

Moritz Baßler

Populärer Realismus

**Vom International Style
gegenwärtigen Erzählens**

C.H.Beck



Moritz Baßler

Populärer Realismus

*Vom International Style
gegenwärtigen Erzählens*

C.H.Beck

Über die Maßstäbe für «gute» Gegenwartsliteratur herrscht große Unsicherheit. Moritz Baßlers Buch analysiert erfolgreiche Erzählliteratur der Zeit und diskutiert den veränderten Status der Literatur in der aktuellen Markt- und Mediengesellschaft. Der Schwerpunkt liegt auf deutschsprachigen Romanen, Seitenblicke werden auf den internationalen Kontext, das erfolgreiche Genre der Fantasy sowie auf die inzwischen dominante Erzählform der Qualitäts-TV-Serie geworfen.

Das Verfahren gegenwärtiger Erzählliteratur, so Baßler, ist durchgängig ein «realistisches» – der Lesende befindet sich immer schon in der erzählten Welt, ohne dass die Zeichen des Textes ihn dabei besonders herausforderten. So konnte sich ein International Style ausbilden, dessen Prosa in Verbund mit routinierten Plots eine leichte Lesbarkeit garantiert. Wer noch Literatur liest, hat dabei aber oft den Anspruch, nicht bloß gut unterhalten zu werden, sondern auch an Hochkultur, an Kunst teilzuhaben. Dafür muss der International Style seine Lesbarkeit mit Bedeutsamkeit aufladen, ohne die Lektüre allzu sehr zu erschweren. Umberto Eco nennt dieses Missverhältnis von leichter Form und schwerem Anspruch Midcult. Vielleicht ist dies die unserer Zeit gemäße Erzählliteratur mit eigenen Chancen?

Moritz Baßler, geboren 1962, lehrt Neuere deutsche Literatur an der Universität Münster. Die Veröffentlichung eines Aufsatzes Baßlers mit Thesen aus diesem Buch hat bereits eine Debatte ausgelöst. Bei C.H.Beck ist außerdem sein Band «Der deutsche Pop-Roman» (2002) erschienen.

Zum Buch

Über die Maßstäbe für «gute» Gegenwartsliteratur herrscht große Unsicherheit. Moritz Baßlers Buch analysiert erfolgreiche Erzählliteratur der Zeit und diskutiert den veränderten Status der Literatur in der aktuellen Markt- und Mediengesellschaft. Der Schwerpunkt liegt auf deutschsprachigen Romanen, Seitenblicke werden auf den internationalen Kontext, das erfolgreiche Genre der Fantasy sowie auf die inzwischen dominante Erzählform der Qualitäts-TV-Serie geworfen.

Das Verfahren gegenwärtiger Erzählliteratur, so Baßler, ist durchgängig ein «realistisches»; der Lesende befindet sich immer schon in der erzählten Welt, ohne dass die Zeichen des Textes ihn dabei besonders herausforderten. So konnte sich ein International Style ausbilden, dessen Prosa in Verbund mit routinierten Plots eine leichte Lesbarkeit garantiert. Wer noch Literatur liest, hat dabei aber oft den Anspruch, nicht bloß gut unterhalten zu werden, sondern auch an Hochkultur, an Kunst teilzuhaben. Dafür muss der International Style seine Lesbarkeit mit Bedeutsamkeit aufladen, ohne die Lektüre allzu sehr zu erschweren. Umberto Eco nennt dieses Missverhältnis von leichter Form und schwerem Anspruch Midcult. Vielleicht ist dies die unserer Zeit gemäße Erzählliteratur mit eigenen Chancen?

Über den Autor

Moritz Bassler, geboren 1962, lehrt Neuere deutsche Literatur an der Universität Münster. Bei C.H.Beck ist sein Band «Der deutsche Pop-Roman» (2005) erschienen. Die Veröffentlichung eines Aufsatzes Basslers mit Thesen aus seinem kommenden Buch hat bereits eine Debatte ausgelöst.

Inhalt

Vorbemerkungen

I. Teil

Populärer Realismus –
Eine Literatur für alle

Der Heimweg

Realismus

Kommerz und Anspruch

Definition von Welt durch Literatur

Die Marquise geht wieder um fünf Uhr aus

Born translated

Midcult – Wenn Populärer Realismus **Kunst** sein will.

Der Realismus und das Magische

Genie erzählen

Nennen wir es Midcult

Blutiger Realismus

Bildungsbürgerliches Urvertrauen

Moderne-Bashing

Großmutter's Brot

Populärer Realismus

Fantasy

Vom Populären

Das Gesetz der Serie
Bewohnbare Strukturen
Der TATORT zum Beispiel
Hedonistischer und «seriöser» Realismus
Erzählen nach den Medien
Zwischen Populärem Realismus und Pop

II. Teil

Ein Neuer Midcult?

Ferrante-Quartette
Grundzüge eines Neuen Midcult
Gegenwartsliteratur in neuen Kontexten
Nazis am Baggersee (Wenzel)
Die Parrhesia vom Prenzlauer Berg (Stelling)

Im Raum des Eigenen (Otoo)
Inhaltliche Avantgarde?

Tentakuläres Erzählen

In der Traumafabrik (Yaghoobifarah)
Der Mythos des Pferdemädchens (Krusche)
Identitäten verhandeln (Sanyal)

Autofiktion

Der Autor als Welt (Knausgård)
Der Autor als Persona (Goetz)
Postironische Katharsisse (Kracht)
Appropriation des Eigenen
Memoirs: vom Gebrauchswert der Autofiktion (Feldman)
Formen des Nichtseins

1. Metonymisch (Ernaux)

1. Metonymisch (Linaux)

2. Paradigmatisch
(Roschal)

Kalkülromane

Das Wirkliche und das Mögliche (Dath)

Die Zukunft des Erbes (Meier)

Vom richtigen Leben (Weber)

Vom guten Leben (Randt)

Paradigmatischer Realismus

Epilog:

Wolf Haas oder Das Erzählen

Bildnachweis

Register

Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst.

