

Der Phantastische Erzählraum  
Alban Nikolai Herbsts Poetik des Kybernetischen Realismus

Masterarbeit  
im Fach Deutsch  
der Philosophischen Fakultät  
der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

vorgelegt von  
André Vollmer

Kiel, Juni 2016

## **Inhaltsverzeichnis**

I. Einleitung.....	2
1. Zielsetzung und Methodik.....	2
2. Textkorpus und Selbstverständnis.....	5
3. Begriffe .....	6
4. Forschungsüberblick .....	8
II. Über die poetologischen Grundannahmen des Kybernetisches Realismus .....	13
1. Der Phantastische Raum als Allegorie des Unbewussten .....	13
1.1. Die Projektion: Der Leser und die Lektüre .....	13
1.2. Das Ausgraben: Der Autor und das Schreiben.....	21
1.3. Das Ungefähre oder die Ambivalenz .....	28
2. Perversion und Katharsis: Das reinigende Lusterlebnis.....	34
3. Katharsis und Intensität: Die Ästhetik der Intensitäten.....	40
4. Transzendenz und Intensität: Die Wahrhaftigkeit des Schreckens .....	44
5. Die Poetik des Kybernetischen Realismus am Beispiel der Erzählung ISABELLA MARIA VERGANA .....	50
5.1 Handlungsüberblick .....	51
5.2 Das Widersprüchliche der Südamerika-Episoden.....	52
5.3 Mögliche Lesarten.....	54
5.4 Der Phantastische Raum als Spiegel der Wirklichkeit .....	57
5.5 Intensität und Projektion .....	61
5.6 ‚Dokumentaristische‘ Wirklichkeitsreferenzen.....	63
5.7 Die poetologische Lesart.....	66
III. Fazit und Ausblick .....	75
Literaturverzeichnis.....	79
Siglenverzeichnis .....	79
Quellenverzeichnis zu Alban Nikolai Herbst.....	79
Weitere Primärtexte.....	81
Sekundärliteratur .....	81

# I. Einleitung

## 1. Zielsetzung und Methodik

Alban Nikolai Herbst ist, obwohl im Literaturbetrieb marginalisiert<sup>1</sup>, einer der wichtigsten zeitgenössischen Vertreter einer postmodernen oder nach seinem Dafürhalten bereits nach-postmodernen Poetik, der „bereits eine Vielzahl von wichtigen und gewichtigen Büchern vorgelegt“<sup>2</sup> hat. Das wird augenfällig, wirft man einerseits einen Blick auf den schier unermesslichen Umfang seines bisherigen Oeuvres, das von Erzähl- und Gedichtbänden über Hörstücke, Nachdichtungen und Dramentexte bis hin zu einer locker aneinander geknüpften Pentalogie von Großromanen reicht, die „bereits allein auf Grund ihres Umfangs etwas Monströses an sich“<sup>3</sup> haben. Andererseits ist es die komplexe und anspielungsreiche Machart der Herbst'schen Literatur sowie ihre extensive theoretische Darlegung in poetologischen Schriften, die ein solches Urteil rechtfertigen. Mit letzteren theoretischen Texten zur Arbeit des Autors hat sich die Forschung bisher nur am Rande beschäftigt. Sie fokussiert ihre Analyse auf die komplexe und widersprüchliche Erzählstruktur und Figurengestaltung der Primärtexte, insbesondere der besagten Großromane *DIE VERWIRRUNG DES GEMÜTS*<sup>4</sup>, *WOLPERTINGER ODER DAS BLAU*<sup>5</sup> und der *ANDERSWELT*-Trilogie<sup>6</sup>, und zieht hierzu die poetologischen Äußerungen des Autors zu Rate. In der vorliegenden Arbeit soll diese Perspektive umgedreht werden.

Anhand von ausgewählten Schriften des Autors werden einige der wirkungstheoretischen Grundannahmen herausgearbeitet, die Herbst seinen Texten zuschreibt. Sie bilden einen Teil der Grundlagen des *Kybernetischen Realismus*, den Herbst in seinen Heidelberger Vorlesungen ausformuliert hat.<sup>7</sup> Um dieses umfangreiche Vorhaben einzugrenzen, legt die vorliegende Arbeit den Fokus auf die von Herbst postulierte Leser- und Autorrolle und der damit

---

<sup>1</sup> Diese Einschätzung teilt auch Innokentij Kreknin, vgl. Innokentij Kreknin: *Kybernetischer Realismus und Autofiktion. Ein Ordnungsversuch digitaler Phänomene am Beispiel von Alban Nikolai Herbst*. In: *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Hg. von Martina Wagner-Egelhaaf. Bielefeld 2013, S. 279-314, S. 279.

<sup>2</sup> Christoph Jürgensen: *Ich sind auch andere. Zur Pluralisierung des Selbst in der Erzählprosa von Alban Nikolai Herbst*. In: *Moderne, Postmoderne – und was noch?* Hg. von Ivar Sagmo. Oslo 2004, S. 145-158, S. 145.

<sup>3</sup> Ursula Reber: *Ganz woanders zugleich: Simultaneitäten in Alban Nikolai Herbsts Cybercities*. In: *Jahrbuch der ungarischen Germanistik*. Hg. von Magdolna Orosz u. Andreas Herzog. Budapest/Bonn 2003, S. 131-151, S. 131.

<sup>4</sup> Alban Nikolai Herbst: *Die Verwirrung des Gemüts*. München 1983.

<sup>5</sup> Alban Nikolai Herbst: *Wolpertinger oder Das Blau*. Frankfurt am Main 1993.

<sup>6</sup> Die *ANDERSWELT*-Trilogie umfasst die folgenden Romane: Alban Nikolai Herbst: *Thetis. Anderswelt. Fantastischer Roman*. Reinbek 1998, Alban Nikolai Herbst: *Buenos Aires. Anderswelt. Kybernetischer Roman*. Berlin 2001 sowie Alban Nikolai Herbst: *Argo. Anderswelt. Epischer Roman*. Berlin 2013.

<sup>7</sup> Alban Nikolai Herbst: *Kybernetischer Realismus. Heidelberger Vorlesungen*. Heidelberg 2008.

zusammenhängenden Vorstellung des *Phantastischen Raumes* als auch auf die Begriffskomplexe *Ambivalenz*, *Perversion*, *Intensität*, *Katharsis* und *Transzendenz*. Derart erarbeitet diese Abhandlung begrifflich ein zusammenhängendes Rezeptionsmodell, in dem Leser und Autor bestimmte Tätigkeiten zugewiesen sind, wobei es der Autor ist, der dem Text im Schreibprozess eine Form gibt, die dieses Modell erst konstituiert. Es sind die von ihm verwendeten ästhetischen Verfahren, die diese Form bestimmen und mit ihr die Möglichkeit der noch zu beschreibenden Wirkungen auf den Leser. Von Begriffskomplexen ist deshalb die Rede, weil Herbst das, was hier z. B. *Perversion* genannt wird, nicht eindeutig fasst, sondern mehrfach mit Bedeutungen belegt und zudem mit anderen Begriffen seiner Poetik in unterschiedliche Beziehungen setzt, sodass sich ein netzwerkartiges Konstrukt ergibt, das zugleich aufgrund der Vieldeutigkeit der Begriffe ein bewegliches ist.

Da die zugrundeliegenden Texte, wie gesagt, eine netzwerkartige Struktur aufweisen und daher auf Themen aus verschiedenen Perspektiven immer wieder zurückkommen, wird versucht, diese wiederkehrenden Hinweise in der nachfolgenden Arbeit kapitelweise zu ordnen und sie zusammenhängend darzustellen. Um die Vernetztheit der besprochenen Textelemente ebenfalls abzubilden, kommt es aufgrund dieses Ordnungsversuches gelegentlich zu Wiederholungen, die allerdings so knapp wie möglich gehalten werden.

Um die angesprochenen Wirkungsweisen also darzulegen, geht diese Arbeit sowohl auf ästhetische Verfahren, die sie evozieren sollen, als auch auf Annahmen des Autors ein, die die Möglichkeit einer solchen Evokation erst plausibel machen. Ist dem Leser zum Beispiel die Einnahme der erforderlichen Rezeptionshaltung nicht möglich, ist auch das Rezeptionsmodell hinfällig. In dieser Weise ist Herbsts Poetik, die durchaus in Anlehnung an wissenschaftliche, insbesondere an psychoanalytische Begriffe arbeitet, spekulativ. Es geht dem Autor offenbar weniger darum, was die Wirklichkeit *tatsächlich* ist, als vielmehr darum, was sie *möglicherweise* sein könnte und was darüber hinaus generell noch *möglich wäre*. Aus dem Versuch, diese Möglichkeiten der Wirklichkeit einzuschreiben, erklärt sich vermutlich Herbsts umfangreiche Darlegung seiner Poetik. Begriffe wie *Katharsis* und *Transzendenz*, die in zeitgenössischen Poetiken keine oder nur eine geringe Rolle spielen, sollen wieder in den poetologischen Diskurs eingeführt werden. Besonders deutlich wird dies in dem Anliegen des Autors, wieder zwischen *ernster* und *unterhaltender Literatur* zu unterscheiden, da er davon ausgeht, dass ein Leser durch die Lektüre eines Textes, sofern dieser nach entsprechenden ästhetischen Gesetzen verfährt, mehr als Unterhaltung erreichen kann. Erkenntnis durch Literatur soll Herbst zufolge nach wie vor möglich sein (d. i. *Transzendenz*, siehe Kap. II.4). Diesen poetologischen Diskurs

mitzugestalten, ist eine Motivation der vorliegenden Arbeit, die sich als eine literaturwissenschaftlich fundierte und kritische Erläuterung der Herbst'schen Thesen versteht.

Zu diesem Zweck wird nach der Darlegung der poetologischen Thesen die Erzählung ISABELLA MARIA VERGANA<sup>8</sup>, der Herbst in Bezug auf seine Poetik Modellcharakter zuweist, im Licht der Poetik gelesen und untersucht. Die Textanalyse in Kap. II.5 basiert daher auf einer professionellen Lektüre, die Herbsts Poetik ernstnimmt und sie zu der Erzählung in Bezug setzt, sodass ein Ergebnis angestrebt werden kann, das sowohl für die Lektüre der Erzählung als auch für die der Poetik erhellend sein kann. Nicht geht es darum, die Deutung der Erzählung einer Autorintention zu unterwerfen, sondern unter Hinzunahme der Poetik zu beschreiben, wie durch textimmanente Verfahren versucht wird, das besagte Rezeptionsmodell zu etablieren. Diese Analyse hat keine Beweiskraft in Hinblick darauf, wie Leser den Text tatsächlich verstehen. Die erwähnte Professionalität der Lektüre ist deshalb wertungsfrei gemeint. Sie versucht die Wirkungsabsicht des Autors am konkreten Text zu veranschaulichen, die sich auf die gestalterische Ebene der Erzählung bezieht und von einer Autorintention im Sinne eines Sendungsbewusstseins abzugrenzen ist.

