

## Ästhetischer Radikalismus in der Posthistoire: Zum literarischen Bild der Geschichte in Reinhard Jirgls *Hundsnächte*

In seinem 1994 veröffentlichten Aufsatz macht Erk Grimm einige Bemerkungen zum Geschichtsbild in den am frühesten veröffentlichten Texten von Reinhard Jirgl. Er stellt in *Mutter Vater Roman* die Darstellung einer „veralteten Industriekultur des Arbeiters“ fest, die ohne Tod und Erlösung in einer Stadt des ubiquitären Verfalls stirbt.<sup>1</sup> Für Jirgls frühen Romane konstatiert er, dass „ein zentrales Denkmotiv der Romane [... die] Stilllegung der Geschichte ist“, die sich in der „gefrorenen Zeit“ der „zeitlosen Gefrierzone“ Ostberlins ausdrückt; eine Halbstadt, die „die Industriekultur der Moderne konservierte und die industrielle Metropolis der Moderne „in einem abgeschlossenen urbanen Raum versiegelte“.<sup>2</sup> Dies kann man vielleicht als historische Tatsache betrachten; das „Denkmotiv“ erfährt aber eine ästhetische Darstellung als Bild im literarischen Text, das dieses Denkmotiv zum Ausdruck bringt.<sup>3</sup>

Im folgenden möchte ich untersuchen, inwiefern dieses Geschichtsbild der frühen Texte auch bei einem späteren Text, *Hundsnächte*, noch bestimmend ist. Ergibt sich das Bild einer stillgestanden Geschichte in einem Roman, der sich (auch) mit den Veränderungen im Osten Deutschlands nach der Wende befasst? Weil ein Geschichtsbild kein Abbild der Realität, sondern ein ästhetischer Entwurf und imaginäre Transformation der Realität ist, wird der Status des Ästhetischen und des Literarischen dann das Anliegen des zweiten Teils des Aufsatzes sein.

Wie kommt diese Darstellung der Geschichte zustande? In beiden frühen Texten gibt es ein „Ich“-Erzähler, dessen „Textdiskurs“ „an einer Geschichtsphilosophie, deren kulturpessimistische Züge unverkennbar sind,“ festhält.<sup>4</sup> Grimm spricht von einem „Erzähldiskurs“, der Spenglers Verfallsgeschichte und Foucaults Anthropologie als Sub-Texte einsetzt, von einem „Text, der die *automatisch* emportauchen Greuel-Bilder der deutschen Geschichte“ speichert. Diese Umschreibungen deuten darauf hin, dass dieses Ich mit einer „Autor-Figur“, die diese Texte künstlerisch ohne „ethische Kommentare“ nach einer „somatologischen Ästhetik“<sup>5</sup> gestaltet, gleichgesetzt wird. Wie in entweder allen oder keinen Jirgl-Texten bestimmt diese Autor-Figur, die sich hinter den vielen Erzählstimmen in seinen Texten (ver)steckt, den Grundton des Geschichtsbilds.<sup>6</sup> Dass die grundlegende Absicht eines Autors noch bemüht wird, könnte als Problem der Literaturkritik nach dem literaturwissenschaftlichen Tod des Autors betrachtet werden, die noch einem veralteten Kunstbild verpflichtet ist.<sup>7</sup>

Es wird im voraus festgestellt, dass nichts eine langsame, reflektierende Lektüre des Buches ersetzen kann, die dann allen selbstrelativierenden Ansätzen gerecht werden

<sup>1</sup> Erk Grimm, 'Alpträum Berlin: Zu den Romanen Reinhard Jirgls', *Monatshefte* 86:2, 186–200: 192.

<sup>2</sup> Grimm, 187.

<sup>3</sup> Grimm bemerkt, z.B. dass die *literarische* Darstellung die Diagnosen der Moderne bei Jünger usw. relativiert, 196.

<sup>4</sup> Grimm, 192.

<sup>5</sup> Grimm, 191.

<sup>6</sup> Vgl. Norbert Miller, „Schattenlinie. Stichworte zu den Romanen von Reinhard Jirgl“, *Sprache im technischen Zeitalter* 36/148 (1998), 446-450; 447.

<sup>7</sup> I imagine this might relate to what Naomi Irvine is doing her essay.

könnte.<sup>8</sup> Jirgls Gesellschafts- und Kulturkritik setzt schon bei der Sprache ein, und bleibt daher eine ästhetische, die auf ihre Komplexität besteht. Sprache fungiert gerade nicht als Ordnungsinstrument, sondern widersteht der glatten Kommunikation. Es geht bei Jirgl prinzipiell um die Möglichkeiten von Literatur und nicht um die Analyse der Geschichte. Nimmt man aber die Auflösung des gesellschaftlichen Subjekts als Gesellschaftsanalyse in Jirgls Texten ernst, dann spricht aus seinen Texten nicht eine Person, und bestimmt nicht der Autor, sondern im Grunde das gesellschaftliche Zeichensystem, mit dem der Autor dann bewusst spielt und (zer)stört.<sup>9</sup> Der zweite Teil dieses Aufsatzes befasst sich mit diesem Spiel, und schlägt einen Kontext für Jirgls ästhetischen Radikalismus vor, da es eine der Funktionen der Literaturkritik sein kann, die literaturhistorischen Kontexte von Texten zu erläutern.

Es kommt aber darauf an, was für einen Kontext man methodisch voraussetzt: man kann Jirgls Werk zum Beispiel im Kontext von ostdeutschen Autoren der 90er und der geschichtlichen Erfahrung seit 1989, bzw. 1953 lesen.<sup>10</sup> Die Kontextwahl beeinflusst entscheidend die Analyse. Obwohl die DDR, und ihr Ende, schon eine wichtige Rolle spielen, kann man auch Jirgls Schreiben im kulturellen Kontext der (anti)modernen Kulturkritik von Nietzsche, Benn, Spengler sowie Foucault stellen; Autoren, die auf ihre eigenen kultur- und zeitspezifischen Zeichensystemen aufbauen.<sup>11</sup> Ich möchte die Kontextualisierung Jirgls Werk bewusst problematisieren, indem ich meinen Annäherungsversuch im Rahmen einer kultursemiotischen Methode stelle. Jede Kultur besteht aus einem Zusammenspiel von Zeichensystemen, die dann in komplexe Art und Weise in der Literatur verarbeitet werden.<sup>12</sup> Wenn man diese Zeichen untersucht, kann man auch Einblicke in die Problematik bekommen, mit der sich diese Kultur beschäftigt. Obwohl eine solche Methode die Frage der schriftstellerischen Absicht in gewisser Weise ausser Kraft setzt, bleibt noch die komplexe Frage: welches kulturelles Zeichensystem bestimmt aber das Schreiben Jirgls? Man müsste beide Traditionen (DDR / Zivilisationskritik) beachten.

Ausgehend von Grimms These einer „stillgelegten“ Geschichte, fange ich mit der Hypothese an, dass Jirgls Schreiben aus der DDR-Zeit der Posthistoire angehört, ein Begriff, den Grimm selber nicht benutzt, obwohl diese Geschichte dieses Begriffs die Verbindung zwischen der Kulturkritik der Moderne von Spengler, Jünger und Benn und Foucaults Analyse historischer Machtdispositive gut erklärt. Die Posthistoire als Begriff wird von Arnold Gehlen schon in den fünfziger Jahren verwendet, dessen Gedanken noch

<sup>8</sup> Grimm bemerkt, dass „das private Medium Schrift [...] die brutalen, hetzenden Bildreize der [...] Metropole [verlangsamt und transformiert].“ Grimm, 196

<sup>9</sup> Vgl. dazu, Reinhard Jirgl, „Die wilde und gezähmte Schrift“, *Literatur im technischen Zeitalter* 42/171 (2004), S. 296-320; besonders 297: „allerdings ist dieser Mensch lediglich eine Durchgangsstation für die Wörter und Zeichen, deren Bestand [...] ein [...] allgemeineres, typisches Gut für die Sinnstiftung einer menschlichen Gesellschaft darstellt“.

<sup>10</sup> Z.B. Christine Cosentino, „Ostdeutsche Autoren Mitte der Neunziger Jahre: Volker Braun, Brigitte Burmeister und Reinhard Jirgl“, *new german critique* 68 (1996), 177-193.

<sup>11</sup> Vgl. Grimm, der auf die einzigartige Verbindung von Klassischer Moderne und Foucaults Analyse historischer Machtdispositive hinweist, aber auch erkennt, dass z.B. Spenglers Prognose „obsolet“ geworden sei, und dass Jirgl Zeichen aus dem Jüngerschen System durch das Medium Schrift relativiere. (196).