(Schiller: Wallenstein)

Vorbemerkungen

«Wort immer schlechtes Zeichen», heißt es in *Müll*, dem jüngsten Roman von Wolf Haas.^[1] In meinem Fall heißt dieses Wort «Midcult». Mein Versuch, dieses Konzept, das bereits in den 1960er-Jahren von Dwight Macdonald und Umberto Eco geprägt wurde, für Tendenzen unserer Gegenwartsliteratur zu aktualisieren,^[2] löste im Jahr 2021 in Literaturkreisen eine lebhafte Debatte aus, deren Beiträge von begeisterter Zustimmung bis zu heftiger Ablehnung reichten. «Ich weiß aber nicht», um mit Haas weiterzufragen, «hat man kein Wort gehabt, weil es seltener war, oder war es seltener, weil man kein eigenes Wort gehabt hat.» Debatte ist jedenfalls gut.

Dieses Buch sichtet die Romanliteratur unserer Gegenwart unter Aspekten literarischer Verfahren. Die Ausgangsbeobachtung lautet: Wie der International Style in der Architektur, so hat sich ein Populärer Realismus des Erzählens unter marktwirtschaftlichen Bedingungen zu einem globalen Erfolgsmodell entwickelt. Er prägt heute beinahe das gesamte Spektrum unserer narrativen Formen, von anspruchslosen Thrillern und Kriminalromanen über die Fantasy-Literatur und den Mainstream des gehobenen Buchmarktes bis hin zu international hochgeschätzten, mit Preisen versehenen Werken «mit Anspruch».

Wer, wie ich, seinen Literaturbegriff im Umgang mit der klassischen Moderne, mit Erzähltexten von Carl Einstein, James Joyce oder Elisabeth Langgässer formen durfte, für den wirkt dieser Populäre Realismus zunächst, sagen wir, unterkomplex. Allzu deutlich scheint er hinter den formalen Möglichkeiten zurückzubleiben, die literarischer Fiktion seit dem 20. Jahrhundert

zur Verfügung stehen. Es waren viele Lektüren, Auseinandersetzungen und Gespräche nötig, mir auch die positiven Seiten dieses Erzählstils bewusst zu machen, der sich nicht ohne Grund unter den demokratischen Bedingungen unserer offenen Überflussesgesellschaften als Dominante unserer Erzählliteratur durchgesetzt hat. Inzwischen geht es mir darum, innerhalb des populärrealistischen Erzählens ein breites Spektrum qualitativ ganz unterschiedlicher Verfahren zu unterscheiden und meine Kritik entsprechend zu differenzieren; schließlich findet sich die beste Literatur unserer Zeit darunter.

Kritikwürdige Midcult-Tendenzen sind im Populären Realismus also zwar immer wieder, aber keineswegs überall zu finden. In ihrer ursprünglichen Form zielen sie auf die Teilhabe an ‹klassischer› Hochkultur (dominant männlich und weiß). Davon handelt der erste Teil dieses Buches. Ich greife hier auf eine Reihe eigener Studien aus den letzten beiden Dekaden zurück. Im zweiten Teil geht es um ganz aktuelle Gegenwartsliteratur. Wo hier ein ‹Neuer Midcult› auftritt, zielt er in der Regel nicht mehr auf zeitlose Klassizität, sondern auf die Teilhabe an bedeutsamen, insbesondere ethischen Problemkursen der Gegenwart (tendenziell eher weiblich und divers). Zugleich haben sich, vor allem durch das interaktive Web 2.0 und die sozialen Medien, die Möglichkeiten und Zugänge für eine Auseinandersetzung mit Literatur in den letzten Jahren erheblich verändert. Die neuen ästhetischen Kriterien, Rezeptionsweisen und Diskursräume, die sich daraus ergeben, haben Heinz Drügh und ich in unserer *Gegenwartästhetik* untersucht;^[3] entsprechend kann ich mich hier auf konkrete Lektüren konzentrieren. In ihnen begründe ich meine Thesen zum Neuen Midcult ausführlicher und hoffentlich gerechter, als das in dem kleinen Essay in *POP* möglich war. Dazu analysiere ich ausgewählte Beispiele zumeist deutschsprachiger Gegenwartsliteratur, zum Teil sehr kritisch, zum Teil aber auch mit großer Begeisterung für die formalen Lösungen, die sie – immer innerhalb eines realistischen Erzählparadigmas – hervorbringt. Neben postmigrantischen und

anderen Texten zu aktuellen Problemlagen widme ich mich insbesondere dem dominanten Trend des Autofiktionalen sowie einer vielversprechenden Form paradigmatisch-realistischen Erzählens, für die ich Dietmar Daths Begriff des ›Kalkülromans‹ adaptiere.

Ich danke allen, die meine Texte und Thesen mit mir diskutiert haben. Es waren über die Jahre zu viele, als dass ich sie hier aufzählen könnte, an deutschen und internationalen Universitäten, Instituten und Kollegs, in diversen Jury- und Medienzusammenhängen, in Cafés, auf Spaziergängen und auf Zoom sowie vor allem in meinen Seminaren an der Universität Münster und anderswo. In jeder Hinsicht prägend war und ist die Zusammenarbeit mit Heinz Drügh. Sie geht in dermaßen viele Gedanken und Beobachtungen dieses Buches ein, dass Einzelnachweise kaum mehr möglich sind. Ausdrücklich danken möchte ich auch Hanna Engelmeier, Martin Hielscher und Anna Seidel sowie meinen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern Katharina Dzelzkalns, Antje Heide, Philipp Pabst, Fabian Rüther und Stella Thiede, die direkt mit dem Manuskript befasst waren. Und Marion Vogelsang sowieso.

