen und Abbildungen der auf den Servern der Bayerischen Staatsbibliothek befindlichen Daten, insbesondere durch Vervielfältigung oder Verbreitung, ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung der Bayerischen Staatsbibliothek unzulässig und strafbar, soweit sich aus dem Urheberrechtsgesetz nichts anderes ergibt. Insbesondere ist eine Einspeicherung oder Verarbeitung in Datenbanken ohne Zustimmung der Bayerischen Staatsbibliothek unzulässig.

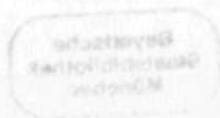
The Bayerische Staatsbibliothek (BSB) owns the copyright for all web documents, in particular for all images. Any further use of the web documents is subject to the approval of the Bayerische Staatsbibliothek and/or the author. External links to the offer of the BSB are expressly welcome. However, it is illegal to copy whole pages or complete articles or parts of articles without prior authorisation. Some individual materials may be copied for non-commercial educational purposes, provided that the authorship of the author(s) or of the Bayerische Staatsbibliothek is indicated unambiguously.

Unless provided otherwise by the copyright law, it is illegal and may be prosecuted as a punishable offence to use copyrighted articles and representations of the data stored on the servers of the Bayerische Staatsbibliothek, in particular by copying or disseminating them, without the prior written approval of the Bayerische Staatsbibliothek. It is in particular illegal to store or process any data in data systems without the approval of the Bayerische Staatsbibliothek.

Chiffre 2000 – Neue Paradigmen der Gegenwartsliteratur

Herausgegeben von
Corina Caduff und Ulrike Vedder

Wilhelm Fink Verlag



Umschlagabbildung:
Karin Andersson: *Today is yesterday tomorrow* (2000)
© VG Bild-Kunst, Bonn 2005

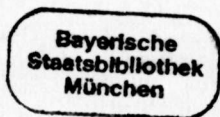
Gedruckt mit Unterstützung des Instituts Cultural Studies in Art,
Media and Design, Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich
sowie des Zentrums für Literaturforschung Berlin.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe
und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und
Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie
Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und
andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten.

ISBN 3-7705-4178-2
© 2005 Wilhelm Fink Verlag, München
Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH, Paderborn



G09

INHALT

VORWORT	7
LITERATUR UND BIOWISSENSCHAFTEN	
SIGRID WEIGEL »History fiction – Science fiction«. Ein Gespräch mit Harry Mulisch	15
CORINA CADUFF Die Literatur und das Problem der zweiten Schöpfung	27
ERIK PORATH Literarische Kranionautik. Erzählweisen des Gehirns	43
ENDE DER NACHKRIEGLITERATUR?	
ULRIKE VEDDER Luftkrieg und Vertreibung. Zu ihrer Übertragung und Literarisierung in der Gegenwartsliteratur	59
STEPHAN BRAESE Im Schatten der »gebrannten Kinder«. Zur poetischen Reflexion der Vernichtungsverbrechen in der deutschsprachigen Literatur der 90er Jahre	81
SUSANNE BAACKMANN Kinder als Zeugen der Geschichte in Filmen über den Holocaust: <i>Peppermint Frieden; Auf Wiederseh'n, Kinder;</i> <i>Das Leben ist schön und Nirgendwo in Afrika</i>	107

Umschlagabbildung:
Karin Andersson: *Today is yesterday tomorrow* (2000)
© VG Bild-Kunst, Bonn 2005

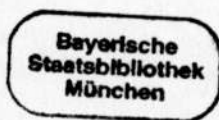
Gedruckt mit Unterstützung des Instituts Cultural Studies in Art,
Media and Design, Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich
sowie des Zentrums für Literaturforschung Berlin.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe
und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und
Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie
Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und
andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestattet.

ISBN 3-7705-4178-2
© 2005 Wilhelm Fink Verlag, München
Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH, Paderborn



G09

INHALT

VORWORT	7
 LITERATUR UND BIOWISSENSCHAFTEN	
SIGRID WEIGEL	
»History fiction – Science fiction«.	
Ein Gespräch mit Harry Mulisch	15
CORINA CADUFF	
Die Literatur und das Problem der zweiten Schöpfung	27
ERIK PORATH	
Literarische Kranionautik.	
Erzählweisen des Gehirns	43
 ENDE DER NACHKRIEGLITERATUR?	
ULRIKE VEDDER	
Luftkrieg und Vertreibung.	
Zu ihrer Übertragung und Literarisierung in der Gegenwartsliteratur	59
STEPHAN BRAESE	
Im Schatten der »gebrannten Kinder«.	
Zur poetischen Reflexion der Vernichtungsverbrechen in der deutschsprachigen Literatur der 90er Jahre	81
SUSANNE BAACKMANN	
Kinder als Zeugen der Geschichte in Filmen über den Holocaust: <i>Peppermint Frieden; Auf Wiedersehn, Kinder;</i> <i>Das Leben ist schön und Nirgendwo in Afrika</i>	107

MICHAEL GAMPER Phänomen ›Masse‹ und Medium ›Literatur‹. Eine Konstellation bei Goetz, Jelinek und Schleef	123
ELKE BRÜNS Dunkelkammer und schwarzes Loch. Die Suche nach dem Berlin-Roman	141
NEUE MEDIEN UND POPKULTUR	
BERNHARD J. DOTZLER Kein Dorf ist spät. Zur Literatur im Stande ihrer vollendeten Vergangenheit	153
UWE WIRTH Neue Medien im Buch. Schreibszenen und Konvertierungskonzepte um 2000	171
MORITZ BASSLER »Das Zeitalter der neuen Literatur«. Popkultur als literarisches Paradigma.....	185
REMYTHISIERUNGEN	
MONIKA SCHMITZ-EMANS Alte Mythen – Neue Mythen. Lovecraft, Tolkien, Ende, Rowling.....	203
DAGMAR VON HOFF Mythos, Tradition und genetischer Fluss. Zur Rückkehr der Inzestthematik in der Literatur um 2000	221
RETO SORG »Großes Erwachen«. Der poetische Augenblick im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit.....	235
DIE AUTORINNEN UND AUTOREN	251
AUTORENREGISTER	255

Bernhard J. Dotzler

KEIN DORF IST SPÄT.
ZUR LITERATUR IM STANDE IHRER VOLLENDETEN
VERGANGENHEIT

Plötzlich	}	sterbe ich	}	nur.
Zwar				noch.
Vorläufig				erst.
Neuerdings				auch. ¹
Gelegentlich				ganz. ¹

Countdown

Alles in allem – wie lang ist es her? – nahte die Jahrtausendwende erträglich unspektakulär. Vielleicht hatte das letzte Fin de siècle schon zu viel Endzeitstimmung verbraucht; vielleicht hatte das ganze 20. Jahrhundert zu sehr von immer neuer Aufbruchsstimmung gezehrt, als dass sich für das 21. Jahrhundert anderes als das Eintreffen längst ausposaunter Vorhersagen hätte erwarten lassen. Führend sind dabei zuletzt die Medien und schließlich der Computer geworden. Ihm gehörte das letzte halbe Säkulum, ihm gehören die Gegenwart und absehbare Zukunft. Auch in Sachen Literatur.

Selbstredend war der Countdown gleichwohl von mancherlei Showeffekten begleitet – und mag es vielfach auch nur das Versprechen einer grandiosen Silvesternacht gewesen sein. Auch das ganz auf diesen Moment berechnete Unternehmen einer literarischen Internet-Zeit(mit)schrift mit Namen *NULL* war dieser Kategorie der Millenniumsphänomene zuzurechnen: Silvesternächte bestimmten nicht zum ersten Mal das Sein der Literatur.² Gleichzeitig richteten sich nicht wenige der mobilisierten Kräfte auf den Versuch, die bald abgelaufene Zeit zu bilanzieren, und auch davon hatte *NULL* einen Zug.