Die Untersuchung arbeitet hierbei mit einem strukturalistischen Textmodell, dem die Annahme vorausgeht, dass ein Text zwar keine letztgültige Struktur aufweist, wohl aber der Lesende, hier der Verfasser dieser Arbeit, eine Struktur in den Text legen muss, um ihn beschreiben und analysieren zu können. Wäre diese normative Vorannahme nicht gegeben, müsste die Diskussion der vorliegenden Texte auf die Art und Weise beschränkt werden, wie diese den Sinn zerstreuen. Mittels dekonstruktiver Verfahren und dem Hinweis auf die prinzipielle Polysemie sprachlicher Erzeugnisse ließe sich derart jede sinngebende Lesart destruieren. Damit wäre für das Ziel dieser Arbeit allerdings wenig gewonnen. Eine sinngenerierende Lektüre dagegen kann ihre Relevanz für den literaturwissenschaftlichen Diskurs erhalten, indem sie argumentativ verfährt und mit vielfachen Textbelegen arbeitet, ohne allerdings dort, wo ein Sinn aufgrund von Widersprüchen oder Mehrdeutigkeiten ausbleibt, über diese abstrahierend hinwegzugehen. Stattdessen gilt es, diese Widersprüche zu erfassen und zu beschreiben. In dieser Weise nimmt diese Arbeit eine interpretative Haltung ein, die sich daraus herleitet, dass sich bereits die Erarbeitung der besagten Wirkmotive nicht aus einer ‚einfachen‘ Zusammenfassung der poetologischen Texte ergeben kann, sondern aufgrund deren sprachlichen und

---

<sup>8</sup> Alban Nikolai Herbst: Isabella Maria Vergana. In: Ders.: Die Niedertracht der Musik. 13 Erzählungen. Köln 2005, S. 163-189.

gedanklichen Komplexität bereits interpretierend verfahren muss.<sup>9</sup> Derart kann und soll kein letztgültiges Ergebnis, sondern stattdessen eine Perspektive auf die behandelte Thematik entwickelt werden, die aufgrund ihrer Verfahren intersubjektiv nachvollziehbar ist und in diesem Sinne fruchtbar für nachfolgende Arbeiten zu Alban Nikolai Herbsts Werk sein kann.

## 2. Textkorpus und Selbstverständnis

Der Analyse voraus geht an dieser Stelle eine aus pragmatischen Gründen getroffene Unterscheidung zwischen den poetologischen Schriften des Autors und dessen primären literarischen Erzeugnissen. Eine solche Differenzierung ist insofern problematisch, als sich einerseits poetologische Aussagen auch in Herbsts Romanen finden lassen, die hier teils ebenfalls zitiert werden, z. B. in MEERE (vgl. M, 118-120).<sup>10</sup> Andererseits begreifen sich die als poetologische Schriften bezeichneten Texte ebenfalls als ‚Geschichten‘: „[I]ch bitte Sie, diesen Vortrag als eine *Geschichte* zu hören, und zwar als eine unter anderen; den Anspruch, *die* Geschichte zu erzählen oder *die* ‚Wahrheit‘, weise ich von mir“ (SL, 147).<sup>11</sup> In Herbsts Weblog DIE DSCHUNGEL. ANDERSWELT<sup>12</sup> schließlich vermischen sich autofiktionale<sup>13</sup> und poetologische Textelemente vollständig. Je nach Perspektive sind sie das eine oder das andere, da sie zum einen als pointierte Meinung derart formuliert sind, als wären sie explizit gegen die Ästhetiken eines Mainstreams gerichtet. So tragen sie zur Selbstfiktion/-darstellung des Autors als „Märtyrer“ und „nonkonformistischen Außenseiter“ bei, der alles für die Literatur aufzugeben bereit ist.<sup>14</sup> Zum anderen können sie hiervon unabhängig auf ihren poetologischen Inhalt hin gelesen werden. Dieses Definitionsproblem ergibt sich u. a. auch aus Herbsts Ansatz literarische Theorie und Praxis zu mischen („Dichtung sollte theoretisch sein, aber Theorie *erzählen*“, SL, 85) sowie Literatur und Wissenschaft miteinander zu überblenden (KR, 87, 106). Dies führt sogar dazu, dass der Autor seine Heidelberger Vorlesungen als fantastische Literatur bezeichnet (Ebd.).

---

<sup>9</sup> Die sprachliche Komplexität bestätigt auch Henning Bobzin: „[D]ie Zitatcollagen ohne viel Erklärung [...] grenzen doch – und das durchaus beabsichtigt – ans Literarische und werden dadurch wieder interpretationsbedürftig“, vgl. Henning Bobzin: Von Bremen in die Anderswelt. Göttingen 2015, S. 318.

<sup>10</sup> Der Lesbarkeit halber verwendet diese Arbeit Siglen für die Zitation aus den zentralen, öfter herangezogenen Quellen. M steht in diesem Fall für den Roman MEERE, vgl. Alban Nikolai Herbst: Meere. Hamburg 2003.

<sup>11</sup> Alban Nikolai Herbst: Schöne Literatur muß grausam sein. Aufsätze und Reden [I]. Berlin 2012.

<sup>12</sup> Alban Nikolai Herbst / Alexander von Ribbentrop: Die Dschungel. Anderswelt. Die Dschungelblätter. Seit 2004. URL: <http://albannikolaiherbst.twoday.net>. Zugriff im Mai 2016.

<sup>13</sup> Zur Autofiktion, vgl. Martina Wagner-Egelhaaf: Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion? In: dies.: Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Bielefeld 2013, S. 7-22.

<sup>14</sup> Christoph Jürgensen: Ins Netz gegangen – Inszenierungen von Autorschaft im Internet am Beispiel von Rainald Goetz und Alban Nikolai Herbst. In: ders.: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte. Heidelberg 2011, S. 405-422, S. 419.

Es ließe sich durch eine gezielte Textsorten-Analyse sicherlich argumentativ belegen, weshalb die nachfolgenden Texte vorrangig als poetologische zu verstehen sind (z. B. weil sie keine narrative Struktur aufweisen). Es genügt aber für die Zwecke dieser Arbeit, sie im Bewusstsein der beschriebenen Problematik zu benennen. Als poetologische Schriften werden daher die in Druckform publizierten Texte SCHÖNE LITERATUR MUSS GRAUSAM SEIN (SL), DER KYBERNETISCHE REALISMUS (KR), KLEINE THEORIE DES LITERARISCHEN BLOGGENS<sup>15</sup> (KT) sowie außerdem einige Notate aus dem Weblog DIE DSCHUNGEL. ANDERSWELT (DDA) herangezogen.<sup>16</sup>

### 3. Begriffe

Um Herbsts Poetik leichter verstehen zu können, ist es hilfreich, vorab einige grundlegende Begriffe der Freud'schen Psychoanalyse zu erläutern. Diese sind das Bewusstsein, das Unbewusste, die Verdrängung, der Widerstand sowie das Ich, das Es und die Ich-Ideale. Was nun folgt, ist eine kurze, schematische Übersicht, die den komplexen psychischen Vorgängen und Zuständen als auch den Begriffen, die diese beschreiben, nicht in Gänze gerecht wird. Sie genügt allerdings dem Zweck, die vorliegende Poetik, die mit psychoanalytischen Termini arbeitet, zu diskutieren. Daneben finden sich noch weitere für die Analyse zentrale Begriffe wie Identität, Ähnlichkeit, Immanenz und Transzendenz, die aber an Ort und Stelle ihres Einsatzes kurz erläutert werden.<sup>17</sup>

Das *Bewusstsein* ist laut Sigmund Freud die psychische Instanz an der Oberfläche des seelischen Apparates eines Individuums und deckt sich in Teilen mit *dem Ich*. Es hat die Möglichkeit, Erregungen in die Außenwelt abzuführen, und kann Wahrnehmungen sowohl von der Außenwelt (Sinneswahrnehmungen) als auch der Innenwelt (Empfindungen und Gefühle) haben. *Das Unbewusste* hingegen sind die seelischen Vorgänge und Vorstellungen, die *dem Bewusstsein* eines Individuums unbekannt sind, aber auf das gesamte Seelenleben desselben Auswirkungen haben und z. B. als andere Vorstellungen bewusst werden können. Sie selbst verbleiben im Unbewussten, weil „eine gewisse Kraft sich dem widersetzt, daß sie sonst bewusst werden könnten“.<sup>18</sup> Diese Kraft nennt Freud *Widerstand*. Sie bewirkt *die Verdrängung*, den Zustand vor der Bewusstmachung, welche die Psychoanalyse zu therapeutischen Zwecken

---

<sup>15</sup> Alban Nikolai Herbst: Kleine Theorie des Literarischen Bloggens. Die Dschungel. Anderswelt. Erste Lieferung. Bern 2011.

<sup>16</sup> Für den besseren Lesefluss wurden die Siglen zur erleichterten Zitation bereits in Klammern hinter den Werkstiteln vermerkt.

<sup>17</sup> Vgl. das Folgende mit Sigmund Freud: Das Ich und das Es. Hg. von Lothar Bayer. Stuttgart 2013, S. 7-25.

<sup>18</sup> Freud: Das Ich und das Es, S. 9.

bewirken möchte. Weiterhin trennt Freud *das Unbewusste* in eines, das latent vorliegt und also jederzeit bewusstseinsfähig werden kann, und eines, das dies nicht kann, aber im Gegensatz zu ersterem dynamisch ist, weil es auf alle übrigen Teile der Psyche wirkt. Dieses ist das für diese Arbeit relevante Unbewusste. Freud legt zudem fest, dass zwar alles Verdrängte unbewusst sei, nicht aber alles, was unbewusst ist, auch verdrängt sei. Folglich ist das Verdrängte mit *dem Unbewussten* nicht identisch, sondern lediglich ein Teil von diesem. Es ist der Bereich des Unbewussten, der durch *das Ich* verdrängt wurde, vormals also bewusst gewesen ist. Dagegen gibt es andere Bereiche *des Unbewussten*, die immer schon unbewusst gewesen sind. Zuletzt ist noch zu erwähnen, dass *das Unbewusste* nicht einfach ins Bewusste gehoben werden kann, sondern lediglich über Mittelglieder zu erreichen ist. Diese Mittelglieder befinden sich in dem Teil *des Unbewussten*, der jederzeit bewusstseinsfähig ist, und können z. B. sogenannte Erinnerungsreste sein. Über jene Mittelglieder vermittelt die psychoanalytische Technik zwischen *dem Bewusstsein* und *dem Unbewussten*.