Noch eine letzte Bemerkung: Es gibt in diesem Buch ein ›Wir‹, das man möglicherweise als problematisch empfinden könnte. Ist es nicht gerade Teil des Befundes, dass man nicht mehr so einfach ›wir‹ sagen kann? Zwingt die erste Person Plural nicht die einen übergriffig in eine angemutete Gemeinschaft, wobei sie andere womöglich ganz ausschließt? So ist es jedenfalls nicht gemeint. Das ›Wir‹ soll in diesem Fall, ähnlich dem ›Wir‹ einer Fremdenführerin, allein die temporäre Verbindung zu den Leserinnen und Lesern herstellen, die nötig ist, damit die Autorinstanz sie durch die Architektur und den Gegenstandsbereich dieses Buches führen und darauf hinweisen kann, was es dort zu sehen gibt. Manchmal sinnt sie ihnen vielleicht auch ästhetische Urteile an, das ist kaum zu vermeiden. Am Ende sollen, dürfen und werden sich aber doch alle

ihres je eigenen Verstandes und Urteils bedienen, da bin ich zuversichtlich.

Fußnoten

- 1 Wolf Haas: Müll. Roman. Hamburg: Hoffmann und Campe 2022, S. 196.
- 2 Moritz Baßler: Der Neue Midcult. Vom Wandel populärer Leseschaften als Herausforderung der Kritik. In: POP – Kultur & Kritik Heft 18, Frühling 2021, S. 132–149.
- 3 Moritz Baßler/Heinz Drügh: Gegenwartsästhetik. Göttingen 2021.

I. Teil

Populärer *Realismus* - Eine Literatur für alle

Der Heimweg

Das Abschreiben der Welt ist niemals einfach und selten wahr. Von Realismus sprechen wir, wenn dennoch dieser Eindruck entsteht. Etwa am Anfang eines Bestsellers:

Nach all den Verletzungen, die ihr an den empfindlichsten Stellen ihres mit Blutergüssen übersäten Körpers schon beigebracht wurden; nach den Schlägen ins Gesicht, auf den Rücken, in Nieren und Unterleib, worauf ihr Urin für Tage die Farbe Roter Bete annahm; nach all den Schmerzen, die er ihr mit Gartenschlauch und Bügeleisen zugefügt hatte, hätte sie niemals gedacht, *so etwas* jemals wieder empfinden zu können.

Der Sex war der Wahnsinn, dachte sie im Halbdunkel auf dem Bett liegend, aus dem der Mann, in den sie sich unsterblich verliebt hatte, bereits aufgestanden war, um ins Bad zu gehen.

Nicht, dass sie viele Vergleichsmöglichkeiten gehabt hätte. Sie hatte vor ihrem Ehemann nur zwei Liebhaber, doch das schien unendlich lange her. Die negativen Erfahrungen der Gegenwart hatten die positiven der Vergangenheit längst verdrängt. Seit Jahren war alles, was sich im Schlafzimmer abspielte, für sie nur mit Schmerzen und Demütigung verbunden gewesen.

Und jetzt liege ich hier. Atme und rieche den Duft eines neuen Mannes in meinem Leben und wünsche mir, die Liebesnacht würde wieder von vorne beginnen.

Sie war über sich selbst erstaunt, wie schnell sie sich ihm anvertraut und ihm von der Gewalt erzählt hatte, unter der sie in ihrer Ehe litt. Doch sie hatte sich vom ersten Moment an zu ihm hingezogen gefühlt, als sie seine tiefe Stimme gehört und ihm in warme, dunkle Augen gesehen hatte, die sie anblickten, wie ihr Ehemann sie noch nie betrachtet hatte. Offen, ehrlich, liebevoll.

Beinahe hätte sie ihm sogar von dem Video erzählt. Von dem Abend, zu dem ihr Ehemann sie gezwungen hatte.

Mit den Männern.

Vielen Männern, die sie misshandelt und gedemütigt hatten. *Kaum zu glauben, dass ich mich noch einmal in meinem Leben freiwillig einem Vertreter des «starken» Geschlechts hingegeben habe*, dachte sie und lauschte auf das Rauschen der Dusche, in die ihr Traummann verschwunden war.[1]

So beginnt Sebastian Fitzeks Psychothriller *Der Heimweg*, der erfolgreichste deutschsprachige Roman des Jahres 2020. Anders als etwa in der bildenden Kunst, wo hohe Preise durch eine geringe Zahl kaufkräftiger Sammler erzielt werden können, bedeutet Erfolg in der Literatur hohe Auflagen und also tatsächlich eine breite Nachfrage in der Bevölkerung, eine sozusagen demokratische Wertschätzung, wie sie sich auch in den Kundenrezensionen bei Amazon niederschlägt. Für *Der Heimweg* vergaben 74 Prozent die volle Punktzahl, 15 weitere Prozent immerhin noch 4 von 5 Sternen. HD aus dem Saarland schreibt in ihrer Rezension auch, warum:

Bücher von Sebastian Fitzek für sind für mich immer etwas Besonderes. Bei seinen Büchern weiß man immer genau, was man sich wünscht, nämlich spannende und fesselnde Handlungen von der ersten bis zur letzten Seite. Lange habe ich auf den Erscheinungstag von *Der Heimweg* gewartet. Ich kann nur sagen, ich bin wieder einmal begeistert. Das Buch ist von der Story wieder komplett etwas Neues, aber von Stil wieder genau das, was ich gerne seitenweise verschlinge.[2]

HD ist Fan, sie kennt schon viele Bücher des Autors und erwartet ihr Erscheinen sehnsüchtig. Fitzeks Romane sind für sie «immer etwas Besonderes», und zwar nicht obwohl, sondern weil sie immer schon genau weiß, was zu erwarten steht, und dies nicht in inhaltlicher, sondern in stilistischer Hinsicht: Die Storys wechseln, aber der «Stil» bleibt genau gleich und garantiert, dass das Buch «verschlungen», also schnell und lustvoll gelesen werden kann.