Ab Januar 1999 stand das Journal im Netz. Monat für Monat ergänzte Thomas Hettche das Editorial um einen Selbstkommentar zum Fortgang des Unternehmens. In kürzeren Abständen, ungefähr wöchentlich, kamen neue Texte ausgewählter Autorinnen und Autoren hinzu. Diese Texte sollten als eine Art »Adventskalender«, wie Hettche schrieb, das letzte Jahrtausend zu seinem Ende geleiten. Und nachdem es abgelaufen war, sollte *NULL* zu einer »Anthologie junger deutscher Literatur« angewachsen sein, denn schließlich – : »Schließ-

1 Hans Magnus Enzensberger: *Einladung zu einem Poesie-Automaten*. Frankfurt a.M. 2000, S. 42.

2 Vgl. etwa Jean Pauls *Wunderbare Gesellschaft in der Neujahrsnacht* (1801) sowie *Die Abenteuer der Sylvesternacht* von E.T.A. Hoffmann (in: *Fantasiestücke*, 1815) und Arno Schmidt (in: *Kübe in Halbtrauer*, 1964).

lich gab es wenig Literatur bekannterer deutschsprachiger Autoren im Netz, und in den Feuilletons zögerte man noch, das Medium überhaupt zur Kenntnis zu nehmen.³ Beim Zwischenstand im März 1999 las sich der Inhalt dieser Anthologie dann so:

Inzwischen stellt Urs Richte seine Collagen ein, Andreas Neumeister eine *carte blanche*, Helmut Krausser Tagebuchblätter, Jan Peter Bremer schickt Postkarten und Alban Nikolai Herbst Mitschriften aus der Welt der Chats, Johannes Jansens handschriftliche Notate aus dem Bunker erscheinen als Faksimiles, Dagmar Leupold und Judith Kuckart entdeckten denselben Geisterfahrer, Sabine Scholl, Donna Haraway, John von Düffel, Burkhard Spinnen und Jo Lendle denken in Geschichten über's Millennium nach und Angelika Klüssendorf über's Klingeln, Perikles Monioudis über die Geschichten selbst, Leander Scholz über Frauen, Ingeborg Harms über Professor Flimmrich, Ulrich Holbein über Hitler und Kathrin Schmidt über Osen.⁴

Dabei sollte es im Kern nicht zuletzt darum gehen, ob und wie das Netz begägne, »langsam tatsächlich ein Ort für Literatur zu werden. Und ein Ort für tatsächliche Literatur.« Ein Medium, mit dem »Schriftsteller zunehmend einen ganz pragmatischen Umgang« erproben, weil er »ihnen und nicht medientheoretischen Thesen entspricht«.

Nicht dass Hettche hinter den selbsternannten Propheten der Medienzukunft irgend hätte zurückstehen wollen. Ihm zufolge müsste nun in *NULL* zu finden sein, »was sich mitzunehmen lohnt [oder gelohnt haben sollte] ins nächste Jahrtausend und also in das Archiv, das ›Null‹ damit werden wird [geworden sein müsste]: Bilder, Töne, Gespräche, Essays, Comics, Scherenschnitte, Wetterkarten, Tagebuchnotizen, Arbeitsskizzen.«⁶ Auch darum erschien das Journal im Internet. Die »Debatten der Alten« sollten hier nicht geführt werden. Statt dessen, lautete der Vorsatz,

wird eine Spur gelegt werden, die aus diesem letzten Jahrtausendjahr ins Kommen-
de führt. Und zwar entlang von Texten der Autoren jener Generation, für die erst-
mals die Rituale des Bleistifts nicht mehr gelten. Denn das Netz selbst ist das Do-
kument eines Generationenbruchs. Die Zeit der Experimente, der Link-
Sammlungen und Selbstverlage im Netz ist vorüber. Vielmehr führt es vor, wie sehr
die Veränderungen der Arbeitstechnik eine der Öffentlichkeit ist und die der Lite-
ratur eine ihrer medialen Voraussetzungen.⁷

Der Bruch, den Hettche so beschwört, referiert zwar auf die Zäsur des techni-
schen Mediums. Wie Hettche ihn – als *Generationenbruch* – beschwört, hat indes
eher mit der gemeinsamen Perspektive derer zu tun, für die das Jahr 2000 gleich-

3 So das »Vollendete Vergangenheit« überschriebene Editorial zur Print-Ausgabe: Thomas Hettche u. Jana Hensel (Hg.): *NULL*. Köln 2000, S. 5 u. 16.

4 Ebd., S. 83.

5 Ebd., S. 82.

6 Ebd., S. 16. – Seit der Drucklegung dieses Archivs freilich gilt: Die Bilder blieben; von den Tönen ist nichts mehr zu hören.

7 Ebd., S. 16f.

zeitig fern und doch immer schon erwartbares Lebensdatum war: »Keine Ahnung«, lautet die vielleicht am stärksten Identifikation – und mehr noch: melancholische Identifikation – heischende Erinnerung, »wann ich zuerst ausgerechnet habe, dass ich am Ende des Jahres 1999 fünfunddreißig sein werde. So vertraut ist mir diese Rechnung. Die Addition der fehlenden Jahrhundertjahre zu meinem Geburtsdatum oder zu meinem aktuellen Alter war mir als Kind ein beruhigender Abzählreim...«⁸

Fast überall herrschte – und herrscht noch – in den Debatten über das Internet eine Emphase, die es wie im Pakt mit der Jahrtausendwende erscheinen lässt. Mit der Gewöhnung an das besondere Datum hat dagegen auch die Literatur im Internet die Erwartbarkeit von etwas Gewöhnlichem angenommen. »Wir alle sind längst auf der Reise«, schrieb Hettche zum 1. Februar in sein Journal. Längst jedenfalls drehen sich die Argumente und Fragen um den immergleichen Kern; längst hat sich herumgesprochen, was es zum *Mythos Internet*¹⁰ alles zu sagen gibt. Literatur im Netz, so hat man zu unterscheiden gelernt, ist etwas anderes als Netzliteratur. Letztere benutzt das Internet nicht einfach als Transportmittel, sondern macht sich dessen Möglichkeiten auch, wenn man so will, erzähltechnisch zu eigen. Die Form des Hypertexts, der Wörter mit Wörtern verknüpft, ist nur die bekannteste dieser Möglichkeiten. Genauso gut kann man Hörstücke einbauen, Bildelemente, ja ganze Videosequenzen. Ist aber das dann noch – Literatur? Gibt es überhaupt »tatsächliche Literatur« – im Computer?

Auffällig ist, dass nur die Literatur eine Frage wie diese aufwirft. Anders als Gebrauchstexte reflektiert nur die Literatur ihren medialen Status. Schon die Literaturkritik tut es kaum mehr. Zeitgleich mit *NULL* erschien im Netz auch das Rezensionorgan *literaturkritik.de*. Einer der Artikel dort heißt *Typographie versus Cyberspace*.¹¹ Das Problem ist hier also sehr wohl als Thema präsent. Aber den Text, der davon handelt, kann man völlig unberührt von seiner Thematik zur Kenntnis nehmen. Man kann ihn lesen, abschreiben, in ein Textverarbeitungsprogramm kopieren, zitieren. Und insofern das alles auch mit den Gedichten, Essays, Erzählungen und Leserbriefen in *NULL* geschehen konnte, lieferte das E-Journal (und liefert jetzt die Print-Ausgabe) zweifellos: Literatur. Sein betont gelassener Umgang mit dem Internet hatte vielleicht sogar nur den Zweck zu demonstrieren, dass das literarische Leben ja weitergeht.

Nur definiert sich die Literatur nicht bloß dadurch, dass man sie lesen kann, sondern vor allem durch den Verweis auf ihr Gesagt- oder Geschriebensein, der immer zugleich Verweis auf ihre eigene mediale Verfasstheit ist. Es gibt Formen der mündlichen Literatur, es gibt – bis heute dominierend – die Literatur der Buchkultur, und nun scheint es also auch Computerliteratur zu geben. »Gleich-

8 Ebd., S. 16.

9 Ebd., S. 58.

10 Vgl. Stefan Münker u. Alexander Roesler (Hg.): *Mythos Internet*. Frankfurt a.M. 1997.

11 Ernst Grabovszki: »Typographie versus Cyberspace« (über Walter Grond: *Der Erzähler und der Cyberspace. Essays*. Innsbruck 1999). <<http://www.literaturkritik.de/txt/1999-06/1999-06-0038.html>>

wohl wird die Literatur nicht verschwinden¹², heißt ihre literarische Selbstermutigung. Dabei haben mündliche und schriftliche Literatur gemeinsam, dass ihr Reich das der BuchstÄblichkeit ist. Der Computer dagegen tÄuscht die Buchstaben auf dem Bildschirm nur vor, wÄhrend er selbst sich lÄngst aus deren Herrschaft herausgelöst hat. Insofern mag er sogar auf literarischem Gebiet das dominante Verbreitungsmedium der Zukunft werden, ein Jahrtausend oder auch nur Jahrhundert der Literatur beschert seine Herrschaft sicherlich nicht. Der Name *NULL* fÄur eine Anthologie im Internet war daher mit der glÄcklichste Einfall eines solchen Unternehmens. Die Technik des Mediums bestÄtigt denn doch die Theorie. Es wird ein Countdown gewesen sein, der da lief.