<sup>12</sup> Richard Sheppard, „Introduction“, in Richard Sheppard (Hg.), *New Ways in Germanistik* (New York: Berg, 1990), S. 5. Siehe auch im selben Band: Michael Titzmann, „Towards a Systematic Outline of an Integrative Theory of Literary History“, S. 58-69.

von Oswald Spenglers *Untergang des Abendlandes* getragen werden.<sup>13</sup> Für Gehlen war die Posthistoire ein Zeitalter der Kristallisation, wo ein epochales Gefühl der Zeitlosigkeit und eine düstere Ahnung eines anbrechenden entropischen Endzustands. In der Posthistoire ist die Superstruktur aus Wissenschaft, Wirtschaft und Technik so vielfältig und kompliziert, dass sie für den einzelnen völlig undurchschaubar, was dann Konsequenzen für die künstlerische Produktion mit sich zieht.<sup>14</sup>

Da aber die Posthistoire als Diagnose der Moderne schon in die 20er zurückreicht, auch wenn die damaligen Prognosen von Spengler und Jünger nun überholt und obsolet erscheinen, hat diese Diagnose nun wahrscheinlich wenig mit dem Ende der DDR und des Staatsozialismus als vermeintlichem Ende der Geschichte zu tun. Die Posthistoire fängt sowieso in der Kultur der DDR schon 1977 bei Heiner Müllers *Hamletmaschine* an.<sup>15</sup> Stefan Wolle argumentiert ähnlich im Bezug auf das staatliche Geschichtsbild in der DDR.<sup>16</sup> Nichtsdestotrotz muss man bei Texten von Autoren aus der Ex-DDR die historische Erfahrung der DDR-Gesellschaft mitdenken, die sich ein teleologisches Geschichtsbild gegeben hat, einen „falschen“ Optimismus des gesellschaftlichen Fortschritts sowie die Entwicklung der sozialistischen Persönlichkeit zur Staatsideologie gemacht hat. Dieses Geschichtsbild, vielleicht längst ungültig, ging dann 1989 endgültig unter. Für Autoren wie Müller und Jirgl war die Posthistoire, d.h. eine Situation des geschichtlichen Stillstands, in der DDR aber schon längst eingetreten, wie von Grimm an Jirgls früheren Texten dargestellt wurde.

Wie wird der Vereinigungsprozess als geschichtliche Erfahrung in ein solches posthistorisches Geschichtsverständnis literarisch integriert? Im Unterschied zu den früheren Texten, gibt es nicht nur *eine* „Ich“-Figur, sondern eine Reihe von Erzählenden, deren Erzählungen Erzähl- und Zeitebenen bis Ununterscheidbarkeit miteinander verknüpfen.<sup>17</sup> Zur Beantwortung dieser Frage nehme ich zwei wichtige Topoi aus *Hundsnächte* – die Ruine, die Eisenbahn – unter die Lupe. Diese Topoi sind im Bewusstsein der drei Haupterzählenden (Anwalt, Ingenieur und Architekt) fest verankert. Sie sind allgemeine Embleme des technologischen Fortschritts, entweder als dessen Rückstände oder als dessen Verkörperung. Wie die Ruinen von Ostberlin ein Bild der stillgestandenen Geschichten in den früheren Texten entstehen lassen, lassen diese Topoi das Entstehen eines Geschichtsbilds in *Hundsnächte* untersuchen. Daraufaufgehend untersuche ich kurz die literarische Bearbeitung eines dritten Topos der Posthistoire, und von *Hundsnächte* – die Wüste –, um durch die Komplexitäten dieser Bearbeitung eine literaturgeschichtliche Kontextualisierung Jirgls ästhetischen Strategien in *Hundsnächte* zu unternehmen.

<sup>13</sup> Hannes Böhringer, „Die Ruine in der Posthistoire“, *Merkur* (1982), 368.

<sup>14</sup> Böhringer, 369.

<sup>15</sup> Vgl. Peter Krapp, „Posthistoire in Ruins: Heiner Müller’s Hydrapoetics“, in *Déjà vu* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004), pp. 53-70. Zur Kritik des Posthistoire-Begriffs bei Müller (und seinen Kritikern), siehe David Barnett, „Heiner Müller as the End of Brechtian Dramaturgy. Müller on Brecht in Two Lesser-Known Fragments“ *Theatre Research International*, 27/1 (2002), no. 1, 49-57

<sup>16</sup> Stefan Wolle, *Die heile Welt. Alltag und Herrschaft in der DDR 1971-1989* (Berlin: CH Links, 1998), S. 20.

<sup>17</sup> Christoph Holzhey, „Den Todesstreifen zum Radweg bügeln’ Erinnern und Schreiben zwischen Ruinen und ihrer Zerstörung in Reinhard Jirgls *Hundsnächte*“, *Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 15 (2005): [http://www.inst.at/trans/15Nr/05\\_16/holzhey15.htm](http://www.inst.at/trans/15Nr/05_16/holzhey15.htm)

## Ruine

Als Symbol sowohl des historischen Fortschritts als auch des Verfalls hat die Ruine, hauptsächlich seit der Romantik, eine lange Tradition.<sup>18</sup> Hermann Bühlbäcker hat Ruinendarstellungen in der Literatur zwischen 1774 und 1832 untersucht, und sieht diese Darstellungen als „literarischen Antworten auf die fundamentalen Umwälzungen der Epochenschwelle vom 18. zum 19. Jahrhundert“. Es dominiere aber weder die Ruinenmelancholie noch die Ruinensehnsucht, sondern der konstruktive Aspekt eines Neubaus aus Ruinen.<sup>19</sup> Die Ruine markierte daher einen Schwellenzustand vor dem Anbruch einer neuen Zeit. Die Ruine hatte auch eine ähnliche Bedeutung in einem Staat, der angeblich aus Ruinen auferstanden war. In *Vater Mutter Roman* wird auf diese Tradition in der DDR kurz angespielt.<sup>20</sup>

Die Ruine ist ein dominanter Ort in *Hundsnächte*, nicht nur weil er als Locus des Schreibens und des Erinnerens fungiert, sondern weil sie auch ein wichtiges Element in der Skulpturplänen von dem Architekten-Künstler Eule ist.<sup>21</sup> Man muss auch berücksichtigen, dass, obwohl es materiell erscheinenden Ruinen im Text gibt, so gibt es die Ruine als Vergleich/Metapher im Text, wo sie dann nichts Materielles bedeutet, sondern Teil des Textdiskurses geworden ist. Diese Beispiele zeigen die Grenzen einer dekodierenden Analyse, indem die Erzählenden sowohl Teil der fiktiven Welt, die (wenn überhaupt) ausserhalb von ihnen existiert, aber auch diese Welt durch ihre Erzählungen aktiv mitgestalten. Die kulturelle Bedeutung der Ruine in der fiktiven Welt von *Hundsnächte* wird dadurch eher unterstrichen, weil die Ruine dann als Teil des kulturellen Zeichensystems des jeweiligen Erzählenden (wie der Gesamtkultur) angesehen werden muss.<sup>22</sup>

Da die sprachliche Darstellung bei Jirgl immer so präzise ist, fangen wir mit der genauen Beschreibung des Ruinenorts an:

---

<sup>18</sup> Harmut Böhme, „Die Ästhetik der Ruinen“ In: Wulf, Christoph / Kamper, Dietmar (Hg.): *Logik und Leidenschaft. Erträge Historischer Anthropologie*; Berlin 2002, S. 706-718.

<sup>19</sup> Hermann Bühlbäcker, *Konstruktive Zerstörungen: Ruinendarstellungen in der Literatur zwischen 1774 und 1832* (Bielefeld: Aisthesis, 1999), S. 14-15.

<sup>20</sup> „Eine leerstehende Wohnung dunkel. So beginnt ein Haus zu sterben. Lampen auf der Toreinfahrt. Grelles Blau vor dunkler Stadt. KVP. Auferstanden aus Ruinen“. Reinhard Jirgl, *Mutter Vater Roman*, (Berlin: Aufbau, 1990), S. 299.

<sup>21</sup> Vgl. David Clarke, „Störstellen. Architecture in the Work of Reinhard Jirgl“ in ????. Clarke befasst sich nicht mit der Darstellung der Ruine selber, sondern eher mit der Bedeutung des Gitterlochmotivs im Roman und mit anderen Bruchstellen als Orte der Möglichkeit in *Hundsnächte*.

<sup>22</sup> Ein bestimmtes Beispiel möchte ich hervorheben, wo der Ex-Anwalt auf einmal an seinem Verstehen der Gespräche mit der Frau in der Wohnung zweifelt:

wie stets alles Reden zwischen Menschen nur die Gestalt von Ruinen erreicht [...], deren Einzigartigkeit eben in solch Abgebrochenheit, Zerstörtheit besteht, können doch die darin fehlenden Parteien an solcherart Gebäuden durch die Fantasie nicht Ifach ersetzt werden, sondern vielmehr sich weiterbauen, zu wuchernden grotesken barocken Getümen erweitern [...] (H, ?)

Dies liest sich wie der Selbstkommentar zu einem Roman, der angeblich aus Dialogen aber eigentlich eher aus Monologen besteht. Die Ruine ist daher nicht nur ein materielles Emblem für einen (momentan, durch das Schreiben) stillgelegten Geschichtsprozess, sondern auch ein textueller Metapher für den Zustand des Textes.