Sehen wir einmal genauer hin. Fitzeks Romananfang ist zwar in dritter Person, aber doch erkennbar aus der Perspektive einer Frau erzählt. Er vermittelt Informationen über sie (z.B., dass sie von ihrem Ehemann misshandelt wurde) und lässt uns zugleich an ihrem Gefühlsleben teilhaben (vor allem an ihrer erstaunten Freude, sich trotz allem neu verliebt zu haben). Die Gegenwart ist, wie im

traditionellen Roman üblich, im Präteritum erzählt. Die Situation ist uns nicht nur aus dem Alltag, sondern vor allem aus vielen Filmen und Fernsehserien bereits bekannt: der Moment nach dem Sex, an dem der eine Partner bereits im Bad verschwunden ist. Die Sprache ist einfach, verständlich und wenig originell, und zwar nicht nur dort, wo sie die Dinge bereits in abgeklärter Weise selbst deutet und einordnet («Die negativen Erfahrungen der Gegenwart hatten die positiven der Vergangenheit längst verdrängt.»), sondern überraschenderweise gerade auch dort, wo sie Unmittelbarkeit und Intimität vermitteln soll. «*Der Sex war der Wahnsinn*» könnte aus einem schlecht gespielten Dialog zwischen Freundinnen in einer Vorabendserie stammen. Wenn man sich verliebt, dann gleich «unsterblich» – ein abgegriffeneres Adverb lässt sich kaum denken. Ähnlich verhält es sich mit Ausdrücken wie «Liebesnacht», «neuer Mann in meinem Leben» oder «Traummann». Besonders irritierend ist bei genauerer Betrachtung die Wendung, die Frau habe sich «*einem Vertreter des <starken> Geschlechts hingegeben*». Obzwar sie als direkte Gedankenwiedergabe der Protagonistin ausgewiesen ist, wird die Phrasenhaftigkeit des Ausdrucks «<starkes Geschlecht>» durch die Anführungszeichen eigens markiert, während das ebenso formelhafte «<sich hingeben>» (noch dazu einem «Vertreter»!) unmarkiert bleibt. Die «tiefe Stimme» und «warme, dunkle Augen» in der Beschreibung des neuen Mannes stammen dann direkt aus dem Repertoire des Groschen-Arztromans.

Es geht nun überhaupt nicht darum, Fitzeks Roman zu disqualifizieren. Schon sein enormer Erfolg belegt ja, dass er genau weiß, was er tut, und damit auch exakt das bewirkt, worauf er zielt und was sein Publikum erwartet. Was diesen Text schnell, genussvoll und ohne Stockungen lesbar macht, ist vielmehr gerade das Abgegriffene, das Topische, das schon tausendmal Erprobte seiner sprachlichen Wendungen, der aufgerufenen Situationen und Gefühle. Man versteht beim Lesen sofort alles und ist gespannt auf den weiteren Verlauf der Story, der sich andeutet: Was wird ihr brutaler Ehemann machen, wenn er von dem Neuen erfährt? Und

was der Neue, wenn er das Sextape entdeckt, das sie ihm verschweigt?

Umgekehrt muss man auch zugeben, dass ein Verweilen bei sprachlichen Details in diesem Fall nicht recht lohnt. Der allererste Satz mit seiner dreifachen ›Nach‹-Konstruktion wirkt noch rhetorisch ambitioniert und signalisiert vielleicht ein kleines bisschen auch: ›Seht her, ich bin ein literarischer Text!‹ Dann aber wird es auf der sprachlichen Ebene schnell langweilig. «Man lese einmal langsam, man lese alles von einem Roman von Zola», schreibt Roland Barthes in *Die Lust am Text*, «und das Buch wird einem aus den Händen fallen»[3] – und zwar vor Langeweile. Die vielen Leserinnen und Leser, die Lust an Fitzeks Texten haben, lesen denn ja auch schnell, sie verschlingen seine Romane, und dafür sind die auch geschrieben. Einer allzu akribischen Lektüre hielten sie denn auch nicht stand: Der Vergleich des Urins mit Roter Bete bezieht sich ja kaum auf die Knolle selbst, sondern auf den gefärbten Urin nach ihrem Genuss, und das, was da rauscht, ist nicht dasselbe, in dem der Mann verschwunden ist, es sei denn, er wäre vom Duschkopf aufgesogen worden. Der Satz mit den zwei Liebhabern müsste im Plusquamperfekt stehen. Und wie kann es eigentlich unproblematischen Wahnsinnssex geben mit jemandem, dessen Körper mit Blutergüssen übersät ist? Da stimmt doch was nicht. Aber es wäre auch ungerecht, Fitzeks Romane auf dieser Ebene zu beurteilen – ihre Qualitäten liegen woanders.