*Das Ich* ist „die Vorstellung von einer zusammenhängenden Organisation seelischer Vorgänge in einer Person“.<sup>19</sup> Von *dem Ich* gehen die Verdrängungsbewegungen aus. *Das Es* wiederum befindet sich in der topografischen Vorstellung der Psychoanalyse unterhalb *des Ichs*, das diesem als Oberfläche aufsitzt, und repräsentiert *das Unbewusste* eines Individuums. *Das Ich* und *das Es* sind nicht scharf voneinander getrennt, sondern fließen ‚nach unten hin‘ ineinander. Daher ist *das Ich* teils bewusst, teils unbewusst. Das Verdrängte in *dem Es* ist aufgrund der *Widerstände* dagegen klar von *dem Ich* geschieden. *Dem Ich* kommt die Funktion zu, Außenwelt und *Es* in Einklang zu bringen. Es verfügt über die erwähnte Erregungsabfuhr *des Bewusstseins* und ist die Instanz, die nachts schläft. *Das Ich* steht für Vernunft und Besonnenheit, *das Es* für Leidenschaft. Innere und äußere Wahrnehmungen sind für *das Ich* relevante Größen, für *das Es* die Triebe. Diese sind der Sexualtrieb oder Eros, der Selbsterhaltungstrieb, der Todestrieb und der Destruktionstrieb.<sup>20</sup> *Das Ich* ist zudem ein körperliches Wesen. Denn es repräsentiert die Wahrnehmungen des Körpers, die ihm als äußere und innere Wahrnehmungen zugleich erscheinen. Ein Beispiel hierfür ist der Tastsinn, der etwas Äußeres (das Ertastete) als Inneres wahrnehmbar werden lässt (das Gefühl des Tastens).

*Die Ich-Ideale* oder das Über-Ich sind das höhere Wesen im Menschen<sup>21</sup>, von dem Gewissen, Religion, Moral und soziales Empfinden ausgehen. Zugleich sind *die Ich-Ideale* die „Repräsentanz der Elternbeziehung“, durch die sie geprägt wurden, und „Anwalt der Innenwelt“

---

<sup>19</sup> Ebd., S. 11.

<sup>20</sup> Ebd., S. 41-43.

<sup>21</sup> Das Nachfolgende, vgl. Ebd., 35-37.



gegenüber *dem Ich*.<sup>22</sup> So werden z. B. die Spannungen zwischen den Leistungen *des Ichs* und den Ansprüchen *der Ich-Ideale* in Gestalt des Gewissens als Schuldgefühl wahrgenommen.

Die Diskussion im Hauptteil dieser Arbeit macht keinen festen Unterschied zwischen dem Verdrängten und *dem Unbewussten*, sondern benutzt beide Begriffe mehr oder weniger synonymisch. Außerdem wird im Nachfolgenden häufig die Rede von einem *Subjekt* sein. Strukturell betrachtet, sollte dieses *das Ich*, *das Es* und *die Ich-Ideale* umfassen, wird hier jedoch metonymisch für *das Ich* verwendet bzw. im Sinne des Dudens als „mit Bewusstsein ausgestattetes, denkendes, erkennendes, handelndes Wesen“<sup>23</sup>.

#### 4. Forschungsüberblick

Ein kurzer Überblick über die bisherige Forschung zu Alban Nikolai Herbsts Werk lässt sich über die Themen der wissenschaftlichen Arbeiten und ihre Forschungsgegenstände herstellen. Der Fokus der Forschung lag bisher auf den Großromanen DIE VERWIRRUNG DES GEMÜTS, DER WOLPERTINGER ODER DAS BLAU, die ANDERSWELT-Trilogie sowie auf dem Weblog DIE DSCHUNGEL. ANDERSWELT. Thematisch beschäftigten die Forscher v. a. die Subjektkonstruktionen, Identitätskonzepte und die hiermit in Verbindung stehende Selbstinszenierung des Autors in Werk und Weblog sowie die komplexe Erzählweise und intertextuellen, auch mythologischen Bezüge der besagten Romane und deren Wirklichkeitsbezug. Daneben ist der verbotene Roman MEERE von Interesse für die Forschung gewesen, einerseits in Ralf Schnells Aufsatz mit Blick auf die Rezeption und das Verbot des Romans<sup>24</sup> und andererseits in Albert Meiers Forschungsartikel<sup>25</sup> in Bezug auf die in diesem Zusammenhang wichtigen sexualrealistischen und autofiktionalen Effekte des Textes. Während Meier die Ästhetik des Romans mit der von Max Billers Roman ESRA<sup>26</sup>, den ein ähnlich gelagertes Gerichtsurteil erteilt hat, vergleichend diskutiert und einen komplexeren, auch „das freie Spiel der Instanzen ‚Autor‘, ‚Text‘, ‚Vita‘ und ‚Lektüre‘“ umfassenden Begriff der Fiktionalität fordert<sup>27</sup>, ordnet Schnell MEERE in den literarhistorischen Kontext des Künstler- und Schlüsselromans und bespricht

---

<sup>22</sup> Ebd., 36.

<sup>23</sup> Subjekt [Art.]. In: Duden online. URL: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Subjekt>.

<sup>24</sup> Ralf Schnell: Über die Wahrnehmung eines literarischen Kunstwerkes / Rückblick auf einen verbotenen Roman: Meere von Alban Nikolai Herbst. In: die horen 231 (2008). Panoramen der Anderswelt / Expeditionen ins Werk von Alban Nikolai Herbst, S. 195-204.

<sup>25</sup> Albert Meier: Realitätseffekt ‚Autor‘. Poetologische Überlegungen zum Sexualrealismus um 2000. In: Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Hg. von Martina Wagner-Egelhaaf. Bielefeld 2013, S. 261-278.

<sup>26</sup> Maxim Biller: Esra. Köln 2003.

<sup>27</sup> Ebd., S. 267-269.

vor dem Hintergrund des Zusammenspiels von „Geschichte, Fakten und Ästhetik“<sup>28</sup> die Autonomie eines Kunstwerkes, „die ihm im Verlauf von mehr als zwei Jahrhunderten zugewachsen ist und deren es bedarf, wenn es seine ohnehin fragile Identität nicht verlieren soll“<sup>29</sup>.

In der Arbeit *FORMENVERSCHLEIFUNG* befasst sich Ursula Reber neben *THETIS. ANDERSWELT* v. a. mit *DER WOLPERTINGER ODER DAS BLAU* in Hinblick auf den Themenkomplex der Metamorphose.<sup>30</sup> In mehreren Aufsätzen geht die Wissenschaftlerin u. a. in Rückgriff auf die genannte Arbeit auf die komplexe Anordnung der Erzählebenen in Herbsts Romanen und deren Figurenkonstellationen ein, indem sie diese mit den Begriffen der (In-)Kompossibilität, Spaltung, Faltung und Entfaltung von Handlung und Figuren sowie der Simultanität der dargestellten Zeitebenen näher zu beschreiben versucht.<sup>31</sup> Stefan Scherer untersucht in dem ersten Aufsatz zu Herbsts literarischem Schaffen ebenfalls überblicksartig den *WOLPERTINGER* sowie Werke, die zwischen 1981 und 1995 erschienen sind. Realität, Simulation und die Kritik des Identitätsprinzips sind Themen des Artikels<sup>32</sup>, aus dem heraus ein Beitrag zu Herbsts Poetik für das *KLIG*<sup>33</sup> entstanden ist. Darin attestiert Scherer Herbsts „durch und durch ambivalent bleibenden“ Werken eine „Wirklichkeit an der Schnittlinie von Realität, Einbildung und literarischer Fiktion“.<sup>34</sup>

In ihrer Studie *INSZENIERUNGEN DES WIDERSTREITS* erarbeitet Judith Leiß an verschiedenen Texten, darunter *THETIS. ANDERSWELT*, den Begriff der Heterotopie als Untergattung der Utopie.<sup>35</sup> Ralf Schnell hat 2008 in der Literaturzeitschrift *DIE HOREN* den Band *PANORAMEN DER ANDERSWELT* herausgegeben, der sich seinem Titel gemäß überwiegend mit den *ANDERSWELT*-Romanen, aber auch mit dem Roman *MEERE*, der Novellen-Sammlung *DER*

---

<sup>28</sup> Schnell: Über die Wahrnehmung eines literarischen Kunstwerkes, S. 202.

<sup>29</sup> Ebd., S. 204.

<sup>30</sup> Ursula Reber: *Formenverschleifung. Zu einer Theorie der Metamorphose*. München u. a. 2009.

<sup>31</sup> Reber: Ganz woanders zugleich: Simultaneitäten in Alban Nikolai Herbsts *Cybercities*; Usha Reber [d. i. Ursula Reber]: Es wird Wirklichkeit gewesen sein. Alban Nicolai [sic] Herbsts erweiterte Schreibstätte. In: *Expanded Narration. Das neue Erzählen*. Hg. von Bernd Kracke u. Marc Ries. Bielefeld 2013, S. 61-80; Ursula Reber: Affektive Landschaften in Alban Nikolai Herbsts *Anderswelt*-Romanen. In: *die horen* 231 (2008), S. 49-65.

<sup>32</sup> Stefan Scherer: Die Metamorphosen des Wolpertingers. Zur Poetik und zum Werk vom Alban Nicolai [sic] Herbst. In: *juni* 26 (1997), S. 197-190.

<sup>33</sup> Stefan Scherer: Alban Nikolai Herbst [Art.]. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hg. von Hermann Korte. URL: <http://www.nachschlage.net/document/16000000226>. Zugriff im Mai 2016.

<sup>34</sup> Ebd., S. 2.

<sup>35</sup> Judith Leiß: *Inszenierungen des Widerstreits. Die Heterotopie als postmodernistisches Subgenre der Utopie*. Bielefeld 2010.

ARNDT-KOMPLEX<sup>36</sup>, der Komödie UNDINE<sup>37</sup> und dem Weblog auseinandersetzt.<sup>38</sup> Themen des Bandes sind u. a. mythologische Referenzen in den ANDERSWELT-Romanen, ausgearbeitet von Heinz-Peter Preußner<sup>39</sup> und Jost Eickmeyer<sup>40</sup>, sowie die Trilogie unter dem gattungsspezifischen Blickwinkel des Großstadtr Romans, den Christoph Jürgens<sup>41</sup> einnimmt. Eickmeyers Analyse der UNDINE sowie den mythologischen und literarischen Überblendungen darin wirft einen Seitenblick auf die Erzählung ISABELLA MARIA VERGANA, der in Kap. II.5 aufgegriffen wird. Unter dem Gesichtspunkt der Tradition und Darstellung apokalyptischer Szenarien beschäftigt sich u. a. Hans Richard Brittnacher mit den ANDERSWELT-Romanen.<sup>42</sup> Der Sammelband vereint darüber hinaus Ausschnitte aus dem Roman ARGO. ANDERSWELT, der bei Erscheinen des Bandes noch in der Entstehung gewesen ist, sowie verschiedene Materialien zu Herbsts Werken, z. B. relevante Einträge und Diskussionen aus dem Weblog des Autors zu dem besagten Roman sowie Notizen und Exposé s zu MEERE.

Christoph Jürgens setzt sich in seinen Aufsätzen u. a. mit der Identitätskonzeption in dem Roman DIE VERWIRRUNG DES GEMÜTS, dessen Thema und narrative Struktur er als „Grundlegung von Herbsts Werk“ versteht<sup>43</sup>, sowie mit den Inszenierungsverfahren des Autors in dessen Weblog auseinander<sup>44</sup>. Jürgens charakterisiert die Romane als Schöpfung „experimenteller, fantastisch-mythologischer Welten [...], in denen die Realitäts-, Fiktionalitäts- und Zeitebenen komplex ineinander greifen“<sup>45</sup> und sieht das „thematische Gravitationszentrum“ dieser Erzählwelten in der „Unmöglichkeit einer Einheit und Autonomie des Subjekts“<sup>46</sup>. An Jürgensens Arbeiten anschließend richtet Innokentij Kreknin in der Studie POETIKEN DES SELBSTS seine Erforschung v. a. des Weblogs auf das Thema Autofiktion und kontrastiert Herbsts Inszenierungspraktiken mit denen anderer zeitgenössischer Autoren,

---

<sup>36</sup> Alban Nikolai Herbst: *Der Arndt-Komplex. Novellen*. Hamburg 1997.