Ruinen, zu Ruinen verfallen -, Restegemäuer von einem vor Jahrzehnten evakuierten Dorf inmitten der Iöde von Schlingpflanzen Baumwerk Weinranken & Büschen im Griff wie unter einer unendlich langsam sich schließenden Faust, [...] fahle Nägel & Krallen an den Klauen pflanzlicher Wesen, die mit der unfaßbaren Geduld aller Pflanzen auf das Verschwinden von *Zeit* lauern, *Zeit* die sie, die Pflanzen, seit Anbeginn in Bann geschlagen halt, um dann im Augenblick des Lösens von dieser Fessel in 1 Explosion von Wachstum vorschnellend über die schäbigen Gemäuerreste u die gesamte Landschaft herzufallen, der Menschen u der übrigen Alpträume sich bemächtigend, dies=Alles wie Knüllpapier von-sich schleudern würden, um an anderer Stelle, wo solcherart Leben dann hingeworfen ware, Alles schon Getilgte, Weggeworfne & Zerstörte mit der den Pflanzen eigenen, chlorophyllhaften Geduld noch 1 Mal von-vorn beginnen zu lassen. [...]Das ehemalige Grenzland & der Todesstreifen wurden noch immer von Allen gemieden [...]. Das war, als bestünde da einstige Verbot, diesen Teil der Welt zu betreten [...] – so als sei [...] diese Aura des Todes immer noch vorhanden, tief in die Landschaft aus vergiftetem Sand wie in die Gehirne eingebrannt, um ihre Wirkung, die in Alten Zeiten als die eines Fluches genannt worden wäre, noch immer aufrechtzuerhalten und umso zäher fortzusetzen, je weiter die Wirklichkeit dieser I Art der Drohung des Sterbens in den Tiefen & im Schlamm der Geschichte versank (H, 10-11)

Das Auffallende an dieser Beschreibung ist, dass diese Ruinen selber zu Ruinen verfallen sind. Das heißt, sie waren schon Ruinen, d.h. Gebäude ohne Funktion, bevor sie dann einem Prozess des Verfalls preisgegeben wurden. Der ursprüngliche Prozess der Ruinierung, die Entlassung in die Funktionslosigkeit, fand während der DDR statt, wo das „Aufrücken von Heerscharen östlicher Bürokratie“ diesen Ort zum Verschwinden gebracht hatten. Dieser Prozess der bürokratischen Erfassung des deutsch-deutschen Grenzlandes, der erfolgreicher als jede vorige Armee des klassischen Zeitalters des Kriegs war, bringt das Ende der „organischen“ Benutzung dieses Raums zugunsten des Überwachungsstaats. Dieser Ruinenort, der eigentlich durch Prozesse der Bürokratisierung in einen abstrakten militärisch-überwachten Raum verwandelt wurde, ist auch und gerade deswegen ein „verfluchter Ort“ (auch S. 74), wie man ihn in dem absoluten Raum der vormodernen Zeit (hier etwas ungenau „Alte Zeit“) beschrieben hätte.<sup>23</sup> Der Ingenieur impliziert (im typischen Konjunktiv von *Hundsnächte*), dass sogar der geplanteste Ort niemals völlig abstrakt werden könne, da ihn der Tod immer innewohnt. Gleichzeitig wird ein naturgeschichtliches Bild für das Verschwinden der DDR-Anlagen verwendet, die im „Schlamm der Geschichte“ versinken, ein Bild, das das Triumphieren der Natur über eine veraltete technologische Ordnung suggeriert.

Das Gegenteil dieses Staats und seines Menschenwerks stellt dann das pflanzliche Wesen dar, das in einer typischen Ruinenbeschreibung als „Schlingpflanzen Baumwerk

---

<sup>23</sup> Die Kategorien „abstrakter Raum“ und „absoluter Raum“ sind Henri Lefebvres Analyse der Produktion des Raums entnommen. Dazu: Henri Lefebvre, *The production of space*, übersetzt von Donald Nicholson-Smith. (Oxford: Blackwell, 1991).

Weinranken & Büschen“ erscheint und als aktiver Mitgestalter des Raums beschrieben wird, da es „auf das Verschwinden von *Zeit* lauert“. Die stillgelegte Zeit der DDR, „die eingefrorene Hauptstadt“ der früheren Texte, lässt noch an der ehemaligen Grenze auffinden, wo ein entropischer Endzustand der *menschlichen* Zeit wahrzunehmen ist. Das pflanzliche Wesen ist Teil eines naturgeschichtlichen Prozesses, der bislang „in Bann“ gehalten wurde, aber jetzt über „die gesamte Landschaft“ herfällt, sich „der Menschen bemächtigt“. <sup>24</sup> Es ist das pflanzliche Wesen als seltsamer geduldiger Agent der (nichtmenschlichen) Geschichte, das das „Getilgte, Weggeworfene & Zerstörte“ verwendet, um einen neuen Anfang einzuleiten. Für diese „pausenlose“ Arbeit des pflanzlichen Wesens gibt es im Roman häufige Belege (z.B. H, 264).

Diese Ruinen können schon, nach Jirgls Hinweis im Gespräch mit Werner Jung, als Zeichen einer zerstörten klassischen Arbeitswelt gesehen werden, wo Leben und Arbeit noch am Ort vereint waren. <sup>25</sup> Hier wird nochmal die „ambivalente Wertschätzung des sozialistischen Alltags“ in Jirgls Texten evident. <sup>26</sup> Diese Ruinen sind aber auch Embleme einer Naturgeschichte, die auf das Ende der menschlichen Ordnung der Natur wartet. Es gibt keine Rückkehr zu einer heilen Welt, aber die Natur heilt sich selber, nach dem Ende der menschlichen Geschichte. Diese Ende ist aber nur scheinbar der Fall. Es ist gerade diese natürliche Wiedergeburt, die durch den Einsatz der Fremdenlegion, dieses Vorreiters der neuen „supermodernen“ Arbeitswelt, ausgelöscht werden soll. <sup>27</sup> Obwohl die Ruine eine Rückkehr zur Naturgeschichte verspricht, dominiert dann der technologische Fortschritt doch noch die Natur.

In *Hundsnächte* wird diese Ruine nicht von aussen „als Ruinenbild“ betrachtet, sondern sie wird als Verfallsraum erfahren. Es entsteht daher keine einfache Ästhetisierung der Ruine im traditionellen Sinne, sondern ein für Jirgl typisch präzise (eklige) Beschreibung der körperlichen Erfahrung. Die meisten Beschreibungen der Ruine im Text beschwören den Verfall und betreffen die Gerüche und Fliegenschwärme, die dort zu erleben sind. Die Ruine fungiert als Locus der Erzählungen und Erinnerungen, für die es draußen anscheinend keinen Platz gibt. Dementsprechend sind es die

---

<sup>24</sup> Somit folgt diese Beschreibung dieser Darstellung des Ruinenorts in *Abschied von den Feinden*: ‘Und am Wegrand alsbald gebeulte & zerschlagene Autowracks, Überreste wie seltsame Skelette, langsam versinkend unter hohem Schilfrohr & Gebüsch; eine Natur, die sich die toten Maschinen sich wieder einverleibt [...]. (262). So der allgemeine Ton der vielen Ruinenbeschreibungen gegen Ende von *Abschied von den Feinden* (vgl. S. 222, 262, 272, 282, 296, 317). Eine detaillierte Diskussion aller Ruinenbeschreibungen in beiden Romanen liesse kaum Platz, um eine Argumentation aufzubauen. Der Zustand der Ruinen in *Abschied von den Feinden* entspricht gerade dem Zeitraum zwischen dem Ende der DDR und dem Eingreifen der neuen Ordnung. Ein Zwischenzeitraum der Möglichkeiten, vielleicht, den man auch im Schicksal real existierender wenn auch im Ruinenzustand befindender Gebäude wie Tacheles im Osten Berlins. Dazu, Janet Stewart, „The Kunsthaus Tacheles: The Berlin Architecture Debate in Micro-Historical Context“. In *Recasting German Identity: Culture, Politics, and Literature in the Berlin Republic*, ed. Stuart Taberner and Frank Finlay. (Woodbridge: Camden House, 2002), S. 51-66.

<sup>25</sup> Werner Jung, „Material muss gekühlt werden“ Gespräch mit Reinhard Jirgl, in: *NDL*. 3 (1998), S. 56-70. Vgl. dazu die Beschreibungen der oben erwähnten Autowracks in *Abschied von den Feinden*, die “Zeugen von Wunschobjekten einer merkwürkigen Zugehörigkeit [sind], deren soziales Gewicht Menschengruppen zusammenpresste“ (263

<sup>26</sup> Grimm, 192.

<sup>27</sup> „Supermodern“ ist hier Marc Augé entlehnt, der eine Anthropologie einer beschleunigten Modernität vorstellt, die in den beschleunigten Abbautätigkeiten der Fremdenlegion symbolisiert wird. Vgl. Marc Augé, *Non-Places. Introduction to an anthropology of supermodernity*, übersetzt von John Howe (London: Verso, 1995).

intellektuellen Aussenseiter, der deklassierte Anwalt, der deklassierte Ingenieur, und, später, der deklassierte Architekt, die sich hier in der Ruine versammeln. Ausserhalb der Ruine herrscht der Zeitplan der zeitgenössischen Arbeitswelt, nach dem die Auslöschung der Ruine möglichst geschwind zu geschehen hat. Für den Zeitraum des Romans steht die Ruine als Störstelle in einem Geschichtsprozess, wo die Zeit scheint, still zu stehen. Diese Erfahrung des Stillstands wird in einem Teil des Buches für den Leser besonders erfahrbar, wenn zwischen Seite 201 und Seite 272 der Satz vom Ingenieur, der sich „nahe dem Eingang im Innern der Ruine u am Rand jener Halde aus Papier“ ständig wiederholt wird; ein Satz, der die Verbindung von Schreiben und Ruinen herstellt, und der suggeriert, dass das Schreiben ein organischer Vorgang sei.