Realismus

Bevor wir weiter über Wertungen reden, sei zunächst ein Schlüsselbegriff dieses Buches festgehalten, für den Fitzeks Prosa als Beispiel dienen kann. Wenn wir von Realismus im Sinne eines literarischen Verfahrens sprechen, dann ist genau dies gemeint: eine Textur, eine literarische Machart (Amazon-Rezensentin HD würde sagen: ein Stil), die sich selbst sozusagen unsichtbar macht und uns

in der Lektüre direkt auf die Ebene befördert, auf die es hier ankommt – die Ebene der Story. Mit der Zeichenebene des Romans, den Buchstaben, Wörtern und Ausdrücken, müssen wir uns dabei nicht abgeben, sie sind so gewählt, dass wir sie gar nicht bemerken. Wir befinden uns bei der Lektüre unmittelbar in der erzählten Welt, sind nahe bei den Personen und ihren Gefühlen und Gedanken und können uns mit ihnen identifizieren. «*Die vermeintliche Wirklichkeitsnähe der Prosa ist ein Effekt ihrer [...] eingängigeren Machart*», schreibt Christoph Bode. «Wenn die Schablone, die Gestaltbildung, die sich im Sprachalltag bewährt hat, auch den Text weitgehend erschließt», wird dieser als realistisch empfunden.[4] Wir hören die Dusche rauschen wie unsere eigene. Wir wissen, dass der Mann, der darin verschwunden ist, zwei Ohren hat und einen Penis, obwohl davon nirgends im Text ausdrücklich die Rede ist. Und was Wahnsinnssex ist, meinen wir irgendwie auch zu wissen, selbst wenn der Roman darüber eigentlich enttäuschend wenig erzählt.

Der Realismusbegriff, der in diesem Buch verwendet wird, bezieht sich also ausdrücklich auf die Machart der Texte und nicht auf ihren Inhalt. Gespenstergeschichten, Science-Fiction und Fantasy-Romane enthalten zwar Dinge, die in unserer Realität womöglich nicht vorkommen (Gespenster, Vampire, Androiden, Drachen, Zauber). Sie sind aber trotzdem realistisch erzählt, ja, sie müssen es geradezu sein, denn nur auf der Folie einer völlig verständlichen, vertrauten, «natürlichen» Textwelt gelingt es uns überhaupt, Übernatürliches als solches wahrzunehmen. «Der Drehbuchlehrer Robert McKee sagt: «Das Realistische macht das Unmögliche plausibel», erklärt der Schweizer Erfolgsautor Martin Suter. «Eine meiner Lieblingsfaustregeln.»[5]

Realismus in diesem Sinne ermöglicht also eine leichte und schnelle Lektüre und ist damit eine Grundbedingung für populäre Literatur. Realistische Romane sind sozusagen liegestuhltauglich. Allerdings ist deshalb längst nicht alle realistisch erzählte Literatur gleich auch schon populär. Realismus, wie wir ihn hier definieren,

ist denn auch keineswegs auf reine Unterhaltungs- und Bestsellerliteratur beschränkt. Im Gegenteil, das realistische Verfahren ist für Romane heute so selbstverständlich, dass es beinahe schon schwerfällt, sich überhaupt noch eine andere Form von Erzählprosa vorzustellen. Um zumindest ein Gespür dafür zu bekommen, dass diese so verbreitete literarische Technik auch in erfolgreichen Romanen keineswegs alternativlos ist, hilft vielleicht ein kurzer Blick auf einen bekannten Roman der Klassischen Moderne, Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* von 1929. Auch in der hier ausgewählten Szene geht es um die Misshandlung einer Frau; erzählt wird, dass Franz Biberkopf, der Held des Romans, einst seine Geliebte Ida mit einem hölzernen Küchenutensil getötet hat:

Schon bei dem ersten Hiebe schrie sie au und sagte nicht mehr dreckiger Strizzi, sondern Mensch. Die zweite Begegnung mit dem Sahneschläger erfolgte unter feststehender Haltung Franzens nach einer Vierteldrehung rechts seitens Idas. Worauf Ida überhaupt nichts sagte, sondern schnutenartig merkwürdig den Mund aufsperrte und mit beiden Armen hochfuhr.

Was die Sekunde vorher mit dem Brustkorb der Frauensperson geschehen war, hängt zusammen mit den Gesetzen von Starre und Elastizität, und Stoß und Widerstand. Es ist ohne Kenntnis dieser Gesetze überhaupt nicht verständlich. Man wird folgende Formeln zu Hilfe nehmen:

Das erste Newtonsche (njutensche) Gesetz, welches lautet: Ein jeder Körper verharrt im Zustande der Ruhe, solange keine Kraftwirkung ihn veranlaßt, seinen Zustand zu ändern (bezieht sich auf Idas Rippen). Das zweite Bewegungsgesetz Njutens: Die Bewegungsänderung ist proportional der wirkenden Kraft und hat mit ihr die gleiche Richtung (die wirkende Kraft ist Franz, beziehungsweise sein Arm und seine Faust mit Inhalt). Die Größe der Kraft wird mit folgender Formel ausgedrückt:

$$f = c \lim \frac{\overline{\Delta v}}{\Delta t} = c \cdot v. \quad [6]$$

Döblins Roman erzählt ein (innerhalb der Fiktion) genauso reales Ereignis wie Fitzeks, doch setzt er nicht einfach voraus, dass wir schon wissen, was Schläge mit einem Gartenschlauch, Bügeleisen oder Sahneschläger so anrichten. Er setzt auch nicht voraus, dass jeder weiß, wie man den Namen des englischen Physikers Newton ausspricht; überhaupt versteht sich hier wenig von selbst. *Berlin*

Alexanderplatz fragt vielmehr die ganze Zeit, während er seine Geschichte erzählt, zugleich nach der Beschreibungsebene, die angemessen wäre, um einzufangen, was hier geschah. Sind es die physikalischen Stoßgesetze? Ist es das Vokabular der Boxreportagen? Oder ist es vielleicht die Sprache der griechischen Tragödie, die in unmittelbarer Nachbarschaft zu dieser Szene ebenfalls ausprobiert wird («Hoi ho hatz», schreien die alten Erinnyen. O Greuel, Greuel, anzuschauen, ein gottverfluchter Mann am Altar, die Hände von Blut triefend.»[7])? An anderen Stellen sind amtliche Dokumente, Listen von Straßenbahnhaltestellen oder Fetzen von Schlagertexten in den Roman hineinmontiert, oder es werden Variationen der Hiobsgeschichte erzählt.