<sup>37</sup> Alban Nikolai Herbst: *Undine. Komödie*. Frankfurt a. M. 1995.

<sup>38</sup> Ralf Schnell (Hg.): *die horen 231 (2008). Panoramen der Anderswelt / Expeditionen ins Werk von Alban Nikolai Herbst*.

<sup>39</sup> Heinz-Peter Preußner: *Achilleus als Barde / Kybernetische Mythenkorrektur bei Alban Nikolai Herbst*. In: *die horen 231 (2008)*, S. 73-89.

<sup>40</sup> Jost Eickmeyer: *Gewaltsame Thalasso-Therapie / Literarische und mythische „Überblendungen“ in A. N. Herbsts Komödie Undine*. In: *die horen 231 (2008)*, S. 165-180.

<sup>41</sup> Christoph Jürgens: *Unwirkliche Städte, unwirkliches Ich / Zum Verhältnis von Stadt und Individuum in A. N. Herbsts *Buenos Aires. Anderswelt**. In: *die horen 231 (2008)*, S. 99-111.

<sup>42</sup> Hans Richard Brittnacher: *Der verspielte Untergang. Apokalypsen bei Alban Nikolai Herbst*. In: *die horen 231 (2008)*, S. 29-42.

<sup>43</sup> Jürgens: *Ich sind auch andere*, S. 147.

<sup>44</sup> Jürgens: *Ins Netz gegangen*.

<sup>45</sup> Jürgens: *Ich sind auch andere*, S. 145.

<sup>46</sup> Ebd., S. 146.

namentlich Rainald Götz und Joachim Lottman.<sup>47</sup> Seine Erkenntnisse destillierte Kreknin zu einem Forschungsartikel, der sich ausschließlich mit Herbsts Weblog und einigen Querverweisen zu dessen Werk und Poetik beschäftigt sowie die Tragfähigkeit bisheriger Ansätze der Autofiktionsforschung überprüft und zu erweitern versucht.<sup>48</sup> Darin geht es primär um „Phänomene der [diskursiven] Grenzverschiebung und Grenztilgung [...], sowie darum, inwiefern in den Texten Autor-Subjekt-Figuren beobachtbar gemacht werden und welchen Poetiken diese Darstellungen folgen“.<sup>49</sup> Einen ersten literatur- und zugleich medienwissenschaftlichen Zugang zu Herbsts Weblog erbrachte zuvor allerdings Renate Giacomuzzi.<sup>50</sup> Ihr zufolge bedient sich Herbst „des literarischen Webtagebuchs“, um „die Grenzen von Öffentlichkeit und Privatheit neu zu definieren, wobei er sich [...] in rechtliche und moralische Tabubereiche vorwagt“.<sup>51</sup> Von Interesse ist in dem Kontext der Identitätskonzepte in Herbsts Literatur auch Thomas Malschs sozialwissenschaftliche Arbeit, in der sich der Forscher v. a. mit BUENOS AIRES. ANDERSWELT beschäftigt, aber auch den WOLPERTINGER und die übrigen ANDERSWELT-Romane mit soziologischen Erkenntnissen zu dem Zusammenspiel von Mensch und Informatik vergleicht.<sup>52</sup> Am umfanglichsten mit Herbsts Werk hat sich bisher Henning Bobzin in seiner 2015 veröffentlichten Dissertation VON BREMEN IN DIE ANDERSWELT befasst. Unter dem Themenschwerpunkt Identität und Realität untersucht der Forscher sowohl die Großromane DIE VERWIRRUNG DES GEMÜTS, DER WOLPERTINGER ODER DAS BLAU und die ANDERSWELT-Trilogie als auch Herbsts poetologische Schriften und den Weblog.<sup>53</sup>

Wilhelm Kühlmann erarbeitet in seinem Aufsatz POSTMODERNE PHANTASIEN einen literaturhistorischen Zuordnungsversuch des Autors zur Postmoderne, deren begrifflichen Unschärfe sich der Forscher bewusst ist. Diskutiert werden zudem die mythologischen Bezüge in Herbsts Werk, wobei Kühlmann vielfach auf konkrete Äußerungen des Autors aus

---

<sup>47</sup> Innokentij Kreknin: Poetiken des Selbst. Identität und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottman und Alban Nikolai Herbst. In: Studien zur Literatur. Hg. von Wilfried Barner, Georg Braungart u. Martina Wagner-Egelhaaf. Bd. 206. Berlin/Boston 2014.

<sup>48</sup> Kreknin: Kybernetischer Realismus und Autofiktion.

<sup>49</sup> Ebd., S. 281.

<sup>50</sup> Renate Giacomuzzi: Die „Dschungel. Anderswelt“ und A. N. Herbsts „Poetologie des literarischen Bloggens“. In: die horen 231 (2008), S. 137-150.

<sup>51</sup> Ebd., S. 139.

<sup>52</sup> Thomas Malsch: Vom Wiedereintritt des Autors in seine Geschichte. Buenos Aires. Anderswelt, ein kybernetischer Roman von Alban Nikolai Herbst. In: Die Gesellschaft der Literatur. Hg. von Thomas Kron und Uwe Schimank. Opladen 2004, S. 45-80.

<sup>53</sup> Bobzin: Von Bremen in die Anderswelt.

Interviews und Korrespondenz eingeht und derart einen reichen Fundus an Sekundärmaterialien zusammengetragen sowie ausgewertet hat.<sup>54</sup> Kühlmann zufolge erscheint

Realität in Herbsts bedeutendsten Werken als Universum des literarisch und medientechnisch entgrenzten Bewußtseins und Vorbewußtseins, in dem die Kluft zwischen Alltagswelt, Zeitgeschichte und Phantasie, zwischen Reflexion, Einbildung und literarischer Erinnerung aufgehoben ist.<sup>55</sup>

Darüber hinaus bietet der Aufsatz in Anbetracht des Werkumfangs ein äußerst nützliches Werkverzeichnis des behandelten Autors. Anders als Kühlmann zieht Ralf Schnell in seiner GESCHICHTE DER DEUTSCHSPRACHIGEN GEGENWARTSLITERATUR SEIT 1945 Herbst zusammen mit Christoph Ransmayr, Peter Handke und Elfriede Jelinek bereits als Vertreter nachpostmoderner Schreibweisen heran.<sup>56</sup> Für diese Einordnung von Herbsts Literatur, namentlich der ANDERSWELT-Trilogie, zieht Schnell den Begriff der Autopoiesis heran. Herbst habe demnach „alle Standorte des Beobachtens, Subjektivierens und Perspektivierens verlassen. Seine Erzählinstanz hat sich in der Immanenz simultaner Möglichkeiten aufgelöst. Die Selbstreflexivität ist konstitutiver Bestandteil des autopoetischen Systems geworden“, was wiederum „die am weitesten vorangetriebene literarische Ästhetik im Zeitalter der Digitalisierung“ sei.<sup>57</sup> Bobzin kritisiert den Autopoiesis-Begriff, der von der Literaturwissenschaft aus Niklas Luhmanns Systemtheorie entliehen, aber in diesem neuen Kontext als literaturwissenschaftlicher Begriff nicht klar definiert worden sei. Zwar bedeute der Begriff wörtlich Selbsterschaffung, laut Bobzin würde aber weder innerfiktional noch auf Ebene der realen Kommunikationssituation etwas ‚selbsterschaffen‘. Den Mehrwert des Begriffs für das Verständnis von Herbsts Literatur bezweifelt der Forscher daher.<sup>58</sup>

Eine ausführliche, separate Behandlung der poetologischen Schriften, so sie denn bereits der Öffentlichkeit zur Verfügung standen, haben bis dato Stefan Scherer, Uwe Schütte sowie Henning Bobzin geliefert, der diesen in seiner Dissertation ein eigenes umfangliches Kapitel<sup>59</sup> gewidmet hat. Schütte stützt seine Untersuchungen zu der Genealogie der Herbst'schen Poetik<sup>60</sup>, die ihm zufolge insbesondere durch Louis Aragon, Gabriele D'Annunzio, Jon Cowper

---

<sup>54</sup> Wilhelm Kühlmann: Postmoderne Phantasien. Zum mythologischen Schreiben im Prosawerk von Alban Nikolai Herbst (geb. 1955). Mit Werkverzeichnis. In: Euphorion 97 (2003). H. 4, S. 499-516.

<sup>55</sup> Ebd., S. 501-502.

<sup>56</sup> Ralf Schnell: „Prosa der Moderne – nach der Postmoderne. Ransmayr – Handke – Jelinek – Herbst“. In: ders.: Geschichte der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945. 2. Aufl. Stuttgart 2003, S. 601-606.

<sup>57</sup> Ebd., S. 606.

<sup>58</sup> Bobzin: Von Bremen in die Anderswelt, S. 311-313.

<sup>59</sup> Ebd., S. 315-362.

<sup>60</sup> Uwe Schütte: „Erzählen für morgen. Zur poetologischen Genealogie des Kybernetischen Realismus bei Alban Nikolai Herbst“ In: die horen 231 (2008), S. 121-130.

Powys, Thomas Pynchon und Marianne Fritz inspiriert ist, v. a. auf Rundfunkproduktionen des Autors sowie auf die Heidelberger Vorlesungen.<sup>61</sup> Jene Autoren interessierten Herbst „zum einen hinsichtlich ihres avancierten Gestus, als Inspiration für den Verstoßcharakter des eigenen Poetikentwurfs, zum anderen als verwertbare Bausteine zur Konstruktion seiner nach-postmodernen literarischen Ästhetik“.<sup>62</sup> Bobzin liefert einen, wie gesagt, umfassenden Einblick in Herbsts Poetik und identifiziert darin die Themen

Wirklichkeitsbegriff, Sexualität/Sinnlichkeit vs. Entkörperung, Autonomie des Textes vs. Intention/Bewusstsein des Autors, Form, Kunst vs. Moral, Gesellschaftsbezug/Autonomie der Kunst, Kampf gegen Realismus, Monotheismus und den Satz vom ausgeschlossenen Dritten, Technik und Internet sowie Körpermutilation.<sup>63</sup>

Darüber hinaus fasst der Forscher, die Untersuchung v. a. auf die Heidelberger Vorlesungen stützend, die wesentlichen Merkmale der Poetik des *Kybernetischen Realismus* zusammen, schildert die Kultursituation, von der Herbst ausgeht, und setzt den Kunstanpruch des Autors hierzu in Beziehung. Bobzin geht dabei auch auf die für diese Arbeit wichtigen Begriffe des „Unbewusste[n] in der literarischen Kommunikation“ und der *Perversion* ein. Die besondere Leistung von Bobzins Kapitel zu Herbsts Poetik ist neben seinem Überblickscharakter das Einbeziehen theoretischer Quellen, die der Autor wie beiläufig in seinen Texten anspricht, z. B. dessen Bezüge auf Theodor W. Adorno und Walter Benjamin, sowie eine ausführliche Behandlung des Kybernetik-Begriffs, in der es dem Wissenschaftler darum geht, einerseits die begrifflichen Ursprünge darzulegen und andererseits zu diskutieren, inwieweit ‚das Kybernetische‘ in Herbsts Begriffsverwendung irrig sein könnte bzw. sich trotz terminologischer Unschärfe auf die poetologischen Thesen des Autors beziehen lässt.