Wie dieser wiederholte Satz und die äussere Handlung deutlich zeigen, ist in der fiktionalen Welt von *Hundsnächte* die Ruine der Ort, von dem aus der Geschichtsprozess zum Stillstand gebracht wird. Eine solche Funktion kann auch den Ruinenentwürfen von dem Eule zugeschrieben werden, für den typische Neubauten schon von-Anfang Ruinen sind (H, 448), wo Ruinen selber Rohbauten zu einer kommenden Architektur sein können (H, 449). Eule würde die glatten Fassaden der neueren Architektur mit seinen Ruineneinfügungen unterbrechen, und somit die Gebäude in einem ungelösten liminalen Zustand zurücklassen.<sup>28</sup> Die konstruierte Ruine steht somit zwischen Schon-Vergangenen und Noch-zu-Kommenden in einer Gegenwart von unsicherem Dauer. Eules Entwurf von Rohbauten einer kommenden Architektur findet keine materielle Entsprechung in der Romanwelt von *Hundsnächte*: diese Ruine wird ausgelöscht. Nur das Schreiben kann die Auslöschung aufhalten. Die Entsprechung zur Ästhetik von Eule/Hohn besteht darin, dass *Hundsnächte* eine Ruine, Emblem des „Nicht-Identischen“ in die glatte Landschaft des vereinigten Deutschlands, genau an dessen Schnittstelle, stellt.<sup>29</sup>

In seinem Aufsatz zur „Ruine in der Posthistoire“ stellt Hannes Böhringer fest, dass die „die Posthistoire [...] die Epoche nach dem Ende der Geschichte [ist], die Zeit nach dem Ende der Zeit, wo eigentlich nichts mehr, zumindest nichts Neues geschieht, weil die Zeit stillsteht“.<sup>30</sup> Die geschichtliche Wende bringt eine neue Arbeitswelt, aber dies wird dann als „nichts Neues“ dargestellt, sondern eher als eine beschleunigte Modernität, die im Kontrast zur DDR Ruinen nicht einfach stehen lassen kann/will.<sup>31</sup> Wie Böhringer argumentiert, ist die Posthistoire eher ein Zeitgefühl. Die Ruine in *Hundsnächte* ist die ästhetische Inszenierung eines solchen Gefühls. Wenn man daher die Ruine in *Hundsnächte* als Bild der Posthistoire zuordnet, so ist dieses ein Bild, das den Stillstand als ästhetische Strategie gegen den Rationalisierungsdrang einer verselbständigten Technik inszeniert. Es ist die immer fortschreitende Technik, die zum Stillstand gebracht wird. Der vereinzelte, die Arbeitswelt verweigernde Einzelne schreibt

<sup>28</sup> Zu dem „disruptive potential“ von Eules Arbeiten, und denen vom Düsseldorfer Künstler Till Hohn, auf die sie sich beziehen, siehe Clarke, S. ??.

<sup>29</sup> Vgl. Clarke, S. 13, „den Wüsten“ betreffend: „The novel [...] appears to define itself in terms of the project of discovering a refuge outside of society, rather than in terms of attempting to transform that society.“

<sup>30</sup> Böhringer, 368.

<sup>31</sup> Clarke argumentiert dass „the example of the ruin in this former borderland equally demonstrates the fragility of such spaces, given that the novel ends with the destruction of the building by the demolition workers of the ‘Fremdenlegion’ as agents of the ‘Masse’“ Sie sind aber meines Erachtens eher Vollstrecker der Supermoderne.

dann in den Ruinen der Geschichte: die Ruine ist das Sinnbild des Standorts einer Literatur, die einen posthistorischen Zustand diagnostiziert.

## Eisenbahn

Ein wichtiges Zeichen im Zeichensystem der DDR-Kultur waren die Eisenbahn und das gesamte Eisenbahnwesen als Sinnbild des teleologischen Fortschritts und auch als Sinnbild einer Arbeitswelt, in der sich eine harmonische Gesellschaft bildete, die diese Zukunft in Brigaden zusammenbaute.<sup>32</sup>

Wie zur Ruine muss auch angemerkt werden, dass die Eisenbahn nicht nur als ein auf Materielles sich beziehende Symbol fungiert, sondern sie wird auch zum Metapher für die Erzählenden. Die Bewusstsein der erzählenden Aussenseiter ist anscheinend vom Bahnwesen geprägt. Von der Mitte des Romans bis zum Ende wird die Bahn immer häufiger als Metapher verwendet (H, 175, 277, 325, 342, 358, 361, 371, 407, 435, 443). Diese Metapher haben häufig mit liminalen Zuständen des Wartens, des Abschiednehmens zu tun.

In bezug auf das Eisenbahnwesen sind Jirgls Beobachtungen zu dem geplanten Radweg (eine ganze andere Form der Fortbewegung), die er im Gespräch mit Werner Jung erwähnt, für den Interpreten einleuchtend. Da stellt Jirgl fest, dass „wenn [Arbeit und Freizeit] so ineinanderwachsen, nach gleichen Kriterien, nach dem gleichen Zeichensystem, so heißt das dann, daß die Unterscheidung überflüssig geworden ist zwischen Arbeit und Freizeit. Freizeit verschwindet, Arbeit genauso und damit auch die Definition des gesellschaftlichen Subjekts.“ (68-9)

Jirgl stellt hier eine gesellschaftliche Entwicklung fest, die aber den berühmten Aufsatz von Hans Magnus Enzensberger von 1958 wiederholt, der „eine Theorie des Tourismus“ aufstellte, aber eigentlich eine grundlegende Kritik der bundesrepublikanischen Nachkriegsgesellschaft enthielt, und nicht nur diese.<sup>33</sup> Enzensberger zeichnet die Verschränkung von Arbeit und Freizeit seit Anfang der Moderne nach, und argumentiert, wenn auch pessimistisch gestimmt, für einen noch unvollendeten Projekt der Aufklärung, da die Ausflucht in den Urlaub immer mit der Sicherheit der Rückfahrkarte in die bürgerliche Gesellschaft unternommen wird. Am Ende zitiert er Otto Weiniger, der meinte, von einem Bahnhof aus könne man nicht in die Freiheit fahren.<sup>34</sup> Die Eisenbahn, die zugleich den industriellen Fortschritt und das Reisen in die Ferne ermöglicht, ist auch ein Symbol der Dialektik einer Aufklärung, die durch den eigenen Rationalisierungsdrang die Grenzen seiner Rationalität geschaffen hat.

Jirgls Wiederholung dieser Einsicht im Kontext des vereinigten Deutschlands ist interessant, erstens weil die Tourismustheorie, deren Enzensberger 1958 ein ziemlich einsamer Vertreter war, sich jetzt dem postfordistischen gesellschaftlichen Subjekt eher

---

<sup>32</sup> Vgl. Hierzu das Bewusstsein der Mutter der Brüder in *Abschied von den Feinden*: „Und dann die Geburt der beiden Kinder : Da hat sie sicher geglaubt !Nun ist Alles gut !Nun wird alles seinen Gang gehen Seinen sozialistischen Gang der [...] in unser=aller Vorstellung so etwas wie ein Uhrwerk ein Perpetuum mobile gewesen ist Und wenn das I Mal aufgezogen war dann gab es kein Halten mehr keinen Stillstand auf dem Weg der vorgezeichnet lag [...] (AF, 239)

<sup>33</sup> Hans Magnus Enzensberger, „Eine Theorie des Tourismus“, *Merkur*, 12/8 (1958), 701-720.

<sup>34</sup> Enzensberger, 720.



heiter angepasst hat,<sup>35</sup> und zweitens weil die Eisenbahn, Enzensbergers Metapher der modernen Eingeschlossenheit in dem technologisch gesteuerten geschichtlichen Prozess, auch ein beliebter Topos bei Jirgl ist, der in *Hundsnächte* besonders auffällig erscheint, und hier auch Einblick in den Status des gesellschaftlichen Subjekts in der Posthistorie ermöglicht.

In *Abschied von den Feinden* steigt der Anwalt aus dem stillgestandenen Zug, gewissermassen als Ausstieg aus der Geschichte, wie ich an anderer Stelle schon argumentiert habe.<sup>36</sup> Dieser „Zug der Geschichte“ erscheint als dominierender Eisenbahnmotiv in *Hundsnächte*. Der ‚Grosser Dunkler Zug‘ erscheint für den Ingenieur als Jungen anfangs als Allegorie des (ungenannten) Holocausts, „auf Weiterfahrt wartend & voll mit Menschen, in Güterwaggons gepfercht Häftlinge im letzten Krieg“ (67).

Ein ähnlicher Zug taucht dann auch in der Erzählung der als Prostituierte tätigen Frau auf, die sich an den Grüne-Minna-Zug, den GROTEWOHL-EXPRESS erinnert (257), der Häftlinge nach Bautzen, in das Stasi-Gefängnis brachte. Solche Waggons waren aber auch von dem Hitlerregime und den sowjetischen Besatzern um Gefangene zu transportieren. Die Eisenbahn, statt Symbol des unaufhaltsamen Siegs des Sozialismus zu sein, fungiert hier als Symbol der staatlichen Ordnung schlechthin, als Symbol der Kontinuität von einer die Technologie bedienenden Diktatur, die die traumatische Vorgeschichte des posthistorischen Zustands versinnbildlicht.<sup>37</sup> Die Deutung des Großen Dunklen Zugs als Zug eines sich selbst bedienenden technologischen Fortschritts bedeutet aber auch keine Relativierung des Holocausts, bedenkt man die Beobachtungen Zygmunt Baumanns zum Verhältnis von Modernisierung und Holocaust, und Enzensbergers Ausführungen 1958, die die Industrialisierung des Mordes als ein Produkt der modernen Massengesellschaft betrachten.<sup>38</sup>

Die Darstellung des Eisenbahnwesens ergibt auch Einsicht in die Stellung des gesellschaftlichen Subjekts. Am Provinzbahnhof in Westfalen träumt der Ingenieur, dass er den Großen Dunklen Zug am Ende des kurzen Bahnsteigs sieht. Obwohl der Ingenieur im Traum diesen Zug nicht erreicht, bekommt er später am ersten Arbeitstag in der Fremdenlegion ein Gefühl von Glück, als der Ingenieur, an seinem ersten Tag in der Fremdenlegion in dem Vorortzug sitzt und glaubt sich ‚angekommen dort, wo er sein sollte, im Innern des Großen Dunklen Zugs‘ (H, 501).