Das ist anspruchsvoll, denn an solchen Stellen stockt der Lesefluss, die gewohnten Schablonen greifen nicht mehr, folglich müssen wir die Aufmerksamkeit auf die Zeichen und die Macht des Textes richten. Die Stoßgesetze haben wir, wenn wir ehrlich sind, nicht mehr so exakt drauf, wie die abgedruckte Formel es verlangen würde. Und wer waren noch mal genau die Erinnyen? Das ist anstrengend, denn die ungewohnte Form verlangsamt die Lektüre, aber das akribische Hinschauen kann sich auch lohnen. Zum einen wird unsere Wahrnehmung der Sache dadurch entautomatisiert, wir nehmen das Geschehen nicht mehr einfach als «natürlich» hin, sondern stellen vermeintlich Bekanntes vielleicht in Frage oder sehen es, im Idealfall, in einem neuen Licht. Zum anderen können wir Vergnügen an der Döblin'schen Textur selbst entwickeln, z.B. am Spiel mit der deutschen Schreibung von «Njuten» (und dem Reim mit «schnuten») oder an den vielen sprachlichen Registern, die hier gezogen werden. Dabei kommt es auf jedes Wort, jedes Detail an, und entsprechend sorgfältig ist der Text auch gebaut. Wie Fitzeks Romane langweilig werden, wenn man sie langsam und akribisch liest, wird Döblins Roman jedoch langweilig, wenn man ihn bloß auf die Story hin zu lesen versucht. Man lese, sagt Barthes, «schnell und nur diagonal einen modernen Text, und dieser Text wird undurchsichtig, der Lust unzugänglich: man wartet,

daß etwas passiert, und es passiert nichts»;^[8] zumindest läuft die Action nicht auf der Ebene der Story ab.

Dies ist ein Buch über Populären Realismus, das heißt, es wird überwiegend um Texte gehen, die von ihrer Machart, wenngleich keineswegs von ihrem literarischen Anspruch her eher vom Typ ›Fitzek‹ als vom Typ ›Döblin‹ sind. Meine These lautet, dass dieser Populäre Realismus heute im deutschsprachigen Raum wie auch international die dominierende Form unserer Erzählliteratur bildet, eine Art International Style gegenwärtigen Erzählens, der auch die gehobene Literatur prägt, jene Literatur also, die – anders als Fitzeks Thriller – in den Feuilletons besprochen wird und Literaturpreise gewinnt. Selbstverständlich gibt es auch in unserer Gegenwart noch Romane am radikalen Ende des Spektrums, die formal überaus komplex und schwierig daherkommen (z.B. Mark Z. Danielewskis *Only Revolutions* oder Ann Cottens *Lyophilia*), doch die meisten von uns lernen solche Bücher gar nicht erst kennen, weil sie von Bekannten und Freunden nicht empfohlen werden, weil sie auf den Shortlists unserer Buchpreise nicht vertreten sind, weil sie in den Buchhandlungen nicht in mehreren Exemplaren ausliegen und weil sie ganz generell unserem eingeübten Romanleseverhalten nicht entsprechen. Sie verhalten sich zur gewohnten Literatur wie, sagen wir, *Revolution 9* zu den Welthits der Beatles oder die Folge III/8 von TWIN PEAKS zum normalen Netflix-Programm. Das lässt sich auch direkt an den Auflagenzahlen ablesen: Bei Werken, die sich formal avantgardistisch geben, sind die in der Regel sehr niedrig – und das bildet, wie gesagt, ziemlich genau unser aller Präferenzen ab.

Kommerz und Anspruch

Dennoch gilt es zunächst, einige naheliegende Einwände anzusprechen, die der gebildeten Leserin angesichts des einleitenden Fitzek-Beispiels gekommen sein mögen. Ist so ein Psychothriller

überhaupt Literatur in einem ernsthaften Sinn? Handelt es sich dabei nicht bloß um ein literarisches Konsumprodukt, für den ökonomischen Gewinn produziert, für den raschen Verbrauch bestimmt und mit geringem Haltbarkeitsdatum? Dient dieser Roman nicht bloß der Unterhaltung ohne irgendwelchen Mehrwert? Und ist er, wenn überhaupt Literatur, dann nicht einfach sehr schlechte, nämlich Trivilliteratur? Es ist noch nicht lange her, da hätte ich auf solche Fragen, ohne zu zögern, geantwortet: ja, auf jeden Fall. Heute würde ich eher sagen: nein, damit würde man es sich zu einfach machen.



Abbildung 1 Tourbus Sebastian Fitzek

Beginnen wir mit dem Argument «Kommerz». Zweifellos verdienen Fitzek und seine Verleger mit seinen Romanen viel Geld. Das gilt aber erstens auch, sagen wir, für Astrid Lindgren, Günter Grass, Haruki Murakami, Toni Morrison oder Daniel Kehlmann, von denen niemand behaupten würde, sie schrieben Trivilliteratur. Romanliteratur wird bei uns, wie das allermeiste andere auch, warenförmig vertrieben, also über Märkte, nach dem Prinzip von

Angebot und Nachfrage. Bücher, denen keinerlei Nachfrage zugetraut wird, werden in der Regel gar nicht erst verlegt, warum auch. Viele andere Bücher, etwa Lyrikbände in Kleinstverlagen, bleiben Nischenprodukte für eine bestimmte, eng begrenzte Szene und werden entsprechend in geringer Auflage hergestellt. Größere Verlage müssen jedoch zumindest eine bestimmte Anzahl von Büchern produzieren, deren Verkauf sich auch ökonomisch lohnt. Das ermöglicht ihnen bisweilen, per Mischkalkulation und Querfinanzierung am Rande auch Liebhaberprojekte zu verwirklichen, von denen kein Verkaufserfolg erwartet wird.