## **II. Über die poetologischen Grundannahmen des Kybernetischen Realismus**

### **1. Der Phantastische Raum als Allegorie des Unbewussten**

#### **1.1. Die Projektion: Der Leser und die Lektüre**

In diesem und dem nachfolgenden Kapitel werden die Rolle des Lesers und des Autors sowie die daran geknüpften wirkungstheoretischen Vorgänge während der Lektüre bzw. des Schreibens beschrieben: die *Projektion* und das *Ausgraben*. Es wird hier und in späteren Kapiteln

---

<sup>61</sup> Schütte: Erzählen für morgen, S. 121.

<sup>62</sup> Ebd., S. 124.

<sup>63</sup> Bobzin: Von Bremen in die Anderswelt, S. 318.

zudem die Rede von fantastischer Literatur sein, die einen Eckpfeiler des *Kybernetischen Realismus* ausmacht. Ihre Wichtigkeit für Herbsts Poetik zeigt sich u. a. in der Übernahme einer Schrift zur Fantastik O DIESER MÄCHTIGE RAUM!<sup>64</sup> in die Heidelberger Vorlesungen (KR, 50-74) und dem dortigen Verweis auf den Linzer Vortrag UM DAS ES ZUM SPRECHEN ZU BRINGEN<sup>65</sup>, einer zweiten Beschäftigung mit fantastischer Literatur unter poetologischen Gesichtspunkten (KR, 44). Auch Bobzin weist auf die Fantastik als „ein wichtiges Kennzeichen der herbstschen Poetik“ hin.<sup>66</sup>

In den zwei genannten Texten vertritt Herbst die These, dass eine fantastische Erzählung auf den Leser wirke, indem sie durch die Mittel ihrer Gestaltung eine psychische Reaktion des Lesers hervorrufe. Derart evoziere die Lektüre u. a. die Gefühle des Unheimlichen und der Spannung, mit denen Lusterlebnisse einhergingen (vgl. *Perversion*, Kap. II.2).<sup>67</sup> „[D]er Text ‚macht‘ etwas mit ihm [dem Leser], das der Autor nicht intendierte“ (SL, 73). Diese hier noch vage beschriebene Reaktion wird Herbst zufolge durch die *Projektion* unbewusster Anteile der Psyche in die Erzählung möglich, die ein Leser während der Lektüre vornimmt. Diese *Projektion* beschreibt Herbst als das Öffnen von *Phantastischen Räumen* in der Fantasie des Lesers (SL, 15). Hiermit ist die Erzeugung von imaginativen Erzählräumen gemeint, welche die erzählte Welt in ihrer Gesamtheit aus Handlung, Figureninventar und Orten bzw. Teilräume von dieser umfassen, so wie sie der Leser aus dem Erzähltext erschließen kann. Als Imaginationen seien diese Räume zugleich Vorstellungsräume, in denen „sich Innerer (psychischer) und Äußerer (materialer) Raum, transzendenter und immanenter, übereinanderlegen“, sodass der ‚äußere‘ Raum den Eindruck mache, die Vergegenständlichung eines ‚inneren‘ zu sein (SL, 15). Demnach interpretiert der Leser eine fantastische Erzählung also unbewusst als eine ins Räumliche vergegenständlichte *Allegorie* seines Seelenlebens (SL, 36). Die *Allegorie* ist i. w. S. „eine Form von Bildlichkeit, die sich in der Regel durch die Koexistenz zweier Bedeutungen oder Bedeutungsebenen auszeichnet“<sup>68</sup>, wobei in diesem Fall der imaginierte Erzählraum als die eine Bedeutungsebene und die Psyche des Lesers als die andere zu verstehen sind. Die

---

<sup>64</sup> Alban Nikolai Herbst: O dieser mächtige Raum! Phantastische Räume I. In: ders.: *Schöne Literatur muß grausam sein. Aufsätze und Reden* [I]. Berlin 2012, S. 15-38.

<sup>65</sup> Alban Nikolai Herbst: Um das Es zum Sprechen zu bringen. Phantastische Räume II. In: ders.: *Schöne Literatur muß grausam sein. Aufsätze und Reden* [I]. Berlin 2012, S. 39-54.

<sup>66</sup> Bobzin: *Von Bremen in die Anderswelt*, S. 345.

<sup>67</sup> Da die Wirkmotive der vorliegenden Poetik netzwerkartig aufeinander bezogen sind und daher jeder Zugang voraussetzt, dass andere Zusammenhänge bereits vorweg geschildert wurden, beginnt die Analyse dieser Arbeit *in medias res* und erklärt das hier erwähnte Wirkmotiv der *Perversion* an anderer Stelle (Kap. II.2).

<sup>68</sup> Hartmut Freytag: Allegorie [Art.]. In: Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Hg. von Dieter Bursdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moennighoff. 3. Aufl. Weimar/Stuttgart 2007. S. 13-14, S. 13.

Notwendigkeit der *Allegorie* für das Gelingen der *Projektion* drückt sich in folgendem Zitat aus: „Die Sprache des Unbewußten ist allegorischer, nicht bezeichnender Natur“ (SL, 36). Denn als Transzendentes, das der Erfahrung nicht zugänglich ist, liegt das Unbewusste außerhalb der menschlichen Anschauung<sup>69</sup>, weshalb es keine sprachliche Referenz haben kann, das Individuum daher weder über Wörter verfügt, die es bezeichnen, noch über Begriffe, die es genauer beschreiben. Thematisiert Literatur das Unbewusste, kann sie dies also lediglich in komplexen Sprachbildern tun, die ‚in irgendeiner Weise‘ dennoch oder zumindest scheinbar auf das referieren, was sich außerhalb menschlicher Anschauung befindet. Die Art und Weise dieser Referenz muss verschiedenen Lesern gleichermaßen ermöglichen, das jeweils eigene Unbewusste in die Erzählung zu *projizieren*. Literatur tue dies, indem der Autor im Schreibprozess *sein Es* hat sprechen lassen (*Ausgraben*, Kap. II.1.2) und nun das des Lesers auf das Geschriebene reagiert. Das legen bestimmte Formulierungen nahe, die Herbst gebraucht. Demnach ‚wittert‘ die fantastische Literatur Fährten nach, „wie einer sich durch den lichtlosen Raum tastet, der nur *ahnt*, wo die Tür ist“ (SL, 48) und ‚spürt‘ Bedrohungen auf (SL, 29). Sie habe einen ‚Instinkt‘, der die Tiefe mehr ‚spüre‘ denn vor Augen habe (SL, 48). Die Metaphern der Tiefe und des lichtlosen Raumes referieren auf das Unbewusste der Psyche. Bereits diese Formulierungen öffnen *Phantastische Räume*, die das, was sprachlich nur schwierig zu fassen ist, sinnbildlich vergegenständlichen: als Unerkanntes, deshalb im Dunkeln Liegendes, das sich zudem der psychoanalytischen Topografie des Subjekts entsprechend unterhalb des Ichs befindet und deshalb tief ist.<sup>70</sup> Die Leser ‚erahnen‘ und ‚erspüren‘ ihr Unbewusstes also in den *Allegorien* des Textes. Diese Verben sind daher treffender als verstehen, begreifen und interpretieren, da diese ein absichtsvolles Handeln des Lesers implizieren könnten. Laut Herbst macht der Text, wie gesagt, etwas mit Leser, nicht der Leser mit dem Text. Die Autonomie des Lesers ist im Prozess der Lektüre folglich aufgehoben (SL, 73).

Wichtig für eine eingehendere Beschreibung des Ahnens ist zunächst die Beschreibung der Relation, die zwischen den Bedeutungsebenen der *Allegorie* besteht. Wie eingangs erwähnt, nimmt Herbst an, dass diese über eine Analogie zwischen dem Unbewussten und dem *Phantastischen Raum* funktioniert, die sich in der Lektüre herstellt. Sie beruht auf Ähnlichkeit: „[D]as Gefühl des Objektivierens stellt sich nur deshalb ein, weil eine sehr nachdrückliche subjektive Verwandtschaft des Erlebten mit dem Gelesenen besteht“ (SL, 17). Die *Projektion* wird dem Leser möglich, da das in der Erzählung Geschilderte seinen Erlebnissen ähnelt oder in seiner

---

<sup>69</sup> Oswald Schwemmer: transzendent/Transzendenz [Art.]: In: Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie. Hg. von Jürgen Mittelstraß. Bd. 4. Stuttgart/Weimar 1995, S. 332-333.

<sup>70</sup> Vgl. die grafische Darstellung der Psyche in Freud: Das Ich und das Es, S. 22.



Wahrnehmung zu ähneln scheint. Diese Ähnlichkeit ist eine Qualität der oben angesprochenen, da noch unklaren ‚Art und Weise‘, in der auf das Unbewusste verwiesen wird. Ähnlichkeit lässt sich als das Verhältnis zweier oder mehrerer Dinge zueinander beschreiben, die in mindestens einer Eigenschaft und dies nur bis zu einem gewissen Grad miteinander vergleichbar sind oder als vergleichbar behauptet werden.<sup>71</sup> Folglich gleichen sie einander in diesem Aspekt tatsächlich oder scheinbar (zur Ununterscheidbarkeit von Schein und Sein, s.u.). Keinesfalls sind sie miteinander identisch. Die verglichenen Objekte wären dann in all ihren Eigenschaften exakt gleich oder ein und dasselbe Objekt.<sup>72</sup> Anders als Identität, die Eindeutigkeit impliziert, ist Ähnlichkeit eine ungenaue Relation. Ihr liegt nicht wie bei einer Identitätsrelation die logische Verknüpfung *A ist B und nichts anderes* (bzw. *A ist wie B und nicht wie anderes*) zugrunde, sondern die widersprüchliche Aussage *A ist wie B und zugleich nicht wie B*. Dies ist laut Herbst der Fall, weil ein Objekt nur in Hinsicht auf eine bestimmte Eigenschaft wie ein anderes sein oder wie dieses erscheinen könne (SL, 66). Es muss somit auch über Eigenschaften verfügen, die das mit ihm verglichene nicht aufweist. In dieser Hinsicht sind die Objekte verschieden. Das Ungenaue der Ähnlichkeit nennt Herbst auch *das Ungefähre* (KR, 41; hierzu Kap. II.1.3).