System Builders

Was einstweilen die sich fortschreibende Gegenwartsliteratur angeht, darf – keine Frage – jener Autor nicht fehlen, zu dessen Mythos erstens gehört, dass er ausschließlich als sein Werk existiert, und dass er zweitens fast »eine Art Eigentumsrecht¹³ über das Computer-Paradigma im Grenzverkehr zwischen *science* und *fiction* besitzt:

Wir sind alle lÄngst auf der Reise und gehen, wie das vor langem schon Thomas Pynchon beschrieb, *zwischen den Matrizen eines riesigen Digitalrechners spazieren, über einem und vor einem hingen symmetrisch geordnet, nach links und rechts genau ausbalanciert wie Mobiles, die Nullen und Einsen, dick und fett, vielleicht endlos weit.* Im dunklen Licht des Bildschirms, abgekoppelt von der eigenen Herkunft und vom eigenen Körper, umsummt von den gesichtslosen Stimmen im Netz und vom Maskenspiel der Chatter, wissen wir nicht mehr, *verbarg sich irgendein transzendenter Sinn hinter diesen hieroglyphischen StraÙen, oder war einfach nur Erde da, am Ende der Wege.* Als hÄtten alle Beruhigungen der Vernunft nicht gegeben, haben wir uns im Netz wieder auf die Suche gemacht: Neuland.¹⁴

Aber wie neu, wenn Pynchon »vor langem schon« darauf zugging, mag dieses »Neuland« dann sein? (Abgesehen und deshalb jenseits davon, dass vor noch viel lÄngerer Zeit schon einmal einer »der Neuland Bestellende« hieß.¹⁵)

12 Thomas Hettche: *Animationen*. KÄln 1999, S. 122; vgl. auch ders.: »Nowa Huta«, in: Ute-Christine Krupp u. Ulrike Janssen (Hg.): *Zuerst bin ich immer Leser. Prosa schreiben heute*. Frankfurt a.M. 2000, S. 40-55 sowie dazu Bernhard J. Dotzler: »Virtual Textuality, oder: Vom parodistischen Ende der Fußnote im Hypertext«, in: Ernest W.B. Hess-Lüttich (Hg.): *Autoren, Automaten, Audiovisionen. Neue AnsÄtze der MedienÄsthetik und Telesemiotik*. Wiesbaden 2001, S. 121-131 (hier bes. S. 128f.).

13 So Pynchon selbst über seinen legendÄren Status seit *Entropy* (1960), siehe Thomas Pynchon: *Slow Learner. Early Stories*. Boston/Toronto 1984; dt.: *SpÄtzzÄnder. FrÄhe ErzÄhlungen*. Reinbek b. Hamburg 1985, S. 20.

14 *NULL* (Anm. 3), S. 58.

15 Novalis gab sich diesen Namen zur VerÄffentlichung des *BlÄthenstaub*, 1798. Zu den Wiedererkennungsfreuden eines Vergleichs der frÄhromantischen Text-Utopie(n) mit den Romantizismen der Hypertext-Theorie(n) vgl. Martin Klepper, Ruth Mayer u. Ernst-Peter Schneck (Hg.): *Hyperkultur. Zur Fiktion des Computerzeitalters*. Berlin/New York 1996.

Als in den 80er Jahren des letzten Jahrhunderts der Hamburger Chaos Computer Club und mit ihm das Schattenreich der Hacker sowie eben des Internet ans Licht einer breiteren Öffentlichkeit zu rücken begann, war Peter Glaser an vorderster Front mit dabei und schien für einen Moment so etwas wie der *poeta laureatus* der Szene werden zu wollen. »In Herzhöhe an den Pullover gesteckt, trage ich eine Miniatur«, dichtete er damals zum Beispiel: »Es ist eine Floppy-Disc, die Schutzhülle aus Silber, die Speicherscheibe aus poliertem Gold. Sie ist geladen mit Bedeutungen.«¹⁶ Als populär gewordener »Netzpfadfinder« verkündete er dann Mitte der 90er, dass auch das Netz golden blinkt: »Es werden unglaubliche Mengen an Schwachsinn und Redundanz um den Globus bewegt, aber es liegen Nuggets im Schlamm.« Sie zu finden, bedürfe es freilich eines oder seines besonderen Wegs. »Dieses Buch ist nicht als Einweisung in irgend etwas gedacht«, schrieb er demgemäß, »sondern als eine Einladung in unser gemeinsames Vorstellungsvermögen. Ich bediene mich dabei der poetischen Methode. Ich verarbeite keine Texte, sondern ich schreibe.« Nur hinderte ihn das nicht, gleichwohl einigermaßen didaktisch zu werden, um sodann das zunächst aufgestellte Programm (poetologisch, nicht informatisch gesprochen) auch noch expressis verbis zu widerrufen. Nichts von gemeinsamem Vorstellungsvermögen. Sondern: »Man kann es jemandem, der es noch nie selbst ausprobiert hat, nicht nachvollziehbar beschreiben, das heißt: Es ist wirklich neu«¹⁷ – so auch er.

Aber nichts, weiß das Bonmot, altert schneller als das Neue, und wie das Beispiel Glasers die Ambition Hettches relativiert,¹⁸ steht Glaser selbst schon in vollendeter Gestrigkeit da, wenn zur gleichen Zeit ein Autor und seine Romanfigur im neuen-alten Goldgräberland schon wieder Abschied nehmen:

Ich hatte ein Büro mit meinem Namen an der Tür und einen Computer, der ans Weltnetz angeschlossen war. [...] Ich sah mich im Weltnetz um. [...] Eine Zeitlang empfand ich einen gewissen Nervenkitzel, in einer Epoche zu leben, in der etwas so Beispielloses Gestalt annahm. Aber nachdem ich einige Wochen um den Hyperglobus gejettet war, erschien mir das Netz bloß noch als das jüngste Glied einer uralten polynomischen Entwicklung. Jeder Strich auf der Zeitachse spie irgendeinen Vorläufer aus. Jeder, der je gelebt hatte, hatte in einer gleichermaßen erstaunlichen Epoche gelebt. [...] Allein in meinem Büro, abgeschnitten durch das Summen des Zentrums, kam ich mir vor wie eine Junge, der in einer Provinzbücherei zufällig auf die *Odyssee* gestoßen ist.¹⁹

16 Peter Glaser: »Maschinen gegen die Nacht«, in: Hans Ulrich Hirschfelder u. Gert Nieke (Hg.): *Nachtstücke*. Frankfurt a.M. 1988, S. 7-16, hier S. 7.

17 Peter Glaser: *24 Stunden im 21. Jahrhundert. Onlinesein. Zu Besuch in der Neuesten Welt*. Frankfurt a.M. 1995, S. 24, 13 u. 92; siehe ebd., S. 17, die didaktische Belehrung: »WWW ist *Hypermedia*, ein Medium, das Verweise auf ein anderes Medium enthält. Das Medium kann Text sein, aber auch Audio-Dateien, Grafiken, Animationen usw.; in absehbarer Zeit werden es TV-, Kino- und Videobilder und dreidimensionale, künstliche Welten sein.«

18 Zum Diskussionsstand bereits Mitte der 80er vgl. (mit einem Beitrag von Glaser!) Jochen Hörisch u. Hubert Winkels (Hg.): *Das schnelle Altern der neuesten Literatur. Essays zu deutschsprachigen Texten zwischen 1968 – 1984*. Düsseldorf 1985.

19 Richard Powers: *Galatea 2.2*. New York 1995, dt.: Frankfurt a.M. 2000, S. 12-15.

Immer schon, heißt das kurz, kommt die Literatur dem Neuen zuvor. »WWW, das *World Wide Web*, ist immer und und und«²⁰, liest man bei Glaser – »und und und und und und«, dichtete aber bereits die konkrete Poesie auf der Schreibmaschine Gerhard Rühms (um freilich im Schlussvers die Differenz ihres Typewritings zum Konnektivismus der Computer gleich auch noch zu markieren: »zer breche n«)²¹ – und wenn zuletzt Hans Magnus Enzensbergers *Einladung zu einem Poesie-Automaten* noch einmal an diese Lyrik erinnerte, mit einem vorangestellten Novalis-Motto, mit Rückverweisen auf Mallarmé und Queneau, auf Kuhlmann und Harsdörffer, auf Turing, Babbage, Boole und Leibniz, so wirkt sich in dieser Erinnerung ganz dieselbe »Entneuerung« aus. Enzensbergers pünktlich zum Jahr 2000 publizierte *Einladung* nämlich »stammt aus dem Jahr 1974« und war da schon ein Spätling, indem eine Vielzahl von *Gedichten aus dem Computer* längst »die Lyrik einer ganzen Autorengeneration in Frage« gestellt hatte²²: »Nicht jeder Blick ist nah. Kein Dorf ist spät«,²³ war so einmal aus Kafkas *Schloss*-Roman als Simulakrum von Dichtung hervorgegangen.

Das Neue kann also das Entscheidende nicht sein. Aber was dann? Das Andere vielleicht. Jedenfalls der Bruch, die Umstrukturierung, die veränderte Situation, der sich die Literatur zur Jahrtausendwende gegenüber sieht. Für ihre Selbstwahrnehmung, ihren Selbstbezug ist es der »Tod der Kunst, der Literatur der Poesie usw.«, den ihr »der Automat« in technologischer Unabweisbarkeit vor Augen stellt;²⁴ darum ergeben der generationenspezifische »Abzählreim« und die apparative Konstellation schon lange vor 2000 ein Muster. Zugleich hat sich mit der beschleunigten Vernetzung im letzten Jahrzehnt das Wissen von und der mediale Bezug zur Welt fundamental gewandelt; darum kommt oder kam Enzensbergers nachträgliche Publikation gerade zur rechten Zeit – solidarisch mit seinem Appell an die Literatur, mit den »System Builders« der aktuellen Natur- und Technikwissenschaften »auf gleicher Höhe umzugehen«.²⁵ Denn so viel ist klar: »Für die Wissenschaft war das Netz natürlich ein enormer Gewinn. [...] Die Telekommunikation sorgte für eine Effizienz, die das Tempo der Forschung steigerte. Und die Forschung wiederum beschleunigte die universale Verknüpfung.«²⁶ Seit dem »Aufbau unserer erdumspannenden Informationsnetze«, heißt das, »bewegen wir uns im Raum des Wissens, in der permanenten virtuellen Gegenwart

20 Glaser: *24 Stunden* (Anm. 17), S. 92.

21 Peter Weibel (Hg.): *die wiener gruppe. ein moment der moderne 1954-1960 / die visuellen arbeiten und die aktionen*. Wien/New York 1997, S. 475.