Diese Umdeutung des Großen Dunklen Zugs, in eine Maschine, in dem der Subjekt ein Glücksgefühl erlebt, bedarf einer Erklärung. ‚Angekommen‘ könnte hier Brigitte Reimanns dem Sozialistischen Realismus verpflichteten Bildungsroman *Ankunft im Alltag* entnommen worden sein, die Geschichte der erfolgreichen Anpassung der Persönlichkeit an die DDR-Gesellschaft, einem Roman, der sich wie viele anderen DDR-Texte dieser Zeit, wie Irmtraud Morgners *Das Signal steht auf Fahrt*, Eisenbahnmetapher aneignet, um den (nicht aufzuhaltenden) Fortschritt der Industriegesellschaft DDR zu verbildlichen.

<sup>35</sup> Siehe, z.B., Christoph Hennig, *Reiselust* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999).

<sup>36</sup> Simon Ward, "Zugzwang" or "Stillstand"?--Trains in the Post-1989 Fiction of Brigitte Struyck, Reinhard Jirgl and Wolfgang Hilbig", in *Recasting German Identity* (New York: Camden House, 2002)

<sup>37</sup> Bei den Darstellung beider Züge fällt auf, dass sie im Wartezustand vorgestellt werden, als biete sich dem Zuschauer ein kurzer Einblick in einen stillgestandenen traumatischen Geschichtsprozess, bevor dieser dann weiterrollt.

<sup>38</sup> Zygmunt Baumann, *Modernity and the Holocaust* (Cambridge: Polity, 1999); Enzensberger, S. 713.

*Hundsnächte* spielt ganz bewusst auf diese Tradition der Eisenbahnmetapher in der Literatur der DDR: die Geschichte von einem Arbeiter aus der Fremdenlegion wird erzählt, der „auf den Knien sich [niederkniet] & seinen Kopf auf die Schienen [legt]“. Anders als bei Christa Wolfs Protagonistin im *Geteilter Himmel* hat diese postsozialistische Erzählung keinen glücklichen Ausgang, wie die typisch detaillierte Beschreibung des schmerzvollen, fast verpatzten Selbstmordversuchs klar darstellt (H, 429-430). Das Verhältnis zwischen Subjekt und Technologie, bei Wolf am Ende noch harmonisch gestaltet, läuft bei Jirgl entweder auf grauenvollen Tod oder eher ironisierte Anpassung im Fall des Ingenieurs.

Obwohl das Eisenbahnwesen Symbol einer modernen technologisierten Gesellschaft bleibt, kann es sich auch der postindustriellen Arbeitswelt und dem Verfall der klassischen Arbeitswelt nicht entziehen. In einem Teil des Romans erinnert der Ingenieur, wie die Fremdenlegion einen Provinzbahnhof im Westen abreißen sollte. Dieser Provinzbahnhof ist auch ein Zeichen einer altgewordenen (d.h. dem Verfall preisgebenen) Modernität. Er befindet sich unter den Bahnhöfen, die an stillgelegten Strecken liegen. Der Zustand dieser „Halbruine“ wird wie immer präzise beschrieben („pissezerfressnen Blech & Gemäuer die reinsten Salpetergruben“ [H, 426]). Dieser Bahnhof gehört der „Altmoderne“ an; er ist ein Überbleibsel aus einem früheren Stadium des technischen Fortschritts. Hier zeigt sich wieder die ambivalente Haltung Jirgls Texte gegenüber einem „industriell geprägten, ostmodernen Daseins“, die auch industrielle Überreste im Westen aufspürt.<sup>39</sup> Bei Jirgl ist die Eisenbahn, wie bei Kafka in *Die Verwandlung*, zugleich Emblem eines abstrahierenden Rationalisierungsdrangs als auch typisch für eine nochindustrielle Arbeitswelt, wo Arbeit gesellschaftliche Identität stiftet. Das Erste sieht man auch in Jirgls Kritik der neuen Bahngelände, die in den letzten Jahren in Berlin gebaut wurden.<sup>40</sup> Das Letzte sieht man deutlich in der Figur von Hanna in *Die Unvollendeten*, deren Identität durch ihre Tätigkeit für die Reichsbahn abgesichert wird.<sup>41</sup>

Der Zug in *Hundsnächte* versinnbildlicht dann den technologischen Fortschritt, und das Verhältnis zwischen Technologie und gesellschaftlichem Subjekt. *Hundsnächte* reflektiert aber auch neuere Entwicklungen im Eisenbahnwesen, nämlich die Einführung des ICE. Der Ingenieur erinnert sich an eine Nachtfahrt mit diesem Zug, dessen fast hörbaren Geräusche der Fortbewegung deutlich anders als die der anderen Züge des Textes sind:

Dahingleitend vibrierend als sei dieser Zug selber der elektrische Strom, der ihn antrieb & der durch Überlandleitungen summend mit Licht- vielmehr mit Nachtgeschwindigkeit von Elektronen floß – ICE. Bisweilen die Nachricht, daß beim Streckenbau wieder Etwas gefunden worden war: noch intakte Bomben aus dem letzten Krieg – od aber prähistorisches Zeug [...] tausende von Jahren Vergangenheit, die erst durch die Wühlarbeiten an der Zukunft

---

<sup>39</sup> Grimm, 196.

<sup>40</sup> Reinhard Jirgl, „Stadt ohne Eigenschaften. Berlin ist auf dem Weg, der erste Ort der Simulation zu sein“, *Frankfurter Rundschau* 18.3.2000, S. 3.

<sup>41</sup> z.B.: „Indes blieb für Hanna nur Eines wichtig: Dienstbeginn Morgen 7 Uhr, Reichsbahn Hauptverwaltung, Lohnbüro“. *Die Unvollendeten*, S. 91.

ihre Wiederauferstehung erleben -. Nichts was verschwunden war, ist wirklich verschwunden. [...] (494)

Die ICE ist ein Emblem der „Supermoderne“, als Zeichen einer beschleunigten Modernität.<sup>42</sup> Auch dieser „supermoderne“ Zug wird zum Stillstand im ästhetischen Raum des Romans gebracht, weil in diesem Raum *als literarischer Prinzip* das Zusammentreffen von Gegenwart auf Vergangenheit ermöglicht wird. In einer posthistorischen Welt gehört dann alles, sowohl Bomben aus dem zweiten Weltkrieg als auch „prähistorisches Zeug“, in gewisser Weise der Vorgeschichte „[der] festgehaltene[n] Schrecksekunde des Modernismus, in der die fortschreitender Modernisierung aller Lebensbereiche als unabwendbares Verhängnis bewußt wird“:<sup>43</sup> Das Vergangene ist, wie der Erzählender bemerkt, nie wirklich verschwunden und kann als Störung in dem glatten Funktionieren des technologischen Systems inszeniert werden.

Die Eisenbahn war im 20. Jahrhundert noch literarischer Sinnbild einer sich fortwärts bewegenden Gesellschaft (wenn auch in die Katastrophe). Bei Jirgl ist sie eher als Zeichen sowohl eines beschleunigenden technologischen Fortschritts als auch, wie die Ruine, als ein ästhetisches Zeichen eines geschichtlichen Stillstands inszeniert

Angesichts der Darstellung von Ruine und Eisenbahnwesen können wir zusammenfassen, dass das Geschichtsbild in *Hundsnächte* eine immer fortschreitende Rationalisierung vorstellt, die aber dann im literarischen Text zum Stillstand gebracht wird. Eine solche fortschreitende Rationalisierung ist auch Teil der Diagnose eines posthistorischen Zustands, die auf das vereinigte Deutschland mit seinen „supermodernen“ ICE und Fremdenlegion übertragen wird. Die ästhetische Darstellung dieser fortschreitenden Rationalisierung bietet solchem angeblichen Fortschritt eine Art Widerstand, obwohl dabei die ambivalente Wertschätzung einer veralteten Moderne zum Vorschein kommt.

Traumatisierende und traumatische persönliche Beziehungen prägen das Menschenbild in *Hundsnächte*. In der technologisierten Gesellschaft setzt sich auch in der Posthistoire die traumatisierende Erfahrung mit keinem optimistischen Ausblick weiter fort. Wie verhält sich die Literatur zu einer solchen Diagnose? Bislang sahen wir, wie *Hundsnächte* die Symbolen des Fortschritts literarisch gestaltete. Im folgenden geht es um die Erläuterung der Stellung einer solchen Literatur in der Posthistoire.

## Wüsten

In seinem Aufsatz nennt Böhringer die Wüste als ein weiteres, vielleicht zutreffenderes Bild für die Posthistoire, da sie angeblich nicht „die unvermeidliche Romantik der Ruine“ enthält.<sup>44</sup> *Hundsnächte* ist „den Wüsten“ gewidmet, obwohl man nicht sicher sein kann, ob damit Menschen oder ariden geographischen Bereichen gemeint sind.<sup>45</sup> Im Vergleich

<sup>42</sup> Marc Augé, *Non-places*, S. 99.

<sup>43</sup> Böhringer, 371.