Die Unterscheidung von Ähnlichkeit und Identität ist wichtig für das Verständnis der *Projektion*. Da diese eine Art intuitive, subjektive Ausdeutung eines Textes darstellt, braucht sie die „ungefähre Geometrie“ des Erzählraums (SL, 36), während das Konkrete und Identifizierbare sie, wie oben angedeutet, unterbindet. Die Identifikation bedingt laut Herbst lediglich ein Wiedererkennen des schon Bekannten, da der zugrundeliegenden Relation kein Deutungsspielraum gegeben ist. Die auf Ähnlichkeit basierenden Analogien hingegen erlaubten dem Leser die *Projektion* aufgrund ihrer Vieldeutigkeit und könnten ihn so zum Ahnen verführen (Ebd.), d. h. zum Wahrnehmen einer *poetischen Wahrheit* (KR, 14), die eine allegorische, nicht festgelegte ist und sich erst durch den individuellen Lektüreprozess herstellt (*Transzendenz*, Kap. II.4). Hierin liege die Kraft des *Ungefähren*. Sie erlaube dem Leser die Subjektivität, welche die Fantastik „erst so recht von der Leine“ lasse (SL, 46). „[D]as ‚ungefähr‘ schreibe ich, weil Ähnliches poetisch deutlicher ist als Identität“ (SL, 141). Analogien sind laut Herbst daher per se poetische Aussagen, die untergründig wirkten, also unmittelbar *das Es* des Lesers ansprechen (KR, 41-42). Sie hätten, objektiv betrachtet, keine Wahrheitsfunktion und seien „wissenschaftlich skandalös“, in ihrer unmittelbaren Wirkung auf das Unbewusste für die Literatur

---

<sup>71</sup> Vgl. z. B. mit Christian Thiel: ähnlich/Ähnlichkeit [Art.]: In: Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie. Hg. von Jürgen Mittelstraß. Bd. 1. Stuttgart/Weimar 1995, S. 55.

<sup>72</sup> Kuno Lorenz: Identität [Art.]: In: Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie. Hg. von Jürgen Mittelstraß. Bd. 2. Stuttgart/Weimar 1995, S. 189-192.

aber dennoch von Wert (KR, 42). Deshalb stuft der Autor diesen Einwand als rationalisierende Verdrängungsbewegung des Ichs ein, die er nicht als Gegenargument akzeptiert. Es gelte hier „der Einwurf des Es gegen das Ich“ (KR, 41-42).

Da sich das Unbewusste mittels Bezeichnungen nicht fassen lässt, der Autor das seine aber in den Text zu bringen versucht, d. h. in ein sprachliches Gewebe, das allein aus Bezeichnungen besteht, ist *das Ungefähre* in Teilen bereits das Ergebnis einer *Projektion*, die im Schreibprozess erfolgt. Denn ein Autor erarbeitet sich Herbst zufolge erst während des Schreibens sein Material. Er ‚gräbt es aus‘, d. h. er hebt das Unbewusste aus der Verdrängung in eine sprachliche Gestalt (*Ausgraben*, Kap. II.1.2). Demnach wird in einem fantastischen Text das Transzendente (Unbewusstes) in das Immanente<sup>73</sup> (Erzähltes) transponiert und durch die Unmöglichkeit dieser Transposition verzerrt:

Der Phantastische Raum möbliert die aus der Verdrängung herausgestemte Fantasie in Gegenräumen. Deren vorgeblichen Verzerrungen sind Projektionen mehrdimensionaler, nämlich seelisch konnotierter und deshalb ausdehnungsloser Wirkkräfte ins dreidimensionale Vorstellungsvermögen des Lesers und Autors. Nur als solche Projektionen und verzerrt lassen sie sich erfassen (SL, 46).

Das Unbewusste nimmt in der Sprache die Form der *Allegorie* an, die innerhalb der erzählten Welt sowie der Imagination des Lesers eine räumlich-gegenständliche Gestalt erhält. Da das Vorstellungsvermögen von Autor und Leser ein dreidimensionales ist, formt diese Vorbedingung menschlicher Vorstellungskraft das ausdehnungslose und zugleich mehrdimensionale, der Ratio des Ichs durch diese Widersprüchlichkeit fremde Psychische in imaginierte Räume um. Hierdurch kommt es zu Verzerrungen des Erzählraums, dessen dreidimensionale Struktur nicht der unbegreiflichen des Unbewussten entsprechen und es also nicht in Gänze, sondern nur vage und verfremdet erfassen kann. Derart entsteht *das Ungefähre* des Erzählraums durch die Entäußerung des Unbewussten, seitens des Lesers als reproduzierende Imagination und des Autors als produzierendes Schreiben. Beide Vorgänge können als *Projektionen* verstanden werden. Um die begriffliche Klarheit zu wahren, ist in dieser Arbeit das Wort *Projektion* für die ‚Tätigkeit‘ des Lesers reserviert, für die des Autors hingegen das Wort *Ausgraben*.

Insofern sich das lesende Subjekt in der imaginierten Gegenständlichkeit des Erzählten spiegelt, simuliert der *Phantastische Raum* die Aufhebung der Grenzen von Subjekt und Objekt

---

<sup>73</sup> Das Immanente meint hier dasjenige, das der menschlichen Erfahrung zugänglich ist. Es kann deshalb erzählt werden, anders als das Transzendente, das der Erfahrung nicht zugänglich ist und auf das deshalb nur allegorisch verwiesen werden kann. Zur Immanenz, vgl. Gereon Wolters: immanent/Immanenz [Art.]: In: Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie. Hg. von Jürgen Mittelstraß. Bd. 2. Stuttgart/Weimar 1995, S. 202-203.

sowie von Geist und Materie. Die Widersprüche, die der *Phantastische Raum* derart scheinbar erzeugt, verdichtet Herbst in dem Begriff des *raumlosen Raums* (KR, 10), der keine rein poetologische Konstruktion sei, sondern in den Chatrooms des Internets seine Entsprechung in der Wirklichkeit habe (SL, 19). Zwar nicht ontologisch, doch in der Vorstellung des Subjekts verwischten dort die Grenzen von Geist und Materie. Gerade dass es so scheine, als ob Erzählungen Räume öffneten, was in den Chatrooms konkret fassbar werde, genügt dem Autor, um auch tatsächlich von Räumen zu sprechen. Der Schein wirke auf das Subjekt ebenso wie eine Tatsache (zu Herbsts Wirklichkeitsbegriff, s.u.). Der Autor spricht also absichtlich von Räumen, wenn eigentlich von Imaginationen die Rede ist.

Herbst ist der Ansicht, dass es zwischen Leser und Autor in *dem Ungefähren* des Erzählraums zu einer Art Verständigung kommen könne, die sich durch das intuitive Deuten der *Allegorien* herstelle. In dem Moment, da die Erzählung veröffentlicht werde, hat sie laut Herbst zwar nichts mehr mit dem Autor zu tun, da sie der Interpretation des Lesers und dessen *Projektionen* übergeben wird. Dennoch verbindet sich das Unbewusste des Lesers mit dem des Autors im Prozess der Lektüre, da durch *das Ausgraben* und das Formen *des Ausgegrabenen*, so Herbsts Annahme, etwas Allgemeines in den Erzähltext hineingeraten sei, das nun erkannt werde (*Transzendenz*, Kap. II.4): „Führen aus dessen phantastischen Räumen Türen in diejenigen anderer, hat er [der Autor] Erfolg“ (SL, 19), was in der Fantastik häufig nicht der Fall sei: „Nicht selten müssen erst Wände durchbrochen und Türen nachträglich eingebaut werden“ (Ebd.). Findet der Leser allerdings Zugang zu den *Phantastischen Räumen* einer Erzählung, dann öffne diese ihm gerade den Raum, dessen er bedürfe, um darin individuelle oder kollektive Traumata zu verarbeiten und in Lust zu übertragen (SL, 18; *Perversion*, Kap. II.2). Dass diese Vorstellungsräume derart zu wirken begännen und Reaktionen in der Realität erzeugten, sei ein Zeichen von Realismus. Wirklichkeit sei das, was wirke, schreibt Herbst (KR, 21) und bekennt sich damit zu einem konstruktivistischen Wirklichkeitsbegriff. Hieraus erklärt sich der Gedanke, dass *Phantastische Räume* durchaus realistische seien (SL, 33), wenn dies meint, dass durch sie Wirklichkeit nicht nur abgebildet, sondern auch *bewirkt* werde.<sup>74</sup> In ihnen begegneten die Leser *der anderen Seite* der Wirklichkeit (SL, 18), die zwar unerkannt, aber dennoch wirksam sei: dem Unbewussten ihrer Psyche, das ihr Verhalten (mit-)determiniert. Aufgrund dieser These kann Herbst auch Freuds psychoanalytische Aufsätze als fantastische Literatur

---

<sup>74</sup> Dies stellt auch Giacomuzzi fest: „ANH [Alban Nikolai Herbst] vertritt damit auch einen konstruktivistischen Wirklichkeitsbegriff, der auf Literatur übertragen einmal bedeutet, dass die Unterscheidung von fiktionalen und nicht-fiktionalen Genres nicht mehr aufrecht zu erhalten ist, und darüber hinaus, dass Literatur *Realität schafft*, d.h. auch Realität mitformen kann“ (Giacomuzzi: Die „Dschungel. Anderswelt“, S. 141).

bezeichnen (SL, 18-19). Sie machten etwas Unerkanntes und vielleicht Nicht-Erkennbares begreiflich, indem sie dem Leser davon in allegorischen Bildern erzählten, unabhängig davon, ob Konzepte wie *das Es*, *das Über-Ich* oder *die Verdrängung* tatsächlich der Wirklichkeit entsprechen oder nicht. Es genüge hierfür, dass eine *Ähnlichkeit* wahrgenommen werde.

Ebendiese empfundene *Ähnlichkeit* könne in der Lektüre fantastischer Erzählungen eine unbegreifliche Vertrautheit gegenüber ihren Darstellungen erzeugen:

Alle Phantastik ist eine Art Psychoanalyse, nur daß sie nicht funktional analysiert, sondern die unbewußten Bilder aus Autor und Leser entäußert und sie ihnen vorstellt. Das Unheimliche daran ist die nicht greifbare Vertrautheit, die ein Rezipient gegenüber solchen Bildern empfindet. Genau hieraus entsteht die oft unabwendbare Spannung. Sie beschwört die Ungeheuer, aber weiß nicht eigentlich, wen, weil sie so nah sind (SL, 44-45).