22 Enzensberger: *Einladung* (Anm. 1), S. 15 u. 72, mit Erwin Schäfer: *Gedichte aus dem Computer* (Luchterhands LoseBlattLyrik 24). Neuwied/Berlin 1970.

23 Textbeispiel aus Theo Lutz: »Stochastische Texte«, in: *Augenblick 4* (1959), H. 1, S. 3-9, hier S. 8. Zur Erklärung der Textgenerierung s. ebd., S. 5: »Bei dem beigegebenen Zufallstext enthielt die Maschine insgesamt 16 Subjekte und 16 Prädikate, ausgewählt aus F. Kafka »Das Schloß [...]«.

24 Enzensberger: *Einladung* (Anm. 1), S. 52.

25 Hans Magnus Enzensberger: *Die Elixiere der Wissenschaft. Seitenblicke in Poesie und Prosa*. Frankfurt a.M. 2002, S. 274.

26 Powers: *Galatea 2.2* (Anm. 19), S. 15.

wissenschaftsgesättigter Orte«. ²⁷ Die Frage ist eben nur, wie weit die »Literatur als durch anderes nicht ersetzbare Form von Welterkenntnis und Reflexion« ²⁸ an einer solchen Gegenwart noch mitschreiben kann. In dieser Frage begegnen sich der Wissens- und der Medienaspekt, der Selbst- und der Weltbezug der Literatur. Idealtypisch – also extrem vereinfachend – kann man für beide Aspekte zunächst Beispiele in Reinform nebeneinander halten: für den selbstbezüglichen Medienaspekt Texte von Jorge Semprun, für den weltbezüglichen Wissensaspekt Texte von Carl Djerassi.

Technostruktur

Ohne jede Spur naturwissenschaftsgeschichtlicher Elemente (geschweige denn aktueller IT- oder Bio-Tech-Interessen) handelt Jorge Sempruns *Algarabia* (1981) von und mit dem *state of the art* im Sinne der neuen Welt der technischen Medien. Dabei ist selbst von ihnen eher wenig die Rede. Vielmehr erzählt der Roman von einem Spätsommertag des Jahres 1975 im ummauerten Gebiet der sogenannten »Z.U.P.«. In dieser »Zone d'Utopie Populaire« hat sich die »Commune de la Rive Gauche« als ebenso melancholisch-frivoles wie immer noch anarchisch-revoltistisches Reservat der »kommunardischen, kommunalistischen oder kommünötären Versuche« im Geist der »Ereignisse von 68« gebildet und behauptet. ²⁹ Unter ihren Bewohnern ist Rafael Artigas, Exilspanier und Protagonist der Geschichte. Die Ereignisse des letzten Tages, den er (v)erlebt, ohne zu wissen, dass es der letzte Tag seines traumverlorenen Lebens gewesen sein wird, liefern das abenteuerliche Szenario, »pikaresk, barock, ausschweifend, überladen mit vorsätzlich unwahrscheinlichen Episoden«, ³⁰ die sich alle um das Bemühen Artigas' ranken, einen gültigen Ausweis zu erhalten, um zurück nach Spanien – nach Hause – reisen zu können. Das nämlich ist sein Wunsch, und weil dadurch die Frage nach seiner (wahren) Identität das Geschehen mitregiert, werden die Mäander des Abenteuerromans grundiert von der Traum- und Erinnerungsarbeit seines Helden.

Mit anderen Worten, *Algarabia* ist das Beispiel eines »phantastischen – oder einfach bizarren – Romans«, dabei aber doch eines »Romans der Politfiktion«. Es geht um Geschichte und Geschichtlichkeit (»ein Wort das mich erregte und meine Neugier weckte: das Wort *historicité*«), und es geht um die Erfindung von Figuren, »um hinter [deren] Maske«, wie Semprun als Ich-Erzähler schreibt, »über

27 Michel Serres u. Nayla Farouki (Hg.): *Le Trésor. Dictionnaire des Sciences*. Paris 1997; dt: *Thesaurus der exakten Wissenschaften*. Frankfurt a.M. 2001, S. XIII.

28 Lothar Baier: *Was wird Literatur?* München 2001, S. 38.

29 Jorge Semprun: *L'Algarabie*. Paris 1981; dt.: *Algarabia oder Die neuen Geheimnisse von Paris*. Frankfurt a.M. 1985, S. 62.

30 Jorge Semprun: *Adieu, vive clarté...* Paris 1998, dt.: *Unsre allzu kurzen Sommer*. Frankfurt a.M. 2001, S. 45.

meine innersten Wahrheiten sprechen zu können.«³¹ Wie all seine Bücher zeugt auch dieser Roman von einer wissenden Verzweiflung. Denn sämtlich sind es »Bücher, die dem Tod abgerungen sind, Bücher, die ihre eigene Entstehung, die Schwierigkeit, das Risiko ihrer eigenen Entstehung mit erzählen«³² – Bücher eines Autors, der, wie er selber sagt (und viele seiner Erzähler und Figuren variieren lässt), »zunächst und vor allem, oder vor allem anderen, ehemaliger Häftling von Buchenwald«³³ ist. »Mein Leben war nur ein Traum seit dem grauen Rauch des Lagers«,³⁴ heißt es daher selbst in der *Algarabía*, Sempruns leichtsinnig-libertinär-raffiniertester Fiktion. Von einem »Gedächtnis voller Asche«³⁵ ist im darauffolgenden Roman die Rede. Dann im nächsten: »Und die Heimat, in die er zurückzukehren glaubte, war unheimlich, die heimtückische Stätte eines Todes.«³⁶ Schließlich: »Der Rauch des Krematoriums hat sie vertrieben, sagt man. Niemals Vögel in diesem Wald...«³⁷ Von seinen ersten Erinnerungsbüchern an (*Die große Reise* 1964, *Die Ohnmacht* 1967, *Was für ein schöner Sonntag* 1980) gründet Jorge Semprun gesamtes Schreiben in dieser doch nie ganz mitteilbaren Erfahrung, dass der Tod schon gekommen war, dass er nicht eines Tages erst unentrinnbar sein wird, sondern da ist, immerzu: »Die Erfahrung von Buchenwald war die Erfahrung der manchmal grauenhaften, manchmal strahlenden Gewißheit des Todes; die Erfahrung einer unerhörten Teilhabe.«³⁸

Vor diesem Hintergrund ist es zu sehen, wenn Sempruns Werk zur regelrechten Apotheose von Literatur gerät. Da ist einerseits das Wissen, dass der Tod »nichts anderes« ist als »ein erloschenes Gedächtnis.«³⁹ Und da ist umgekehrt, solange man lebt, die nackte Existenz, die allein das Gedächtnis als ihr Unverlierbares hat: »[...] ich besaß nichts mehr. Nur noch mich selbst, meine Erinnerungen.«⁴⁰ Die Literatur als spezifischer Gegenstand wie als spezifische Form der Erinnerung erhält dabei durchgängig etwas von der »zerbrechlichen, brüchigen Ewigkeit« der archaischen »mündlichen Tradition und Überlieferung«⁴¹ zurück (konkret: Sowohl das autobiographische Ich als auch die anderen Masken Sempruns tragen beständig ihre Lektüren auf den Lippen, auswendig, versteht sich, aus dem Gedächtnis, *learned by heart*). Insbesondere aber die *Algarabía* – das Wort heißt schlicht »unverständliche Sprache« und »verworrenes Geschrei«⁴² – er-

31 Ebd., S. 44 u. 108.

32 Norbert Gstrein: »Über Wahrheit und Falschheit einer Tautologie. Nach der Lektüre von Jorge Sempruns Erinnerungsbüchern«, in: *NZZ*, 26.5.2001, S. 83.

33 Jorge Semprun: *Blick auf Deutschlands Zukunft. Rede zur Entgegennahme des Weimar-Preises der Stadt Weimar am Tag der Deutschen Einheit, 3. Oktober 1995*. Frankfurt a.M. 1995, S. 17.