<sup>44</sup> Böhringer, 373.

<sup>45</sup> Bei Böhringer wird die Verwüstung dann eher metaphorisch als geographisch verwendet. Nietzsche spricht dieses Problem in *Zur Genealogie der Moral* an. „Die Wüste übrigens, von welcher ich eben sprach, in die sich die starken, unabhängig gearteten Geister zurückziehen und vereinsamen—o wie anders sieht sie aus, als die Gebildeten sich eine Wüste träumen!—unter Umständen sind sie es nämlich selbst, diese Gebildeten.“ Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, in *Kritische Gesamtausgabe*, Giorgio Colli /

zu den Ruinen und Eisenbahnen im Text treten dann aber die materiellen Wüsten in *Hundsnächte* sehr selten auf, es sei denn, man läse die Grossstadt Berlin mit Spengler als Wüste, was aber vielleicht bloss das Weiterdichten eines Metaphers durch den Leser wäre<sup>46</sup> Ansonsten erscheinen die Wüsten als Bild auf der Landkarte in den Erinnerungen des Ingenieurs, dem „die schnurgeraden Grenzverläufe“ auffallen, die auf der Schulklassenlandkarte „über die Sandfarben hinwegzogen [...] u diese Wüste wächst“ (266)<sup>47</sup> Diese Teilung eines Raumes, der natürlich keine festen Grenzen kennt, gehört wieder dem abstrahierenden Prozess der Modernisierung, die überall Grenzen feststellen muss. Die „schöne sandfarbene Wüstenkarte“ wird zur utopischen Projektionsfläche für den Jungen, „eine ungeheure, schöne Sandfläche !ohne den !geringsten Makel – ein Sandland weithingebreitet – die Farbe der Stille“ (H, 268). Die Projektion eines Raumes jenseits der technologischen Moderne wird aber (im Kursiv) schon in Frage gestellt: „Was Dünen aufwerfen, könnte auch Felsgestein sein od Maschinengetrümmer -: Die gescheiterte Expedition“. (H, 269) Dieses Kursive kommt oft als Gegenstimme zum Vorschein, um gewisse Erzählstränge in Frage zu stellen, wie bei einer anderen kräftigen, im Textbild isolierten, Beschreibung der Ruine geschieht:

Die Nacht ertrinkt im Nebel – Regenschritte bröseln über schründige Ziegelmauern ins Innere der Ruine, u starke feste Windschnüre fädeln sich durch die Lücken im Stein; die Nacht tritt noch einmal über die Ufer, färbt die Stunde mit Teerfarben wie einen Fluß zur Hochwasserzeit - : ?!Wie und der Regen schwemmt alles Mensch&steingewordene zurück in den Sand, aus dem Stein & Menschen einst gekommen sind (H, 483)

*Hundsnächte* bejaht hier die Naturgeschichte nicht, sondern die Naturgeschichte ist eine der kulturellen Bild- und Metapherquellen, aus denen sich der Text speist. Und zu diesen Metapherquellen gehört dann Friedrich Nietzsche, die erste Hälfte dessen Zarathustra-Diktum im vorigen Abschnitt zitiert wird: „Die Wüste wächst: weh Dem, der Wüsten birgt“.<sup>48</sup> Für die Funktion solcher anscheinend hingeworfener Zitate im Roman bietet der Text eine vielleicht zu offen(sichtlich)e Erklärung:

vielmehr mochte all dies umherliegend Geschriebene als letztendlichgeheimnisloses Flickerwerk aus der Bilder&schriftenwelt von

---

Massimo Montinari (Hg.), Band VI.II (Berlin: De Gruyter, 1972), S. **Unbekannt, as book is lost from library.**

<sup>46</sup>In *Hundsnächte* wird Berlin leitmotiv-wiederholend als ‘steinern’ beschrieben, bei dessen Auflösung die Ergebnis Sand wäre. Man könnte zu dieser Interpretation auch eine Lesart vom „Feisten“ als Nomaden hinzufügen. Der Nomade nach Bohringer ist Sammler und Jäger; Der „Feiste“ sieht sich als „Kopf-Jäger und Lumpen-Sammler“ (H, 388). Für ihn zutreffend ist Bohringers Beschreibung des Nomaden als jemand, der sich selbst aufs äußerste seiner Umwelt anpaßt. Ironisch, dass die Anpassung des Nomaden hier den Immobilienbereich, d.h, das Wohnen betrifft. Zur Gefahr des Weiterdichtens eines Motivs vgl. Grimms allerdings zutreffende Analyse von den Bewohnern Ostberlins, die „richtunglose Nomade“ geworden sind, wo dies dann als Metapher Spengler, nicht Jirgl, entnommen wird (Grimm, 193).

<sup>47</sup> ‘auch diese Wüste wächst’ kommt auch als Beschreibung des sich dehnenden Ruinengeländes in *Abschied von den Feinden* vor (AF, 272), was zum Bild einer sich fortsetzenden Naturgeschichte passt. Zum Nietzsche-Zitat, siehe Diskussion unten.

<sup>48</sup> Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, in *Kritische Gesamtausgabe*, Giorgio Colli / Massimo Montinari (Hg.), Band VI.I (Berlin: De Gruyter, 1972), S. 381.

Unmengen zerrissener zerfledderter und aufgeweichter Bücher Zeitungen  
 Journale Briefe amtlicher Protokolle .... deren Überbleibsel & Reste Ifach der  
 Zufall [...] einfach verscharrt haben sollten [...] inmitten der Schäbigkeit von I  
 weiter und weiter zusammenstürzenden Ruine in ihrem faulmäuligen Gähnen.  
 (H, 506)

Die Aussage ist anscheinend klar: auf der Müllkippe der Ruinen der Geschichte gibt es keine Geheimnisse, die es zu entziffern gilt. Als Vordenker der Posthistoire sind Nietzsches Texte Bestandteile der „Bilder&schriftenwelt“ der posthistorischen Kultur, aus der Jirgls Texte entstehen. Dies könnte eine Erklärung der Intertextualität bei Jirgl als spielerische „bricolage“ sein. Man könnte aber auch die Wiederverwendung von solchem Material im Müllerschen Sinne auch ernsthafter untersuchen. Es ist offensichtlich, dass Nietzsches Texte als Basismaterial für *Hundsnächte* fungieren.<sup>49</sup> Nietzsches Welt und Kunstauffassung wird als Material verwendet, und seine kulturkritische Diagnose wird im Text verarbeitet, nicht einfach wiederholt. Ich unternehme hier jetzt die kurze Untersuchung eines Nietzschemotivs im Text, um einige zaghafte Gedanken zur Ästhetik von *Hundsnächte* zu formulieren.

Während der Ingenieur seinen Eintritt in die Ruine überlegt, sitzen die Arbeiter der Fremdenlegion und trinken. Die Beschreibung der Arbeiter um ihre Lagefeuer ist nicht nur Nietzsche verpflichtet, sondern auch Thomas Mann. In ihrer trunkenen „zunehmenden Ekstase“ (H, 100) erinnert dieser Chor an den dionysischen Chor in der *Geburt der Tragödie*, die ein ahistorisches Geschichts- und Menschenbild enthält: „dieser Chor von Naturwesen, die gleichsam hinter aller Civilisation unvertilgbar leben und trotz allem Wechsel der Generationen und der Völkergeschichte ewig dieselben bleiben.“<sup>50</sup> Das Bild erinnert auch an Gustav von Aschenbachs zweiten Traum von der „Halde mit Leibern, Flammen, Tumult und taumelnden Rundtanz“.<sup>51</sup> Dass man aber nicht so schnell diese intertextuellen Bezüge als selbstevident hinnehmen sollte, wird klar, wenn man einen Teil dieses Chors, Häcki, genauer ansieht: „den drahtigen Körper immer tänzelnd zuckend sich biegender in Bewegung [...] seine Gesichtszüge vom inneren Überschall verzerrt verzogen grimassierend“ (H, 101), und dann, obwohl hinter dieser Maske des Rollenspiels „ein in tiefe Falten gelegtes trauriges Gesicht“ liegt, „schlugen Gesichtsausdruck & Gebärden um, fuhr er wieder hin-I ins Kostüm seiner Rolle, ins Tänzeln Grimassieren.“ Das Dionysische, das bei Nietzsche einen ekstatischen Zustand bedeutet, erscheint bei Jirgl als bewußtes Rollenspiel, und hinter dieser Maske, hinter „den von Grölen & Gelächter verzerrten Züge“ steht „I merkwürdige Art von Resignation“ (H, 100).

Trotzdem kann man sagen, dass, während der dionysische Chor draussen tobt, im Innern der Ruine die apollonische Kunstwelt des Traumes herrscht. Wiederholt fragt sich

---

<sup>49</sup> Der Begriff „Material“ wird oft von Heiner Müller eingesetzt, wird aber auch von Jirgl im Gespräch mit Jung verwendet: „Material [...] bedeutet, daß es von irgendwoher kommen, schon Fundmaterial sein muß, meinetwegen von außen.“ (S. 67). In *Hundsnächte* wird Nietzsche einmal fast bei Namen genannt (H, 426: „?Ob er wohl ?!daran gedacht hat, als er vom *Übermenschen* träumte, der Nie –“); Bilder aus seinen Texten erscheinen häufig, wie z.B. Wüste, Übermensch.

<sup>50</sup> Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, in *Kritische Gesamtausgabe*, Giorgio Colli / Massimo Montinari (Hg.), Band III.I (Berlin: De Gruyter, 1972), S. 52.