Die ‚Ungeheuer, die so nah sind‘ können metaphorisch als die verdrängten Traumata des Subjektes verstanden werden. Nicht von ungefähr heißt es in Herbsts Roman *MEERE*, dass Kunst Archäologie sei und Vampire ausgrabe (M, 119). Diese Romanstelle zitiert der Autor wiederum in seinen Heidelberger Vorlesungen und merkt an, dass er ‚Vampire‘ nicht wörtlich, sondern im übertragenen Sinne u. a. als Traumata und Triebe verstehe (KR, 15-16). Das zu Kapitelbeginn erwähnte Unheimliche wird nun evoziert, da jene verdrängten Verletzungen der Psyche durch die Lektüre in Bewegung gesetzt werden, ohne dass dem Leser dieser Vorgang als solcher bewusst ist: „Hat man den eigentlichen Grund solcher Lektüre vergessen bzw. verdrängt, ist die Verschiebung – von Entsetzen und Trauer – ganz offenbar“ (SL, 17). Wohl aber spürt der Leser trotz aller Unbewusstheit, dass ihn das Gelesene betrifft, weil es seinen Erlebnissen zu ähneln scheint (SL, 17). Deshalb stellt sich eine Vertrautheit gegenüber dem Geschilderten ein und, da diese Vertrautheit aufgrund der *Verschiebung* bzw. *Projektion* des Eigenen ins Fremde nicht zu greifen ist, erscheint sie dem Leser unheimlich. Nicht zu verstehen, weshalb es betroffen ist, das Betroffensein jedoch zu fühlen, ist ein Widerspruch im Subjekt, der, sofern er nicht aufgelöst wird, die Autonomie desselben in Frage stellt. Das führt allerdings nicht, wie man annehmen könnte, zu einer Krise des Subjekts, sondern jener *Verschiebung* halber zu einem Gefühl des Unheimlichen und dieses wiederum zu einem Empfinden von Spannung. Das gehe so weit, dass es dem Leser erscheine, als betrete nicht er den *Phantastischen Raum*, sondern dieser ihn (SL, 15). Auch aus dieser Perspektive wird das Verhältnis von Subjekt und Objekt umgekehrt. Ist das tatsächlich der Fall, erklärte sich auch hieraus, weshalb ein Subjekt, das sich als autonom erlebt, fantastische Literatur als unheimlich empfindet. Es wird im Leseprozess wie eine literarische Figur zu einer Funktion des Erzählraums (SL, 15, 31). Das ähnelt den literaturwissenschaftlichen Hilfskonstruktionen des impliziten Lesers, der als

eine Funktion des Textes angenommen wird, um die Rolle des Lesers und die Wirkungen der Erzählung von der Textstruktur ableiten zu können.<sup>75</sup> In Uwe Dursts Fantastik-Theorie ist es z. B. der Leser, der über den ontologischen Status der geschilderten Ereignisse und Personen in Unsicherheit versetzt werden soll. Nicht einordnen zu können, ob das Geschilderte paranormal<sup>76</sup> oder realitätskonform zu verstehen ist, erzeugt demnach den fantastischen Effekt eines Textes.<sup>77</sup>

Diese interpretatorische Widersprüchlichkeit überträgt Herbst auf die formale Ebene des Textes, weshalb *das Ungefähre* des Erzählraums nicht nur durch die Transposition des Unbewussten in die Anschauung entsteht, sondern weiterhin durch die Mischung mimetischer und nicht-mimetischer Verfahren (SL, 257). Der Fantasie, die in *Phantastischen Räumen* „wie ungebunden“ schweift (SL, 39), hält der Autor die Identifikation des Lesers mit dem Erzähler entgegen und kontrastiert die aus seiner Sicht reduzierte realistische Erzählform, die diese Identifikation erfordert, mit den avancierten der experimentellen Literatur innerhalb eines Textes: „Dadurch wird der Widerspruch, den die beiden poetischen Grundhaltungen [...] rein äußerlich austragen, in die Innenwelt des Lesers projiziert“ (SL, 257). Deshalb stört Herbst die Leseridentifikation durch Verwirrtechniken, vermischt Themen und Genres, die gewöhnlich getrennt werden, und führt eine realistische Erzählweise ins Fantastische über: „Es kommt zu dem Paradox eines identifizierenden Lesens, das die Grundlage der Identifikation gerade auflöst und in dem landet, was ich den Ungefähren Raum nenne“ (SL, 264). In diesem Erzählraum könne folglich jede Erzählung „für sich genommen“ wahr oder erlogen sein (Ebd.). Die Trennung von Fiktion und Wirklichkeit scheint aufgehoben, u. a. weil der Autor sogar Autobiografisches in die Erzählungen mischt, das von dem Erdichteten nicht zu unterscheiden ist. „Es ist dann rein die Handlungskonstruktion, die den Leser eben der Verwirrung aussetzt“ (SL, 262). Das erlaubt dem Leser eine grundlegende Identifikation, durch die er zunächst die Möglichkeit hat, die Darstellung mimetisch und das Erzählte als realistisch wahrzunehmen. Dann aber setzen die fantastischen Verwirrspiele ein, die laut Herbst fantastisch deshalb

---

<sup>75</sup> Köppe, Tilmann: Impliziter Leser [Art.]. In: Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Hg. von Dieter Bursdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moeninghoff. 3. Aufl. Weimar/Stuttgart 2007, S. 345.

<sup>76</sup> Das Paranormale als epistemischer Begriff weist einige Definitionsschwierigkeiten auf. Eine ausführliche Begriffsdiskussion findet sich bei Lutz Rühling: Formen des Fantastischen. In: Verschränkung der Kulturen. Hg. von Oskar Bandle u. a. Tübingen/Basel 2004. S. 411–443, S. 412–418. Ich werde im Folgenden, soweit nötig, die dort aufgestellte Definition des Paranormalen verwenden, das laut Rühling für einen fantastischen Text notwendig ist. Demnach ist ein Phänomen dann paranormal, wenn es gegen Basisannahmen des gegenwärtigen Wissenschaftsdiskurses verstößt und außerdem sowohl vom impliziten Autor als auch vom zeitgenössischen Leser als paranormal aufgefasst wird (vgl. Ebd., S. 418).

<sup>77</sup> Uwe Durst: Theorie der phantastischen Literatur. Berlin 2007, S. 101.

wirken, weil sie die Konventionen aus den Angeln heben und die *Maßlosigkeit*<sup>78</sup> des Erzählraums erzeugen, die „oft erst durch eine geringfügige Verschiebung, eine seltsame Schrägheit [entsteht], die den genauen-anderen Blick herauszufordern [...] scheint“ (SL, 22). Diese Verschiebung irritiert den identifizierenden Blick, der den Erzählraum mimetisch deuten will, und öffnet diesen der allegorischen Lesart, da die Seltsamkeiten des dargestellten Raumes verstanden werden wollen und daher im Lesefluss interpretiert werden müssen. In einem solchen Moment kann der Leser zumindest erahnen, was gemeint sein könnte, und bringt laut Herbst derart sein Unbewusstes in die Deutungsarbeit des *Ungefähren Raumes* mit ein. „Das realistische Prinzip selbst hebt sich aus und wird seines täuschenden Charakters überführt, und zwar in weitaus ‚schlimmeren‘ Maß, als jeder avantgardistische Ansatz das könnte“ (SL, 262). Hierdurch schaffe die Form der Erzählung einen „Zugang in ein Buch ohne innere Widerstände“ (SL, 263) und könne zugleich den Identifikationsprozess problematisieren. Das Mischen und Gegeneinandersetzen von realistischen, experimentellen und fantastischen Verfahren verhindert also, dass Türen in die *Phantastischen Räume* erst nachträglich eingelassen werden müssten, aber auch, dass ihre Wirkung als Funktion des Textes entkräftet wird: „Ist der Auftritt eines Gespenstes von vorherein vorgesehen und dem Leser bekannt, und erscheint dann das Gespenst, handelt es sich um Realismus“ (SL, 40). Die fantastische Literatur hingegen ist laut Herbst per se widerständig und wende sich gegen Konventionalität auch dann, wenn es ihre eigenen Genregrenzen betreffe (SL, 41). Sie wird derart „zum permanenten Veto gegen die staatsbürgerlich organisierbare Norm“ sowie gegen ‚simples‘ mimetisches Erzählen (SL, 42) und konstituiert sich derart durch das unangekündigte Überschreiten von Grenzen, z.B. als plötzlicher Bruch der realistischen Konvention.

## 1.2. Das Ausgraben: Der Autor und das Schreiben

Wie vorangegangen diskutiert, ist der Leser derjenige, der während der Lektüre einerseits sein Unbewusstes *projiziert* und andererseits das Allgemeine reproduziert, das in den *Allegorien* der fantastischen Erzählungen aufscheint. Die *Ähnlichkeit* des Allgemeinen zu dem Individuellen des Lesers ermöglicht ihm die *Projektion*. Im Schreibprozess wiederum ist es laut Herbst der Autor, der sich zunächst sein Unbewusstes erarbeitet, es dann literarisch gestaltet und die *Allegorie* produziert. Dieser Prozess, den Herbst *Ausgraben* nennt (SL, 259), wird im Folgenden eingehender beschrieben.

---

<sup>78</sup> Der Begriff der *Maßlosigkeit* ist mehrdeutig. Er verweist auf die überwältigende Wirkung der Erzählräume (*Intensität*, Kap. II.3) und beschreibt zugleich, wie hier diskutiert, ihre ungefähre Struktur. In letzterem Sinne sind sie wortwörtlich ohne Maß bzw. nicht messbar. Sie entziehen sich der Eindeutigkeit.

Über das Schreiben greife der Autor auf die verdrängten Bereiche seiner Psyche zu, ohne diese zwingend verstanden zu haben oder in Teilen je verstehen zu können. Oftmals geschehe dieses ‚Zugreifen‘ nicht einmal absichtsvoll und, da es dem Autor unweigerlich wiederfahre, müsse er entweder zur Selbstzensur greifen oder diese psychische Dynamik und das, was durch sie zu Tage gefördert werde, in sein poetisches Schaffen einbeziehen (KR, 16-17, 40). Dieser Vorgang gestaltet sich offenbar, wie Sigmund Freud dies für die Arbeit der Psychoanalyse beschreibt: Diese könne Wege in das Unbewusste schaffen und es durch Therapie an bewusste Vorstellungen knüpfen, es jedoch nicht in Gänze in das Bewusstsein heben.<sup>79</sup> Das Unbewusste bleibt das Transzendente, mit Herbsts Worten: das Fremde, das uns bedrohe (SL, 23). Auch der Autor muss also das Rätselhafte des von ihm verfassten Textes nicht auflösen können, da er über sein Unbewusstes wie jeder andere nicht verfügen könne (SL, 47):

Wie das Unbewußte funktioniert, so formen sich bisweilen gegen das Wissen des Autors oder wenigstens ohne seine Absicht, die tiefsten Geschehnisse solcher Romane. Man versteht, wenn überhaupt, erst hinterher, was sie bedeuten. Manchmal versteht der Leser es besser als der Autor (SL, 49).

Die Entäußerung des Unbewussten geschieht im Falle des Autors also unmittelbar im Schreibprozess und manifestiert sich sprachlich in dem empirisch fassbaren Erzähltext, wobei ein Autor zugleich zum Leser der eigenen in der Entstehung befindlichen Erzählung wird und auf diesem Wege ebenso wie die spätere Leserschaft die *Phantastischen Räume* öffnet, derer er bedarf (SL, 18; Kap. II.1.1):

Phantastik kennt insofern nicht etwa nur nicht die Antworten auf ihre Fragen, sondern diese selbst formulieren sich überhaupt erst durch die erschriebene Lektüre. Man kann hilfsweise sagen: Der Text selbst stellt sie dem Autor. Selbstverständlich ist es komplizierter, da der Autor seinen Text ja schreibt (SL, 47).