34 Semprun: *Algarabía* (Anm. 29), S. 141.

35 Jorge Semprun: *La Montagne blanche*. Paris 1986; dt.: *Der weiße Berg*. Frankfurt a.M. 1987, S. 34.

36 Jorge Semprun: *Netschaïev est de retour*. Paris 1987; dt.: *Netschajew kehrt zurück*. Berlin 1989, S. 261.

37 Jorge Semprun: *L'écriture ou la vie*. Paris 1994; dt.: *Schreiben oder Leben*. Frankfurt a.M. 1995, S. 13.

38 Semprun: *Unsre allzu kurzen Sommer* (Anm. 30), S. 87f.

39 Jorge Semprun: *La deuxième mort de Ramón Mercader*. Paris 1969; dt.: *Der zweite Tod des Ramón Mercader*. Frankfurt a.M. 1979, S. 297.

40 Semprun: *Unsre allzu kurzen Sommer* (Anm. 30), S. 13.

41 Ebd., S. 218 u. 72.

42 Semprun: *Algarabía* (Anm. 29), S. 407.

zählt sich als Involution der homerischen Epik in die moderne Literatur à la Proust, als Gesang von den Taten eines Helden auf seiner Irrfahrt, ihr objektives Gedächtnis, und zugleich als Suche nach der verlorenen Intimität der Kindheit, Erinnerung, deren Mäander ins Innerste der Seele führen.

Folgt man Blanchot, so hat bereits Proust selbst – weit davon entfernt, allein das Klischee der einen Seite zu bedienen: »Wer hatte größeres Verlangen als Proust, sich seiner selbst zu erinnern?«⁴³ – diese beiden Extreme zur Deckung gebracht. Dass die Poetologie der *Algarabía* ganz unverkennbar von Blanchot herkommt, ist indes weniger hinsichtlich ihrer literarischen Vorbilder und Ahnen als vielmehr für ihren Blick in die Zukunft entscheidend. »Welche Tendenzen hat die Gegenwartsliteratur?« fragte Blanchot – oder genauer:

Gelegentlich werden einem sonderbare Fragen gestellt, zum Beispiel die folgende: »Welche Tendenzen hat die Gegenwartsliteratur?« oder auch: »Wohin geht die Literatur?« – Eine erstaunliche Frage, gewiß; aber das Erstaunlichste an ihr ist, daß die Antwort, wenn es eine gibt, leicht in Worte zu fassen ist: Die Literatur geht auf sich selber zu, auf ihr eigentliches Wesen, das in ihrem Verschwinden besteht.⁴⁴

Und dies bewahrheitet die *Algarabía* an sich selbst. Einerseits ganz mit Politik und Geschichte – oder gemäß der ältesten Literaturdefinition: mit dem Entwurf einer Welt, wie sie auch hätte werden können – beschäftigt, handelt der Roman andererseits fortwährend von sich selbst, seiner eigenen Entstehung, seinem eigenen Tun. Romanhandlung im strengsten Sinne des Wortes sind nicht zuletzt die fortwährenden Abschweifungen der Erzählung übers Erzählen selber. Wie um ihre »Politfiktion«, geht es ihr auch um ihre eigene »Technostruktur«.⁴⁵ Das aber heißt: In der fortlaufenden Bespiegelung ihrer selbst läßt die Erzählung keinerlei Zweifel daran, dass sie ihrerseits nicht den geringsten Zweifel über ihr Medium hat, die Kunst des Schreibens, die Literatur. Also tritt sie auch gar nicht in Konkurrenz zu den anderen ihr zeitgenössischen, den technischen Medien, sondern spielt noch mit ihnen ihr eigenes Spiel. Soweit sie Abenteuerroman ist, bezieht sie ihre Kunstgriffe immer wieder auf und von Filmtechniken. Als Lebenserzählung bedient sie sich in erster Linie des Tonbands.

Ohne allzuviel von ihnen oder über sie reden zu müssen, bestimmt der Roman so seinen Ort im Verhältnis zu ebendiesen technischen Medien. Bei allen Adaptionen von und an Ton- und Bildmedien will er durchaus nicht aufhören, Roman – also literarisches Medium – zu sein. Nur leugnet Semprun dabei nicht, dass das Medium Literatur inzwischen unausweichlich eine Art Vergan-

43 Maurice Blanchot: *Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur*. Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1982, S. 352. Über die *Odyssee* einerseits, die *Recherche* andererseits siehe den Titel-essay, S. 11ff.

44 Ebd., S. 265.

45 Semprun: *Algarabía* (Anm. 29), S. 101. Für eine detailliertere Nachzeichnung dieses Ineinanders von Erzähltechnik und Erzählstruktur vgl. Bernhard J. Dotzler: »Lektüre der Libertinage. Autorschaft und Medientechnik, Kulturindustrie und Erzählform in Jorge Sempruns *L'Algarabía*«, in: Felix Philipp Ingold u. Werner Wunderlich (Hg.): *Fragen nach dem Autor. Positionen und Perspektiven*. Konstanz 1992, S. 133-148.

heitsindex an sich trägt; im Gegenteil, sein Spiel mit der Einarbeitung (statt bloßer Thematisierung) der Konkurrenzmedien hebt sehr forciert auf eine gewollte Altertümlichkeit ab und gewinnt gerade daraus seine unerhörte Gegenwartigkeit. Es geht um die Anachronie der Literatur als Versuch, daraus ein um so glanzvolleres Erzählen zu entwickeln. Kein Rückzug. Sondern die Flucht nach vorne ins Experiment auf den modernen Erfahrungsraum der Literatur als Erprobung ihrer Aussagekraft – der Versuch, sich selbst den Puls fühlend am Puls der Zeit deren (Techno-)Pathologie abzulesen. Weder also auf einen Gegenwartsbezug sich versteifend, noch in eine Suche nach der verlorenen Zeit sich flüchtend, verwendet Semprun seinen Roman zu einer – wie es einmal (fast) wörtlich heißt – Voraussage einer komischen Vergangenheit.⁴⁶ Und genau das ist es, was ihn in wirklich einzigartiger Weise zur Diagnose macht, zum Schauplatz des Geschehens der sich selbst diagnostizierenden Gegenwart.

Science-in-Fiction

Ganz auf die Gegenwart berechnet ist – wenn man diverse Gedichte, fünf Romane, ein Dutzend kürzerer Geschichten und zwei autobiographische Bücher so nennen will – das Werk Carl Djerassi, das im letzten Jahrzehnt für Begeisterung sorgte:

Carl Djerassi ist eine wahre Renaissance-Gestalt unserer Zeit. Er ist ein Mann der Wissenschaft, ein Erfinder, Forscher und Lehrer. Er ist ein Mann der Kunst, der Musik, der Literatur. Er ist ein weitgereister Geschäftsmann, der die Welt kennt. Und so ist auch seine Autobiographie ein Stück Wissen und Wissenschaftsgeschichte, ein Stück lebendige Literatur, ein Stück Welt und Welterkenntnis.⁴⁷

Dabei lassen sich weder die genannte Autobiographie noch sonst einer seiner Texte guten Gewissens – ästhetisch so wenig wie ethisch – mit Sempruns literarischem Ernst vergleichen. Aber darum geht es auch nicht. Im Blick steht allein die Konstellation, die das heutige Sein der Literatur definiert. »Und während ich schreibe, daß ich zu Beginn nicht habe glauben können, daß es einmal vorüber sein würde, vollendet sich tatsächlich eine Vergangenheit«,⁴⁸ heißt die Grundformel dieser Konstellation. Welchen Tendenzen also gehorcht nun die Gegenwartsliteratur? Enzensberger hat David Lodge (und dessen Kognitionswissenschaftsroman *Thinks*, 2001) als Beispiel für den aktuellen und zukunftsweisenden Trend zur »Osmose« von Literatur und Wissenschaft genannt.⁴⁹ Als dessen Rein-

46 Vgl. Semprun: *Algarabta* (Anm. 29), S. 410.

47 So der Klappentext zu Carl Djerassi: *Die Mutter der Pille. Autobiographie* [1992]. München 1996, der wie jeder *blurb* unter dem Vorbehalt schierer Unglaubwürdigkeit steht, in seinem Fall jedoch für sich beanspruchen kann, die Meinung der deutsch- und englischsprachigen Feuilletons durchaus zutreffend wiederzugeben.

48 NULL (Anm. 3), S. 13.

49 Enzensberger: *Die Elixiere der Wissenschaft* (Anm. 25), S. 276. – Zur Nachbarschaft zu Lodge, wie Djerassi selbst sie in Anspruch nimmt, vgl. Carl Djerassi: *Von der Pille zum PC. Eine Autobiographie: Neue Folge*. Zürich 1998, S. 34.

form bietet sich aber ebenso, wenn nicht noch mehr die »Science-in-Fiction-Tetralogie« (1989-1998)⁵⁰ eines Djerassi an.