<sup>51</sup> Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*, in *Gesammelte Werke in 13 Bänden*, Band 8, S. 516.

der Erzählender, ob nicht alles ein Traum gewesen sei, wiederholt wird auch der Metapher der Maske bemüht, die auch das Apollonische in *Geburt der Tragödie* auszeichnet.

Dieses Maskenhafte wird besonders deutlich am Ende des Romans. Das Ende inszeniert nochmals den Stillstand des Zuges, d.h. des technologischen Fortschritts, um den unbennanten (vielleicht *innomable*?) Erzählenden in eine Natur-Landschaft zu entlassen. Diese letzte Naturbeschreibung ist keiner Ästhetik der Ekel verpflichtet, wie sie ansonsten im Roman zu herrschen scheint. Die Beschreibung bleibt aber der Welt der apollonischen Vorstellungen verhaftet, während der Erzählende einen Weg entlanggeht, der „– warum nicht – jener Weg zur Spitze der Landzunge od Insel sein [könnte], über die der Vater [...] viel zu erzählen wußte [...]“ (H, 515). Die Natur selbst bleibt (konjunktiv) offen konstruiert:

In ihren malerischen Posen über die Landschaft verteilt jene Menschen, als hätte ein Regisseur diese Szene zu einem Theaterstück in der Natur arrangiert. (H, 516)

Die Menschen, anscheinend Urlauber, sind auch ästhetische Gebilde:

Das Gesicht eines Mannes, dem meinen obwohl an Jahren jünger, nicht unähnlich, sehe ich entstellt zur Grimasse einer verdorbenen Jugendlichkeit. [...] All jene Gebilde offenbar eilig dahergeschleudert wie Masken zu einer großen Inszenierung [...] Als ich nahe genug heran bin, berühre ich einige der Masken, die nun wie aufgestellte Hirnschalen [...] erscheinen [...] und was ich ahnte, finde ich: von der einstigen Gehirnmasse ist ihnen nichts geblieben – selbst Fliegenier & Maden sind längst verdorben. (H, 518)

Diese Grimasse der verdorbenen Jugendlichkeit (wie „das Grimassieren“ im vorigen Zitat) ist dem *Tod in Venedig* entlehnt, eine Novelle, die den ästhetisch-philosophischen Kategorien von der *Geburt der Tragödie* verpflichtet ist.<sup>52</sup>

Man könnte schon anhand dieser Anspielungen die Hypothese einer von Nietzsche abgeleiteten Jirglschen literarischen Ästhetik aufstellen, die einem „tragischen“ Geschichtsbild (d.h. auch zeitlosen, negativen Menschenbild) entspricht, aber auch seiner dominanten Ästhetik des Ekels mit einer Ästhetik des Maskenspiels begegnet. Wie bei Nietzsche hebt die Illusion den Ekel nicht auf: das Apollonische kann das Tragische nie zum Verschwinden bringen. Wie die Protagonisten bei Jirgl keine eigenständigen

---

<sup>52</sup> Es sind die auf Dionysos anspielenden Figuren, die dieses Grimassieren teilen. Vgl. Mann, S. 446 und 508. Es bleibt aber schwierig, dieses leitmotivische Grimassieren in *Hundsnächte* in einen verbindlichen Kontext zu bringen. Bei Mann fungiert das Grimassieren der Figuren als projizierte Botschaften von Aschenbachs kommenden Tod. Das Grimassieren in *Hundsnächte* könnte als ein Zeichen einer vom Tod durchtränkten Welt gelesen werden. Richard Sheppard hat gezeigt, dass man im Vergleich der dionysischen Motive in *Tonio Kröger* und *Der Tod in Venedig* auch eine historisierte Entwicklung dieser anscheinend zeitlosen Kategorien aufzeigen kann, die dann auch in eine Geschichte der Moderne vor 1914 gut eingefügt werden kann. „*Tonio Kröger* and *Der Tod in Venedig*: from bourgeois realism to visionary modernism“, *Oxford German Studies*, 18/19 (1989-90), 92-108.

Charaktere im traditionellen fiktionalen Sinne sind,<sup>53</sup> so lesen wir in der *Geburt der Tragödie*:

Sehen wir aber einmal von dem auf die Oberfläche kommenden und sichtbar werdenden Charakter des Helden ab - der im Grunde nichts mehr ist als das auf eine dunkle Wand geworfene Lichtbild d.h. Erscheinung durch und durch - dringen wir vielmehr in den Mythos ein, der in diesen hellen Spiegelungen sich projiziert [...] jene Lichtbilderscheinungen des sophokleischen Helden, kurz das Apollinische der Maske, [sind] notwendige Erzeugungen eines Blickes in's Innere und Schreckliche der Natur, gleichsam leuchtende Flecken zur Heilung des von grausiger Nacht versehrten Blickes.<sup>54</sup>

Im Sinne einer solchen Ästhetik können die Erzählenden in *Hundsnächte* als Erscheinungen (auch dies ein oft wiederholtes Wort des Romans) oder Masken interpretiert werden, die selber ein ästhetisches Bild für den Leser entwerfen. Diese ästhetische Welt des Traumes ist „nur“ Traum, der sich als traumhafte Flucht aus der fortschreitenden Technologie der Posthistoire entlarvt. Wie bei der Installation des „Feisten“ gibt es keinen „Versuch, das Künstliche der Apparatur zu verbergen“, vielmehr bietet der Text seine „offen sichtbare Gemachtheit“ (H, 400-1).

ich könnte jederzeit aus einer ewigen Sommerstunde ... zurückgehen in den Nebel ... irgendwo auf einen an den Schienen wie festgeschweißt noch immer wartenden Fernzug treffen, groß dunkel & kantig aus den Nebel ragend, und dorthin zurückkehren, wo ich aufgebrochen bin am Tag meiner Reise ans Meer. (H, 519)

Hier im Konjunktiv, am Rand des offenen Meeres, im liminalen Raum des Strandes, würde in das, „was ich früher einmal *meinen Körper* genannt habe“ schon bald eine tiefe Ruhe und Heiterkeit einkehren“ (H, 519). Diese Überwindung der Geist/Körper Spaltung der Aufklärung ist mit dem Wohltun eines hellfarbigen Vergessens verbunden (obwohl man anmerken muss, dass dieses Vergessen schon als Projektion des Erzählenden vor zwei Seiten erschienen ist). Im Sand löst sich der bürgerliche Subjekt auf: dies aber möglicherweise schon wieder Zitat – sowohl vom Aschenbachs Tod am Lido-Strand also auch von Foucaults *Ordnung der Dinge*, wo der Mensch wieder verschwinden kann „like a face drawn in the sand at the edge of the sea“.<sup>55</sup>

Um einen Schlüsselsatz der *Geburt der Tragödie* zu umschreiben, könnte man behaupten, dass, angesichts einer Diagnose der Moderne, die einen entropischen, posthistorischen Zustand konstatiert, die Literatur sich nur als ästhetisches Gebilde rechtfertigt. Die Literatur sei der Raum, in den man eintritt, wenn man aus dem Zug der Geschichte steigt und mit dem Träumen anfängt.<sup>56</sup>

<sup>53</sup> Vgl. dazu, Reinhard Jirgl, „Das Verlöschen des Helden. Nach *Berlin Alexanderplatz*“, in ...

<sup>54</sup> Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, in *Kritische Gesamtausgabe*, Giorgio Colli / Massimo Montinari (Hg.), Band III.I (Berlin: De Gruyter, 1972), S. 61.

<sup>55</sup> Michel Foucault, *The Order of Things :archaeology of the human sciences* (London: Tavistock Publications, 1974), S. 387.

<sup>56</sup> Daher, vielleicht, die vielen *Verwandlungenzitate* vom Ungeziefer ab der ersten Seite im Roman.

## Ästhetischer Radikalismus in der Posthistoire

Jirgls literarische Ästhetik gehört der Posthistoire an, insofern als die posthistorische Lage das Ende von Einsicht bedeutet, das Ende der großen Erzählungen mit allwissenden Erzählern und auch damit das Ende jeder Art von Avantgardismus in der Kunst. Gehlen argumentierte 1950, dass „eine friedliche Koexistenz aller möglichen Stile scheint bevorzuzustehen“.<sup>57</sup> Wenn ein Autor in der Posthistoire schreibt, dann sind alle Schreibformen und kultur-ästhetische Theorien verwertbar, die dieser Diagnose eines entropischen Zustandes entsprungen sind: nicht nur die Geschichte, sondern auch die Literaturgeschichte ist zum Stillstand gekommen.

Die eindeutig sich bietenden Vergleiche mit Arno Schmidt sind bestimmt nicht nur auf das Formale begrenzt, aber ich glaube, man kann Jirgls Schreiben gut in eine Art Literaturgeschichte einordnen, wenn man ihn mit einem anderen Autor, dessen ästhetischer Radikalismus seinerzeit zu einer Abseitsstellung im Literaturbetrieb der Bundesrepublik führte. In ihrer Rezension zu *Abschied von den Feinden* hat Iris Radisch behauptet, dass es „solche rattenschwarzen Abbauromane [...] in den sogenannten Aufbaujahren der Bundesrepublik nicht gegeben [hatte]“.<sup>58</sup> Diese Beobachtung zeigt aber allzu klar die noch anhaltende Abseitsstellung im Literaturbetrieb von Wolfgang Koeppen. 1953 veröffentlichte Wolfgang Koeppen *Das Treibhaus*, einen Roman, der einerseits eine bitterböse Abrechnung mit dem verfehlten Aufbau der jungen Bundesrepublik beinhaltete, andererseits aber eine angebliche melancholische Absage an das Romanschreiben und den modernen Individualisten darstellte. Am Ende des Romans erlebt der MdB, Intellektuelle und dilettantische Literat Keetenheuve alptraumhafte Halluzinationen in den Ruinen der neuen Hauptstadt, bevor er dann in den Rhein springt.