Man könnte folglich zwei Sorten von Literatur unterscheiden, eine solche, die sich, zumindest der Erwartung nach, massenhaft verkauft, und eine solche, die das nicht tut und auch nicht anstrebt. Der französische Soziologe Pierre Bourdieu unterschied dementsprechend zwei literarische Felder: Auf dem einen geht es darum, ökonomisches Kapital zu erwirtschaften, auf dem anderen dagegen, dem Feld einer kunstförmigen Hochliteratur, geht es allein um kulturelles Kapital, um einen guten Ruf innerhalb der Szene der Kultivierten, könnte man sagen. Nur in diesem «Feld der eingeschränkten Produktion» werde Literatur in einem emphatischen Sinne produziert, als autonome Kunst, während im Feld der Massenproduktion Literatur nichts als eine Ware unter anderen (z.B. Duschgel, Rotwein) sei, hergestellt, um Geld zu verdienen.

«Wer diese Unterscheidung zwischen Kultur und Kommerz vornimmt», schreibt der mexikanische Autor Gabriel Zaid, «hält den Markt meist für etwas höchst Unfeines, Schmutziges und findet es widerlich und abscheulich, dass Kommerz mit etwas so Göttlichem wie der Kunst überhaupt in Berührung kommen soll.»^[9] Tatsächlich galt der Kommerz auch bei uns lange Zeit als Feind der wahren Kunst, und zwar rechts wie links. Auf der einen Seite gab es in Deutschland vor und nach dem Zweiten Weltkrieg Schmutz- und Schunddebatten, in denen besorgte Bildungsbürger versuchten, dem Sitten verderbenden Charakter der Trivilliteratur (Groschenhefte, Comics, aber auch etwa Romane von Karl May, Erotica oder

Thriller) entgegenzuwirken. Auf der anderen Seite verdammt Theodor W. Adorno, führender Vertreter der Frankfurter Schule, die Erzeugnisse der sogenannten Kulturindustrie als «Umkleidung eines Immergleichen», nämlich der Warenform und des Profitmotivs. «Geistige Gebilde kulturindustriellen Stils», erklärt er 1967, «sind nicht länger *auch* Waren, sondern sind es durch und durch.»[10]

Aber stimmt das auch? Seit den späten 1950ern hat Pop die selbstverständliche Unterteilung von Hoch und Tief, von Kunst und Kommerz gründlich durcheinandergebracht, in der bildenden Kunst, den audiovisuellen Medien und vor allem in der Musik. In der Literatur scheint sie sich dagegen hartnäckig zu halten; die Frage ist allerdings, ob sie noch eine Wirklichkeit abbildet. Zaid weist auf die «Heuchelei» hin, «mit der kommerzieller [...] Erfolg in bestimmten Kreisen der Kulturszene zugleich herbeigesehnt und gefürchtet wird.»[11] Man will eben am liebsten beides: hohe Auflagen *und* die Wertschätzung der literarischen Expertenzirkel, Popularität *und* Kunststatus. Schon die Gruppe 47 und ihre Erben, die Böll-Grass-Walser-Literatur der alten Bundesrepublik, hatten ja durchaus den Dreh raus, immer mal wieder durch gezielte öffentliche Provokationen und Skandale, die eher im Politischen als im Ästhetischen angesiedelt waren, die Medienaufmerksamkeit für die eigenen Produkte hochzuhalten und zugleich, durch die Nähe zu den wichtigen Kritikerzirkeln der Ära Reich-Ranicki, die Wertschätzung der eigenen Werke als Hochkultur sicherzustellen.

Umgekehrt bedeutet die Verachtung des Marktes aber tendenziell auch die Abwertung breiter Leserschichten, deren Nachfrage ja eine entschiedene Bevorzugung der kommerziell erfolgreichen Literatur signalisiert. Der alte Trick, der im Grunde funktioniert, seit die Aufklärer im 18. Jahrhundert sich darüber ärgerten, dass Frauen Romane lasen (und zwar nicht ihre), und Friedrich Schiller sich über Gottfried August Bürgers populäre Gedichte echauffierte, besteht ja darin, eine angeblich rein konsumistische Genusslektüre von einer im engeren Sinne ästhetischen Rezeption von Kunst zu unterscheiden. Unterhaltung versus Aufklärung, Verführung versus

Autonomie, Reizung niederer Instinkte (Schauer!, Erotik!) versus intellektuelle Stimulation, Herz versus Hirn, Körper versus Geist, weibliche versus männliche Lektüre, so lauten einige Facetten dieser überkommenen Dichotomie. Wer den Produkten der Kulturindustrie verfällt, so wurde geurteilt, lasse sich verführen wie von Werbung, konsumiere Romane gedankenlos wie Kartoffelchips. Bestenfalls werde man dadurch kurzfristig und ohne bleibenden Effekt gut unterhalten (man ist selbst schließlich auch nicht immun gegen die Reize eines guten Krimis), schlimmstenfalls aber sitze man der «Ersatzbefriedigung» einer «Anti-Aufklärung» auf, die «die Bildung autonomer, selbständiger, bewußt urteilender und sich entscheidender Individuen» verhindert.[12]

Solche Kritik muss nicht falsch sein, wirkt heute aber doch elitistisch, von oben herab argumentiert. Adornos Projekt mag sich auf eine wohldurchdachte marxistische Kulturtheorie stützen, aber man hört doch auch das Beleidigtsein einer Avantgarde heraus, die feststellen muss, dass die Menschen, sobald sie eine echte Wahl haben, deutlich lieber Elvis und die Beatles hören als die Neue Musik Weberns und Adornos, sich lieber Warhols Siebdrucke von Marilyn Monroe an die Wand hängen als Abstrakten Expressionismus und – heute – lieber Sebastian Fitzek lesen als Bücher, die Kritiker wie Denis Scheck empfehlen. Scheck hatte bereits 2015 in seiner ARD-Sendung DRUCKFRISCH kompromisslos erklärt, Fitzek sei ein «talentloser, klischeeverhafteter und – mit Verlaub – dummer Autor», der «die Nulllinie der deutschen Gegenwartsliteratur» markiere, und 2019 dessen Psychothriller *Das Geschenk*, den unmittelbaren Vorgänger von *Der Heimweg*, als «miesen Gewaltporno» gebrandmarkt.[13] Was sagen solche Urteile aber über die begeisterten Leserinnen und Leser aus, die sich auf und über Fitzeks Romane freuen? Sind die auch alle klischeeverhaftet und – mit Verlaub – dumm?