Deren erster Band, *Cantors Dilemma*, nimmt seinen Ausgang von einer Praxis, die »schon vor hundertfünfzig Jahren von dem Erfinder des modernen Computers, dem englischen Mathematiker Charles Babbage, vermerkt und verurteilt«⁵¹ wurde, der – gar nicht so unüblichen – Praxis nämlich der Fälschung. Professor I. Cantor, Koryphäe der Krebsforschung, findet, wonach alle suchen: eine allgemeine Theorie der Tumorentstehung. Die Sensation ist nicht auszudenken, und als es Cantors Doktorand Jerry Stafford auch noch gelingt, die Theorie experimentell zu bestätigen, veröffentlichen sie, so rasch es nur geht, einen »Vorausbericht ohne die experimentellen Einzelheiten« in *Nature*, einer der für die einschlägigen Themen »meistgelesenen Fachzeitschriften der Welt«; einst (1953, um genau zu sein) war auch »Watsons und Cricks erste Veröffentlichung des Doppelhelixmodells der DNA« dort erschienen.⁵² In der Folge aber misslingen alle Versuche, Staffords Experiment zu wiederholen. Cantor entdeckt, dass sein Schüler das Ergebnis manipuliert hat, kann aber den drohenden Skandal dadurch umgehen, dass ihm – und zwar im Alleingang, ohne Stafford noch einmal einzubeziehen – ein zweiter experimenteller Ansatz gelingt, der nicht nur reproduzierbar, sondern dazu noch erheblich einfacher ist. Die Wahrheit der Theorie ist erwiesen. Niemand schert sich um den dubiosen ersten Versuch. Bis Cantor der Nobelpreis für Medizin verliehen wird, aber nicht etwa ihm allein, sondern ihm *und* Stafford als den Koautoren, unter deren Namen die Erstveröffentlichung der neuen Theorie erschien...

Wurde somit ein Betrug mit der höchsten wissenschaftlichen Ehrung bedacht? Einerseits schon. Sollte das erste Experiment tatsächlich gefälscht worden sein, war die Theorie nach dessen Durchführung noch immer bloße Theorie. Oder schlimmer noch: Gestützt auf falsche Daten hatte sich die Hypothese in Fiktion verwandelt. Andererseits hat Cantors zweites Experiment »gewissermaßen auch« das erste »bestätigt«.⁵³ Die Theorie stimmt, und es käme nur darauf an, die Ursache(n) für das Scheitern des ersten Ansatzes (bzw. seiner Reproduktion) herauszufinden, statt seine Daten zu frisieren. »Wir haben es erlebt, doch wir erfaßten den Sinn nicht, / Und wenn man den Sinn erforscht, kehrt das Erlebnis wieder«, diese Verse von T. S. Eliot werden als der Schlüssel zitiert, den Cantor selber liefert, eingebettet in eine Nebenhandlung, die sich um eine Promotion auf dem

50 Carl Djerassi: *Cantors Dilemma* [1989]. Zürich 1991; *Das Bourbaki Gambit*. Zürich 1993; *Menachems Same*. Zürich 1996; *NO*. Zürich 1998. – Mit Ausnahme der ersten beiden erschienen sämtliche Bücher Djerassis so gut wie gleichzeitig auf Englisch und auf Deutsch; sein letztes kam sogar zuerst in deutscher Übersetzung auf den Markt (»Welt-Erstausgabe« triumphiert das Impressum). Auf die Angaben zur jeweiligen englischen und amerikanischen Ausgabe wird daher verzichtet.

51 Djerassi: *Cantors Dilemma* (Anm. 50), S. 274. Vgl. Charles Babbage: *Reflections on the Decline of Science in England, and Some of its Causes*. London 1830, S. 174ff.

52 Djerassi: *Cantors Dilemma* (Anm. 50), S. 71. Vgl., was dieses Grundgerüst der Handlung angeht, die frühere kurze Erzählung *Castors Dilemma* in Carl Djerassi: *Der Futurist und andere Geschichten* [1988]. Zürich 1991, S. 33-56.

53 Djerassi: *Cantors Dilemma* (Anm. 50), S. 181.

Gebiet der *literary studies* dreht und so die Gelegenheit liefert, eine »Erläuterung der Dekonstruktion in fünf Sekunden [zu] geben: Sie deckt Bedeutungen auf, die in der Sprache einer Person verborgen oder ›verdrängt‹ sind.«⁵⁴ Die Frage nach der Wahrheit der Fiktion ist also auch auf diese Weise präsent, und schon allein deshalb beansprucht der Roman, der sie stellt, selber nicht einfach rein fiktiv zu sein. Zwar sind beide Handlungsstränge – der den *humanities* gewidmete ebenso wie die Hauptlinie der *sciences* – frei erfunden, aber, betont der Verfasser, sie erzählen doch »keine Science fiction«. Alle »wissenschaftlichen Dinge, die geschildert werden«, seien »wahr«. Es handle sich um (echte) »Wissenschaft im Roman.«⁵⁵ Daher spricht Djerassi, der selber Naturwissenschaftler (Chemiker) ist, eben nicht von »Science fiction«, sondern ab dem zweiten Band seiner Tetralogie von »Science-in-Fiction« – als eigene Gattung:

Wissenschaft wird inmitten einer Stammeskultur betrieben, deren Angehörigen es im allgemeinen widerstrebt, ihre Stammesgeheimnisse zu verraten. Dies mag ein Grund dafür sein, weshalb so wenig Romane, Theaterstücke oder Filme ganz normale Wissenschaftler als Hauptperson benutzen.

Ich nenne mein Genre »Science-in-Fiction«, um es von der Science-fiction zu unterscheiden. Als Stammesangehöriger verlange ich von mir ein Maß an Genauigkeit und Glaubwürdigkeit, das meinem Geschichtenerzählen ein hohes Verhältnis von Wahrheit zu Dichtung verleiht.⁵⁶

Dieser zweite Band, *Das Bourbaki Gambit*, zentriert sich um die Entdeckung der Polymerase-Kettenreaktion, »eines der mächtigsten Werkzeuge der modernen Biologie«, wie ein Leitartikel in *Science* schrieb.⁵⁷ Oder, wie eine größere deutsche Tageszeitung kurzerhand titelte: »Schnellkopierer fürs Erbgut«. Dessen theoretische »Voraussetzungen« waren (so der Artikel unter besagter Überschrift) »seit über 15 Jahren vorhanden« und so bekannt, dass Kary B. Mullis, als er die Polymerase-Kettenreaktion 1983 erfand, »zunächst fürchtete, es müsse schon längst ein anderer daraufgekommen sein.«⁵⁸ Aber das war so wenig der Fall, wie das auch noch nicht die Pointe ist. Die Pointe des Ganzen besteht darin, dass Kary B. Mullis schließlich den Nobelpreis für seine Erfindung verliehen bekam: im selben Jahr 1993, in dem Djerassis Roman nach etwa zweijähriger Entstehungszeit erschien.

Unleugbar steckt also in der »Science-in-Fiction-Tetralogie« eine beachtliche Portion dessen, was in der sogenannten Wissenschaftslandschaft gerade im Gange ist. Wie den Nobelpreis für Mullis feierte *Science* auch *Das Bourbaki Gambit*: »Der vermutlich essentiellste wissenschaftliche Roman des Jahres.«⁵⁹ Der dritte Band der Tetralogie, *Menachems Same*, befasst sich mit der »Entwicklung der

54 Ebd., S. 45 u. 66f. – Zu diesem Nebenstrang der Romanhandlung vgl. Enzensbergers Beispielautor David Lodge: *Small World. An Academic Romance*. London 1984; dt.: *Schnitzeljagd*. München 1985.

55 Djerassi: *Cantors Dilemma* (Anm. 50), S. 274f.

56 Djerassi: *Das Bourbaki Gambit* (Anm. 50), S. 5.

57 Zit. n. ebd., S. 7.

58 FAZ, 14.10.1993.

59 Zit. n. Djerassi: *Von der Pille zum PC* (Anm. 49), S. 57.

Mikroinjektion von Samenzellen (ICSI oder intrazytoplasmische Spermieninjektion)«,⁶⁰ da waren die ersten ICSI-Babys gerade erst vier Jahre alt, und der letzte Band, *NO*, möchte die berüchtigte »Kluft zwischen der naturwissenschaftlichen Gemeinschaft und den anderen Subkulturen der modernen Gesellschaft – den Geisteswissenschaften, den Sozialwissenschaften und überraschenderweise der Kultur ganz allgemein – durch das Mittel der ›Science-in-Fiction‹ verringern, indem er »die Rolle eines Biotechnik-Unternehmens in der modernen biomedizinischen Forschung«⁶¹ beschreibt, welches mit einem potenzfördernden Präparat für ähnlichen Wirbel sorgt, wie er in der wirklichen Welt durch Viagra ausgelöst wurde. Durchweg kann die Genre-Bezeichnung »Science-in-Fiction« fast wie »infiction« (nach dem Muster etwa von »indifference«) gelesen werden, »Verification« sagt Djerassi auch,⁶² und man versteht, weshalb die *New York Times* von einer »Pflichtlektüre« für alle angehenden Wissenschaftler sprach, ja weshalb dieser Lektürestoff an manchen amerikanischen Colleges und Universitäten tatsächlich als *textbook* der Wissenschaftsphilosophie firmiert.⁶³