Die Resonanzen zwischen Koeppens Antiroman und Reinhard Jirgls *Hundsnächte* sind vielfältig, aber es geht hier keineswegs um einen direkten Vergleich oder gar um eine Frage der Beeinflussung.<sup>59</sup> Vielmehr interessieren mich hier die Einsichten, die Koeppens Situation 1953 in einer Abrechnung mit der Moderne, sowohl industriell als auch literarisch, uns in die Situation von Jirgl, der seine Abrechnung mit dem verfehlten Aufbau der jüngsten Bundesrepublik und mit der Entwicklung der Moderne in den 1990ern liefert.

Koeppen hat man aber lange Zeit neben Autoren wie Grass und Böll gestellt. Koeppens Roman hat man lange Zeit als bloßen politischen Schlüsselroman der Bonner Welt gelesen. Jenseits der Schilderung der politischen Geschehnisse in Bonn liefert der Text aber auch eine bittere Kritik des modernen Fortschritts, die der deutliche Beeinflussung von der Frankfurter Schule, vor allem Benjamin, aber auch Adorno und

---

<sup>57</sup> Böhringer, 370.

<sup>58</sup> Iris Radisch, „Und wenn sie nicht gestorben sind, dann sterben sie noch heute. Ein literarisches Ereignis: Reinhard Jirgls Roman *Abschied von den Feinden*, ein deutsch-deutsches Dokument“, *Die Zeit*, 7. April 1995.

<sup>59</sup> Zur Ruine bei Koeppen, die sowohl als Ort der Imagination als auch Zeichen einer zerstörten Kultur ist, siehe Simon Ward, *Negotiating Positions* (Amsterdam: Rodopi, 2001), S. 121-159. Zur Eisenbahn und Gesellschaft bei Koeppen (u.a.), siehe: Simon Ward, „The Passenger as Flaneur?: Railway Networks in German-language fiction since 1945“, *Modern Language Review*, 100/2 (2005), 412-428. Was Jirgl und Koeppen gemeinsam haben, ist, dass trotz, oder vielleicht gerade wegen der komplexen formalen Strategien ihres Schreibens, beiden einen Grundton bescheinigt wird, der dem Autor zugeschrieben wird



Horkheimers *Dialektik der Aufklärung* dankt, und die in ein pessimistisches Geschichtsbild mündet, das dann als mythologisierend kritisiert wurde.<sup>60</sup> Erst in den 80ern, geschult an der französischen Literaturtheorie, begannen Kritiker wie Martin Hielscher und Hans-Ulrich Treichel, die formalen Komplexitäten des Textes zu würdigen. *Das Treibhaus* kann am besten wie die traumhaften inneren Monologe einer einzelnen Figur, des Mdb Keetenheuve, gelesen werden. Der Text des *Treibhaus* selber ist wie bei allen Koeppens Nachkriegsromanen eine Verflechtung unzähliger Zitate aus der Moderne (Kafka, Mann, Benn, Benjamin usw), so dass man fast davon ausgehen muss, dass alles Zitat sei: Hielscher argumentiert sogar, dass „der Romanschluß aber nicht weniger als vier Zitate kolporiert [...] die Welt selbst ist in eine Flut des Imaginären getaucht.“<sup>61</sup>

Koeppen passte nicht in seiner Zeit, da er älter als Böll, Grass und Walser war, nie richtig der Gruppe 47 angehörte, und vor allem, weil er die Erfahrungen der literarischen Moderne der 20er, vor allem Joyce und Proust, nicht vergessen wollte. Nach Hielscher zitiert Koeppen „die literarische Moderne als Inventar einen Bewußtsein herbei: [...] seine Helden sind [...] Figuren, die die gesellschaftliche Ausgrenzung ästhetischer Wahrnehmungspotentiale repräsentieren.“<sup>62</sup> Jirgls Protagonisten sind sicher keine Helden, aber sie teilen diese gesellschaftliche Ausgrenzung. Koeppen scheint mir daher eine nützliche Figur, wenn man Jirgls Schreiben in die literarischen Konstellationen der 90er Jahre einordnen will. Beide schreiben eine Literatur der radikalen Form und der radikalen Absage, die ohne Wirkung bleiben muss, obwohl sie beim Erscheinen von der Literaturkritik begrüßt wird. Dieter Kafitz hat Koeppen einen ästhetischen Radikalismus bescheinigt, der auch auf das Schreiben Reinhard Jirgl passt.<sup>63</sup> Die Diagnose des technischen Zeitalters bleibt die selbe, auch in der Supermoderne des technischen Zeitalters, und so die literarische Antwort auf die Diagnose. Eine solche Beschreibung führt zurück zu der Frage des Paradoxischen an Jirgls Stellung. Man entnehme seinem Schreiben, dass es nur scheinbar Individuen in der Gesellschaft gibt, dass er aber als individueller Autor fungiert, der gegen diese Gesellschaft schreibt. Jirgl, wie Koeppen, hält an der Bedeutung des literarischen Wortes im Medienzeitalter fest. Nach Kafitz ist das Aussenseitertum Koeppens, das sich in seinen Protagonisten ausdrückt, als funktionale Position zu verstehen. In der Posthistoire, die auch Koeppen Geschichtsbild bestimmt, ist nach Gehlen der Dichter Statthalter der Kultur in einer institutionalisierten Gesellschaft.<sup>64</sup> Jirgls Intervention findet auf dem gedruckten Blatt statt; er ist dann eher Statthalter eines reflektierten Umgangs mit Sprache als irgendeines veralteten

---

<sup>60</sup> Zur Kritik der Moderne, vgl. Erhard Schütz, „Der Dilettant in der geschriebenen Geschichte. Was an Wolfgang Koeppens Roman *Das Treibhaus* modern ist.“ In: Eckart Oehlenschläger (Hg.): *Wolfgang Koeppen*, (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987), S. 275-288. Zur Mythologisierung, vgl. Klaus Haberkamm, „Bienenstock des Teufels“ - Zum naturhaft-mythischen Geschichts- und Gesellschaftsbild in den Nachkriegsromanen. In: Hans Wagener (Hg.) *Zeitkritische Romane des 20. Jahrhunderts. Die Gesellschaft in der Kritik der deutschen Literatur* (Stuttgart: Reclam, 1975). S. 241-275

<sup>61</sup> Hielscher, S. 127-8.

<sup>62</sup> Hielscher, S. 220.

<sup>63</sup> Dieter Kafitz, „Ästhetischer Radikalismus. Zur Kunstauffassung Wolfgang Koeppens“ In: Eckart Oehlenschläger (Hg.) *Wolfgang Koeppen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987), pp. 75-88.

<sup>64</sup> Arnold Gehlen, *Die Seele im technischen Zeitalter. Sozialpsychologische Probleme in der industriellen Gesellschaft* (Hamburg: Rowohl, 1957), S. 114-118. (Eine solche Selbststilisierung ist schon bei Koeppen zu lesen, insbesondere bei seiner Büchner-Preis-Rede. Eine ähnliche Stilisierung sieht man auch bei den Erzählfiguren von WG Sebald, dessen Schreiben auch einer düsteren posthistorischen Diagnose verpflichtet ist.

Kulturbegriffs, obwohl die Diagnose der Massenkultur in seinen Texten den Verdacht eines solchen nahelegen könnte.

Diese Kunst der radikalen Negation bleibt in der Negation gefangen: ob solche Literatur auch ‘the epistemic system of the culture’ verwandeln kann, ist nach Titzmann „functionally dependent on the state of the prevailing epistemic system“.<sup>65</sup> Das dominante Kultursystem ist wohl das des ehemaligen Westdeutschlands und der Blick auf die Ruine, zum Beispiel, ist dann eher ein heiterer, wenn man dem westdeutschen Medientheoretiker Norbert Bolz folgt, der das Ende der philosophischen Moderne (und damit der Geschichte) nach dem Ende des Kalten Krieg freudig begrüßt:

Die Idee der Postmoderne ist eine ästhetische Aufheiterung über der Landschaft der westlichen Welt nach dem Ende der Geschichte im emphatischen Sinn. Sie nimmt nämlich nicht nur Abschied vom Avantgardismuszwang der Moderne, sondern leistet zugleich eine ästhetische Umwertung der bedrückenden Diagnosen, die Soziologen und Anthropologen unter den Titel Posthistoire gestellt haben. Die entropische, also von Natur überformte Geschichte zeigt eine neue Schönheit: als Ruine.<sup>66</sup>

In diesem Sinne ist das Schreiben Reinhard Jirgls keine ästhetische Umwertung der Posthistoire, sondern die ästhetische Inszenierung deren bedrückenden Diagnose. Dass er damit einen Aussenseiter im Literaturbetrieb der (neuen) BRD bleiben wird, und damit das Schicksal Wolfgang Koeppens teilen wird, ist wohl als systematisch zu sehen.

---

<sup>65</sup> Titzmann, 66.

<sup>66</sup> Norbert Bolz, „Die Moderne als Ruine“. In; Norbert Bolz/Willem van Reijen (Hg): *Ruinen des Denkens. Denken in Ruinen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996), 7-23: 23.