Fitzek schreibt zwar Thriller, bedient also ein Genre, das wie Krimis, Fantasy- oder Abenteuerromane zunächst einmal der spannenden Unterhaltung dient. Soviel mir bekannt ist, kommt er

dabei auch nicht mit dem Anspruch daher, Hochliteratur zu machen. Sieht man sich aber die Paratexte von *Der Heimweg* an, also das, was um den eigentlichen Romantext herum noch an Gedrucktem im Buche steht, erkennt man schnell, dass sich hier jemand Gedanken macht, die über ‹Wie verdiene ich möglichst anspruchslos möglichst viel Geld› deutlich hinausgehen. Das Buch beginnt mit zwei Zitaten, die Informationen über die statistische Häufigkeit von sexuellem Missbrauch in Deutschland vermitteln, das erste ist vom Familienministerium und das zweite aus der *BILD*-Zeitung. Darauf folgen überraschenderweise eine Strophe aus Matthias Claudius' *Abendlied* und – schon eher erwartbar – der übliche Disclaimer, der Figuren und Story des Romans als fiktive ausweist. Dieser bewirbt allerdings zugleich einen telefonischen Begleitservice für Frauen, der im Buch eine tragende Rolle spielt, als real existierende Einrichtung (inklusive Weblink). Und damit noch nicht genug: Es folgen noch eine Widmung («All denen gewidmet, denen Angst ein ständiger Begleiter ist.») sowie eine Trigger-Warnung nebst neuerlicher Angabe von Hilfsangeboten für Betroffene. Das ist, kann man erst mal neutral feststellen, für ein Stück Genreliteratur doch eine Menge Paratext!

Was will uns das Buch damit sagen? Zum einen doch wohl, dass es ein Thema behandelt, das derzeit gesellschaftlich relevant ist. Seine Bedeutung wird sowohl von offizieller staatlicher Stelle bestätigt als auch von der *BILD*-Zeitung, also *dem* nicht-elitären deutschen Pressemedium, das sich an so etwas wie die ‹Normalbevölkerung› wendet (Scheck würde vielleicht sagen: die Nulllinie der deutschen Gegenwartspresse). Auch *BILD*-Zeitungsleserinnen, so wird dadurch unterschwellig vermittelt, werden hier ernst genommen; dieses Thema geht uns alle an, und als Fitzek-Leser muss man kein Intellektueller sein. Umgekehrt signalisiert die Claudius-Strophe geradezu etwas wie Literarizität – zumindest sagt sie: Das hier ist kein Sachbuch, hier geht es auch um Gefühle. Das *Abendlied* («Der Mond ist aufgegangen ...») ist dabei zwar ein kanonisches Gedicht der deutschen Hochliteratur, allerdings ist es

(in der Vertonung von Johann Abraham Peter Schulz) als beliebtes volkstümliches Schlaflied auch fast allen bekannt. Auch hier wird also darauf geachtet, niemanden abzuschrecken und alle mitzunehmen. Hinzu kommt, dass Zeilen aus diesem Lied bereits als Titel populärer deutscher Krimis verwendet worden sind, woran sich manche Leserin erinnern mag.[14] Die weiteren Paratexte kehren zum Thema des Romans zurück und zeigen an, dass es sehr ernst genommen wird. Sie wenden sich an Personen unter den Leserinnen und Lesern, die solche Ängste kennen, wie sie die Hauptfigur erfährt – mit der wir uns schließlich im Folgenden identifizieren sollen. Das schließt also ein drittes Mal tendenziell uns alle ein, und zwar erneut in doppelter Weise: Die Widmung spricht uns emotional an, die anderen Schnipsel geben uns sogar praktische Anleitung zur Selbsthilfe.

Alle diese Beobachtungen zeigen, dass selbst ein Genre-Bestseller wie Fitzeks *Der Heimweg* keineswegs in seiner Warenform aufgeht, dass er – wie überzeugend auch immer – noch andere Dinge zu bieten hat als billige, schnelle Unterhaltung auf der einen und kommerzielles Abgreifen auf der anderen Seite. Dass er seine Vorspann-Texte mit einer gewissen Sorgfalt so auswählt, dass auch Leserinnen und Leser sich angesprochen fühlen dürfen, die nicht über eine hochkulturelle Bildung verfügen, mag uns daran erinnern, dass die Unterteilung von hoher und niederer Kunst aus einer Zeit stammt, als der Zugang zur Bildung beschränkt war. Die Abwertung bestimmter Kunstformen war damit stets auch mit einer Abwertung des Geschmacks «niederer» Bildungsschichten verbunden; heute würde man von Klassismus sprechen. In unseren westlichen Überflusgesellschaften aber können im Prinzip alle Menschen an Kulturgütern teilhaben. Sie verfügen dazu nicht nur über die basale Bildung durch Schule und Medien wie das Fernsehen, sondern auch über das nötige Geld und vor allem die nötige Freizeit. Diese «Demokratisierung» von Kultur, so ahnt man hier bereits, stellt an unseren wertenden Umgang mit Kunstformen womöglich ganz neue Ansprüche. Und mit dem Publikum hat sich seit dem