Denn sicher, Djerassi – als Leiter des Teams, dem 1951 »die erste Synthese eines steroidal oralen Kontrazeptivums gelang«,⁶⁴ stereotyp als der Erfinder der Pille apostrophiert – weiß, wovon er schreibt. Aber weiß er darum auch, was – heute – das Schreiben als solches bedeutet? Bereits *Cantors Dilemma* ist, wie erwähnt, von einem literaturtheoretischen Faden durchwoben. In seinen Erinnerungsbüchern sodann verquickt Djerassi die Reflexion auf die von ihm erfundene »angemessene Gattung« der »Science-in-Fiction« mit der gleichfalls gattungsspezifisch nur »angemessenen« Frage: »Science-in-Fiction ist keine Science-fiction. Ist es Autobiographie?«⁶⁵ Und schließlich gibt es neben der Tetralogie noch einen fünften Roman, der ganz der Kategorie der Autorschaft gewidmet ist: *Marx, verschieden*. Dessen Motto, von Barthes entlehnt, lautet: »Erst der Tod des Autors ermöglicht die Geburt des Schreibens«. Folgerichtig erzählt der Roman von einem Schriftsteller gleichen Namens, Stephen Marx, der sein eigenes Ableben inszeniert, um in Erfahrung zu bringen, wie die Kritik posthum auf sein Werk reagiert. Die »Herrschaft des Autors« ist oder war »auch diejenige des Kritikers«,⁶⁶ konstatierte Barthes. Doch postulierte er auch, dass dieser Zusammenhang literarisch wie literaturtheoretisch der Vergangenheit angehört.

Nur allzu korrekt spricht Djerassi deshalb selbst von *Marx, verschieden* als einem »Pendant zu meiner Tetralogie«. ⁶⁷ Trotz einer Fülle von Anspielungen – von Agatha Christie, die »einmal ihren eigenen Tod inszeniert hat«, über den Mythos

60 Djerassi: *Menachems Same* (Anm. 50), S. 6.

61 Djerassi: *NO* (Anm. 50), S. 6f.

62 Vgl. Djerassi: *Das Bourbaki Gambit* (Anm. 50), S. 5, und *Menachems Same* (Anm. 50), S. 248.

63 Vgl. Djerassi: *Von der Pille zum PC* (Anm. 49), S. 31, 44 u. 51.

64 Djerassi: *Die Mutter der Pille* (Anm. 47), S. 82.

65 Ebd., S. 538, und Djerassi: *Von der Pille zum PC* (Anm. 49), S. 63.

66 Roland Barthes: »Der Tod des Autors« [1967/68], in: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martínez u. Simone Winko (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2000, S. 185-193, hier S. 191.

67 Djerassi: *Von der Pille zum PC* (Anm. 49), S. 66.

Pynchon, von dem »kein Mensch ein Photo [...] kennt«, bis hin zur Selbstthematization: »Warum schreiben Sie nicht einen Roman über einen Schriftsteller, der verschwindet [...]?«⁶⁸ – handelt der Roman keineswegs von der Eigenrealität der Literatur (und mit ihr erst recht nicht), sondern allein vom Literaturbetrieb. Keine Spur von der Autoreferentialität eines »Text[s] in einem Buch, wenn dieser Text erkannt hätte, daß er in einem Buch stand.«⁶⁹ Wie den vier Bänden der Tetralogie geht es auch diesem Roman um die »Stammeskultur« einer bestimmten Profession, von der sein Verfasser als »Stammesangehöriger« besonders gewitzt berichten zu können glaubt. Hier wie dort ist es dieselbe Devise: »Willkommen in unserer Zunft!«⁷⁰

Unbeirrt von allen literatur- oder gar mediengeschichtlichen Veränderungen kehrt dieses Werk damit zur alten Tradition des Sittenbilds zurück. Seine Stoffe haben die denkbar höchste Aktualität für sich. Ihre Darstellung aber verliert sich nicht minder an den so angestrebten Gegenwartsbezug und betreibt auf diese Weise, unter dem »Gesichtspunkt der angewandten Systeme«, ⁷¹ den Djerassi für sein Schreiben reklamiert, dessen Rückzug in die Vergangenheit. Fast scheint es älter als die älteste Science fiction – hatte doch schon ein Jules Verne durch seinen Erstlingsroman *Paris au XXe siècle*, dessen Publikation bis ins letzte Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, in dem er spielt, auf sich warten ließ, den Lesern seiner Zukunft geweissagt, in »unserer Zeit« würde Balzac es nicht mehr gewagt haben, »die *Menschliche Komödie* zu schreiben.«⁷²

Spurensicherung

Zwei Modelle mithin. Hier Semprun, der in medialem Selbstbezug auch das eigene Schreiben beschreibt, da Djerassi, dessen Aktualitätsbezug sich an eine Literatur von gestern verliert. Eine Art Mittelposition nehmen – durch historischen Zufall – Fälle wie Enzensbergers *Einladung zu einem Poesie-Automaten* oder Jules Vernes besagter Erstlingsroman ein. Mit 30-, ja mit 130-jähriger Nachträglichkeit kam ihre Publikation gerade zur rechten Zeit. Bereits Jules Verne imaginierte – vor dem Hintergrund der im Nachhinein sogenannten Computer-Erfindung eines Charles Babbage⁷³ – erstens eine automatisierte Literaturproduktion und zweitens eine durch diese verursachte Blüte und Krise der Literatur zugleich.

68 Djerassi: *Marx, verschieden*. Zürich 1994, S. 18, 82 u. 152.

69 So eine Formulierung in dem durchaus klügeren Literaturtheorieroman von Lars Gustafsson: *Historien med hunden*. Stockholm 1993; dt.: *Die Sache mit dem Hund*. München/Wien 1994, S. 214f. Für ein weiteres Beispiel hierhergehöriger Literaturtheorieliteratur s. Gilbert Adair: *The Death of the Author*. London 1992; dt.: *Der Tod des Autors*. Zürich 1997.

70 Djerassi: *Von der Pille zum PC* (Anm. 49), S. 65, und *NO* (Anm. 50), S. 335.

71 Djerassi: *Von der Pille zum PC* (Anm. 49), S. 5.

72 Jules Verne: *Paris au XXe siècle* [1863]. Paris 1994; dt.: *Paris im 20. Jahrhundert*. Frankfurt a.M. 1998, S. 101.

73 Vgl. Charles Babbage: *Babbages Rechen-Automate. Ausgewählte Texte* [1822-1888]. Wien/New York 1996. Das tatsächliche Verhältnis zwischen Babbages *Calculating Engines* und dem moder-

Dieselbe Mittelposition, aber geplant, besetzen William Gibson und Bruce Sterling mit ihrem Science fiction-Roman, ihrer Fiktion aus der History of Science: *Die Differenzmaschine* (1991). Auf der einen Seite beschreibt der Roman schlicht die computerisierte Welt der 80er und 90er Jahre – bis hin zum Auftauchen einer Gruppe junger Japaner, die sich an der technologischen Aufholjagd, die im Mittelpunkt der Handlung steht, beteiligen. Auf der anderen Seite ist das Geschehen in Jules Vernes 19. Jahrhundert angesiedelt. Der Roman spielt im London des Jahres 1855 und berichtet vom Zusammenstoß zwischen einer herrschenden Klasse, die längst auf die – damals – neuen Technologien Babbages umgestellt hat, und gescheiterten Maschinenstürmern, die einzig (aber immerhin) noch den Grund ihres Scheiterns benennen können: »Charles Babbage machte Blaupausen, während wir Pamphlete machten. Und seine Blaupausen errichteten diese Welt.«⁷⁴ An den maschinenbeherrschten Machtverhältnissen wird somit von vornherein kein Zweifel gelassen. Nicht minder deutlich ist indessen die Gesamtanlage des Romans, wenn er neben Babbage keinen anderen als Lord Byron als Regenten im Hintergrund agieren lässt (ausgerechnet Byron, für den sich doch historisch eher seine Sympathie für die Ludditen belegen lässt⁷⁵). Die Zeit, in der der Roman spielt, liegt noch tief im Zeitalter des Literaturmonopols. Dessen – heutige – Infragestellung ist Kernelement des Romans.

In der Tat bleibt es denn – passend zur veränderten Welt des Universalmediums Computer, von der her der Roman das Geschehen beleuchtet – auch nicht aus, dass ein Blick auf das Gebiet der Textverarbeitung fällt, jenes Gebiet, das die Literatur ebenso extensiviert, wie es ihren Niedergang von innen her aufscheinen lässt. Der Romanheld ist ins Zentrum der schreibenden Zunft vorgedrungen, zu Benjamin Disraeli, dem Journalisten unter Londons Zeitungsleuten und *men-of-affairs*. Als technisch nicht unversierter Mensch kommt der Protagonist hier und in diesem Moment wie gerufen. Disraeli hat soeben ein *Colt & Maxwell*-Schreibsystem erstanden und dieses, wie damit auch schon sich selbst, sogleich ins Chaos gestürzt. Ohne das könne er schneller schreiben, heißt sein Ärger. Dafür könne er mühelos korrigieren und einen neuen Ausdruck seines Textes erhalten, die Antwort. Man habe ihm aber versprochen, er werde Papier sparen. Dann solle er eben beim Diktieren bleiben, einen Assistenten engagieren und so einen Systemverbund herstellen, der fehlerfrei funktioniere. Es habe aber auch geheißen, dass er Geld sparen werde... – und so läuft der Dialog weiter, um doch nur zu dem einen Schluss zu kommen: dass kein Weg mehr an dem neuen Schreibsystem vorbeiführt, allein schon der Verleger wegen.⁷⁶

nen Computer wäre genauer zu erörtern, tut aber an dieser Stelle nichts zur Sache; für einige knappe Hinweise vgl. meine Einleitung in den genannten Band.

74 William Gibson u. Bruce Sterling: *The Difference Engine*. New York u.a. 1991; dt.: *Die Differenzmaschine*. München 1992, S. 35.

75 Vgl. etwa Jerry M. Rosenberg: *The Computer Prophets*. London 1969, S. 69f., sowie Thomas Pynchon: »Is It O.K. to Be a Luddite?«, in: *The New York Times Book Review*, 28.10.1984, S. 1 u. 40f.

76 Gibson u. Sterling: *The Difference Engine* (Anm. 74), S. 256ff.

All das hört sich heutzutage nur zu bekannt an, und betrachtet man derart das Personal und die Kostüme einerseits, das Romangeschehen – es geht um die Jagd nach einem Virus-Programm – andererseits, so ist leicht zu sehen, dass und wie Gibson & Sterling faktische und fiktive Elemente von heute und gestern in allen vier möglichen Spielarten kombinieren. Das automatisierte Literatursystem gehört – bis hin zur aktuellen Vorliebe, die Auseinandersetzung mit der Welt der Maschine auf diesem Niveau anzusiedeln – zu den unverkennbarsten Rückprojektionen einer heutigen Traumatisierung in die Vergangenheit. Im Gegenzug dazu ist der Protagonist nicht etwa Babbage selbst, sondern ein gewisser Edward Mallory, von Beruf Paläontologe. Daher ist der Roman hinreichend mit Fossilien ausgestattet, um dem Licht der Zukunft, von woher er erzählt, so tiefe Schatten längst hereingebrochener Untergänge entgegenzusetzen, dass sich die Titel und Thema bestimmende Maschine samt ihren das Romangeschehen durchziehenden Filiationen unzweideutig als »Grille der Evolution«, »Ruine« oder »Fossil«⁷⁷ abzeichnet.

Der Roman operiert also mit einer gegenläufigen Konturierung seines Gegenstands. Die poetologische Strategie dieser Doppelbewegung hat William Gibson selbst einmal auf den Punkt gebracht: »Wenn sie dich für primitiv halten, werde technisch; wenn sie dich für technisch halten, werde primitiv.« Und Bruce Sterling hat über dasselbe Verfahren bemerkt, es zeichne »ein Bild der modernen Misere, das ein jeder auf den ersten Blick erkennt.«⁷⁸

Faszinierender erscheint eben darum die fremde Welt, die der Roman durchaus zu evozieren weiß. Sicher gibt es Angebote en masse für die auf Cyberpunk eingeschworene Gemeinde der Gibson & Sterling – bis hin zu Rückprojektionen von Film und Computeranimation. Aber die Befremdlichkeit entsteht weniger aus berauscher High-Tech (wie etwa in Gibsons *Neuromancer*) als vielmehr aus der Patina, die ihr angelegt wird. Die *Differenzmaschine* (die im übrigen Spezifikationen der tatsächlich von Babbage erfundenen *Difference Engine* und *Analytical Engine* kombiniert) erscheint zwar modernisiert durch ihre Ausweitung zu einem riesigen (Gebäude-)Komplex, einem ganzen Rechenzentrum. Aber Rechenzentren wie das *General Registrar Office* entstanden ja wirklich im London des 19. Jahrhunderts. Selbst die Aufstellung des Sauriers, dessen Entdeckung Mallory bei Gibson & Sterling seinen Ruhm verdankt, ist keine bloße Erfindung. 1838 »eröffnete das Königliche Kolleg einen prachtvollen Bibliotheks- und Museums-Bau, in dem so spektakuläre anatomische Objekte ausgestellt wurden, wie etwa der irische Riese und die Fossilien, die Darwin aus Südamerika mitgebracht hatte« – derselbe Darwin, der nach der Rückkehr von seiner Weltreise in London äußerte: »Es ist eine traurige, doch, wie ich fürchte, nur allzu gewisse Wahrheit, daß kein Ort einem bei naturhistorischen Forschungen

77 Hans Magnus Enzensberger: »Charles Babbage 1792-1871« [1975], in: *Die Elixire der Wissenschaft* (Anm. 25), S. 38.

78 William Gibson: *Burning Chrome*. New York 1986; dt.: *Cyberspace. Erzählungen*. München 1990, S. 14, sowie darin das Vorwort von Bruce Sterling, S. 11.

so hilfreich ist, wie diese abscheulich schmutzige, verqualmte Stadt, wo man nicht einmal auch nur einen flüchtigen Eindruck von dem erhält, was die Natur an Sehenswertem bietet.«⁷⁹

Genau diese Stadt, schmutzig und verqualmt, ist der Schauplatz für *Die Differenzmaschine*. Gerade dessen insofern getreuliche Nachzeichnung erlaubt aber auch, Formulierungen heranzuziehen, die Walter Benjamin in seinen Thesen *Über den Begriff der Geschichte* einst anbot. So, wenn es in Gestalt des Paläontologen Mallory um den aus der Wissenschaftsgeschichte bekannten Streit zwischen Katastrophentheorie und Evolutionsbiologie geht – das gemahnt an Benjamins Engel: »Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert.« Und direkter erzähltechnisch gewendet: »Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen ›wie es denn eigentlich gewesen ist‹. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt.«⁸⁰

Was aber wäre hier die »Gefahr«? Keine Frage: die automatisierte Literaturproduktion. In die Zeit der *Differenzmaschine* zurückverlegt, ist sie buchstäblich Bemächtigung »einer Erinnerung«. Als wesentlich moderne Erfahrung bleibt sie der »Augenblick« heutiger »Gefahr« – Gefahr nämlich, mit der sich die Literatur von heute beständig konfrontiert sieht, und das um so mehr, als sie längst schon von keinem anderen Medium mehr getragen wird. Sie lebt in ihm fort *und* wird in ihm untergegangen sein. Das ins 19. Jahrhundert rückprojizierte Textverarbeitungssystem ist deshalb ganz fraglos ein Anachronismus. Aber es ist realistisch gerade und nur in solcher Rückwendung – so wie es zugleich als Modernitätsausweis fungiert. Es suggeriert ein Mithaltenkönnen mit der Technik der Gegenwart und Zukunft, allerdings ausgerechnet als Spurensicherung einer heute schon tief verschütteten Vergangenheit.

Sache des Romans ist dergestalt – einmal mehr – der Standort der zeitgenössischen Literatur selber, und seine Diagnose geht – wenig überraschend – auf die Weichenstellung ins Ende der Literatur. Wird damit zuletzt auch die Literaturtheorie (als die Frage nach den Paradigmen der Literatur) an ihr Ende gekommen sein? »Wirklich und in der Tat«, prophezeite Jules Verne (1863), »es geht das Gerücht, daß die Lehrstühle für Literatur [...] zum Jahr 1962 abgeschafft werden.«⁸¹ Eine der jüngsten – noch einmal die Geduld des Papiers missbrauchenden – Weissagungen datiert die endgültige Niederlage des Mediums Literatur auf das Jahr 2025.⁸² Aber auch diese Datierung wird so falsch gewesen sein,

79 Iwan Morus, Simon Schaffer u. Jim Secord: »Das London der Wissenschaft«, in: *Metropole London. Macht und Glanz einer Weltstadt 1800-1840* (Katalog zur Ausstellung der Kulturstiftung Ruhr, Villa Hügel). Essen 1992, S. 129-142, hier S. 134 und 129.

80 Walter Benjamin: »Über den Begriff der Geschichte«, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a.M. 1991, Bd. I/2, S. 691-704, hier S. 697 u. 695.

81 Verne: *Paris im 20. Jahrhundert* (Anm. 72), S. 109f.

82 Nikos Panajotopoulos: *To gonidio tes amphibolias*. Athen 1999; dt.: *Die Erfindung des Zweifels*. Leipzig 2002, S. 32.

wie jene es empirisch schon war und ist. Nicht erst die Zukunft macht Bilanz. Vielmehr hat die Literatur sogar ihre eigene Vergangenheit schon hinter sich. Und was der Qualm der Städte ehemals für die Naturgeschichte war, könnten heute die cleanen Techniken des Global Village für die Literaturgeschichte sein.