Die *erschriebene Lektüre* wird hierbei im Kontext der beiden zuletzt angeführten Zitate als eine Lektüre des Autors verstanden, die auf das Schreiben folgt bzw. mit diesem einhergeht und Fragen deshalb aufwirft, weil das Geschriebene als Verweis auf das Transzendente, für den Autor unverständlich bleibt. Wie seine Leser in der Lektüre muss also auch er deuten, was er schreibt. Darin ähnele die *erschriebene Lektüre* dem Träumen (Ebd.), was ein Verweis darauf ist, dass darin *die andere Seite* der Wirklichkeit aufscheint (Kap. II.1.1). Ebendies zeichne viele

---

<sup>79</sup> Vgl. Freud: Das Ich und das Es, S. 18: „Wenn [...] dies der Weg ist, wie etwas an sich Unbewußtes vorbewußt wird, so ist die Frage, wie machen wir etwas Verdrängtes (vor)bewußt, zu beantworten: indem wir solche *vbw* [vorbewussten, d. h. bewusstseinsfähigen] Mittelglieder [zwischen Bewusstem und Unbewusstem] durch die analytische Arbeit herstellen. Das Bewußtsein verbleibt also an seiner Stelle, auch das *Ubw* [Unbewusste] ist nicht etwa zum *Bw* [Bewussten] aufgestiegen.“ Eine Bezugnahme auf Freud ist an dieser Stelle plausibel, da Herbst sein Modell der Fantastik ohne Frage an der Psychoanalyse orientiert und den Psychoanalytiker selbst zitiert (SL, 18-19).

Meisterwerke aus und bedinge ihre Komplexität, denn sie würden bereits im Entstehen „zigfach“ interpretiert (SL, 50). Der Autor müsse dies tun, um dem *Verdrängten* nachzuspüren, das er nur erahnen könne: „Um verborgene aggressive Triebkräfte zu sehen, bedarf es einer Schürfarbeit im Unbewußten“ (SL, 126). Um sich nicht in dem Begriff von dem festzusetzen, was ein Subjekt im Allgemeinen und das seine im Speziellen ist, müsse der Autor während des Schreibens im Sprachraum *flirren*. Das sei „ein sich selbst ins Unbewußte absteigen, ja; hinabwehen Lassen“ (SL, 69). Er spürt den Bedeutungen der Worte nach, in die sich seine Erzählung formt, und begreift sie demnach bereits als *Allegorien* seines Seelenlebens. Täte er das nicht und würde bewusst z. B. eine Geschichte mit festgelegten Plotpunkten erzählen, funktionalisierte er sich, die Sprache und den Leser. Er imaginierte sich und seine Leser als distinkte Subjekte, die er mittels Sprache zu manipulieren, d. h. je nach Absicht zu unterhalten oder aufzuklären versuchte. Um die Identifikation von Leser und Erzähler in der Lektüre durchgängig zu erreichen, müsste der Autor seine Leserschaft von vornherein als Zielgruppe objektivieren, daher festlegen, was er ihnen sprachlich und inhaltlich zumuten könne. In dieser Weise entmündigte er sie und erlaubte weder ihnen noch Form und Inhalt der Erzählung eine Entwicklung (SL, 260). Zudem setzt ein derartiges Verfahren laut Herbst die *Auktorialität* des Autors voraus (SL, 73), d. h. er müsse sich hierfür in die Position des allwissenden Erzählers begeben, der über die Phänomene seiner Schilderung verfüge. Diese Haltung aber gibt der Autor auf, weil er sie aufgrund der Undurchschaubarkeit der Wirklichkeit für unmöglich und deshalb für unangemessen hält: „Jedenfalls bildet der Text nicht mehr eine vom Autor als so und so richtig oder falsch empfundene/gewußte Wirklichkeit ab“ (Ebd.). Deshalb versteht Herbst das Subjekt wie die Wirklichkeit als im *Fließen* begriffen. Sie sind demnach unabgeschlossen und daher begrifflich nicht zu fassen. Zudem verflößen Subjekt und Objekt untrennbar miteinander bzw. würden „randunscharf flirren“ (SL, 68). Hinter dieser Vorstellung steht die Annahme, dass die Phänomene der Wirklichkeit, darin auch das Subjekt, nicht unabhängig von allen anderen Phänomenen zu betrachten sind. Sobald ein Phänomen aus dem Zusammenhang der Wirklichkeit herausgelöst werde, beginne man es zu *erfinden* bzw. zu *erlügen* (SL, 66), d. h. es zu reduzieren und begrifflich fassbar zu machen.

Um stattdessen das Unbewusste sprechen zu lassen, muss der Autor auf Verfahren oder Stimuli zurückgreifen, die eine Selbstzensur durch Ich und Ich-Ideal unterlaufen. Das können Rauschmittel, die Musik oder das Streben nach Form sein (KR, 41). Herbst legt für seine



poetische Arbeit den Fokus v. a. auf die Formung des Erzählten<sup>80</sup>: „Die Form wie die Stimuli unterlaufen (über-)ichgesteuerte Prozesse der (Selbst-)Zensur“ (Ebd.). Indem der Autor die Form zu füllen versuche, trieben ihn die Möglichkeiten „bisweilen in Aussagenbereiche, die wir gar nicht wollen, ja die uns unter Umständen zumindest auf den ersten Blick ganz fremd und oft sogar unangenehm sind“ (KR, 38-39). Derart entzögen sich künstlerische Grundprozesse oft dem Bewusstseinsakt des Autors, „und zwar interessanterweise, je virtuoser er über seine handwerklichen Mittel verfügt: oft sind es eben s i e, die ihn leiten“ (KR, 17). Diese Aussage stützt indirekt auch Ralf Schnell, dem zufolge nicht nur die „Entstehungsgegenwart eines Kunstwerkes“ einen Autor präge, sondern auch „das Handwerkszeug, dessen er sich bedient, also seine künstlerische Technik, seine Formensprache, die Tradition, in der sein Werk steht, und vor allem auch de[r] Gehalt und die Struktur des Werks“.<sup>81</sup> Aus diesem Verfahren schließlich entwickelt sich laut Herbst „der immense Eindruck von Fremdheit“, den ein Autor überkomme, werde er mit dem Gelungenen seines Textes konfrontiert wird (KR, 24-25).

Alle Kunstwerke, die es s i n d, sprechen aus dem Es; das meint alle Kunstwerke, die sich nicht vermittels ihrer Intention erklären lassen oder die einen *Anteil* haben, der sich nicht aus ihr erklären lässt (KR, 32).

Entstehen derart Teile einer Erzählung, die sich weder aus ihr heraus noch aus der Autorintention erklären lassen, sei die Schürfarbeit erfolgreich gewesen. Denn wie jeder andere Mensch habe auch der Autor den Widerstand der *Verdrängung* überwinden müssen (KR, 25). Dieser Widerstand wird durch das stimulierende Streben nach Form außer Kraft gesetzt, woraufhin das Verdrängte als Fremdartiges zutage treten kann. Es ist laut Herbst dann nicht mehr von dem Autor bzw. allein aus dessen Psyche geschaffen, sondern von „etwas, das durch ihn hindurch wirkte“ (KR, 25). Herbst spricht hier von überindividuellen Strukturen und Mustern, die sich in dem Subjekt des Autors und daher durch ihn hindurch in dem Text verwirklichen, „ähnlich den Figurationen immer derselben Grundmodelle von Formung in der Natur“ (KR, 25; vgl. *Transzendenz*, Kap. II.4). Es ist das Allgemeine des menschlichen Wesens, das Literatur auf diese Weise zur Darstellung bringt. Die Form bezeichnet der Autor daher als *Medium des Ausgrabens* (KR, 24-25). Eine autonome, distanzierte Haltung hingegen, z. B. eine „ironische“, verbiete sich „im ersten Entwurf“ einer Erzählung (SL, 99). Ein Autor müsse

---

<sup>80</sup> Zur Form und ihrer Wichtigkeit für Herbsts Poetik, vgl. auch Bobzin: Von Bremen in die Anderswelt, S. 332-333.

<sup>81</sup> Schnell: Über die Wahrnehmung eines literarischen Kunstwerkes, S. 202.

sich sein Material erst *erschreiben*, wobei ihn die gesetzten formalen Verfahren leiteten, wie Herbst dies für die Entstehung der Erzählung ISABELLA MARIA VERGANA angibt (KR, 16).

Es deutet sich im nachfolgenden Zitat bereits an, dass Herbst der Ansicht ist, im Psychischen des Individuums sei das Allgemeine des Menschen und der Gesellschaft bereits enthalten. Hieraus erklärt sich die Relevanz der Literarisierung des eigenen Unbewussten, wie sie der Autor im Prozess des *Ausgrabens* vornimmt:

Wir haben uns unsere Initiationserlebnisse nicht ausgesucht, noch könnten wir sie uns aussuchen. Sie *geschehen*. Sie geschehen entweder in Form eines genetischen Erbes oder als Prägung oder als Ergebnis sozialer Erlebnisse oder aber als Mischung all dieser Faktoren, in je nach Kultur und Individuum unterschiedlichen Anteilen (KR, 15).

Die überindividuellen Strukturen und Muster bestimmen das Leben und Sein eines Individuums. Durch *Initiationserlebnisse* gelangten sie in das Subjekt, das sich demnach nicht autonom bilde, sondern u. a. das Ergebnis von Determinationen sei, deren Ursachen im Körperlichen und im Sozialen lägen. Auch Prägungen dieser Art seien Teil des Unbewussten und könnten Traumatisierungen nach sich ziehen, deren Bildung gänzlich ohne Zutun des Bewusstseins ablaufe und in diesem erst als Reaktionsbildungen in Form von Neigungen und Ängsten bemerkbar würden (KR, 15). Durch dieses deterministische Welt- und Subjektbild wird auch die Vorstellung plausibel, dass sich überzeitliche Themen und Motive in der Geschichte der Menschheit als Variationen wiederholten, was wiederum konkret in dem Schicksal eines Individuums sichtbar werde. All dies kann und soll laut Herbst in Erzählungen einfließen, ohne dass diese hierdurch zu Zeugnissen eines persönlichen Leidens werden. Sie könnten es, würde ihre Formung durch den Autor es nicht verhindern. Wie sich in Kürze zeigen wird, ist es gerade die Form, die fühlbar machen soll, dass in der Erzählung eines individuellen Schicksals immer auch etwas Allgemeines und daher Zeitloses enthalten sei. Dass dem so sei, begründet Herbst wie folgt:

Dichtung hebt über Verdrängungen den Schleier und bearbeitet vergrabenes Fantasiepotenzial. Indem sie psychische Innenverhältnisse abbildet, sind freilich die objektiven (gesellschaftlichen) Verfaßtheiten immer schon enthalten, da sie ja jene verursacht oder doch mitverursacht haben (SL, 125).

Das Allgemeine, das die individuelle Psyche bedingt, ist demnach als ihre Bedingung in ihr enthalten. Es kann aus letzterem daher ersteres abgelesen werden, oder wie Herbst es mit einem Zitat Ernst Blochs formuliert: Es höre, wer nach innen horche, das Draußen (KR, 15).

Ein formales Verfahren, das wiederum dem Leser das Erleben des Verdrängten ermöglichen soll, ist das absichtsvolle Schaffen von *Allegorien*, nachfolgend *Allegorisierung* genannt. Zwar fokussiert Herbsts Literatur also das *Ausgraben* und ist damit zunächst auf den Autor

ausgerichtet. Dies bedeutet aber nicht, dass es dem Autor nicht auf *Wirkung* ankomme (KR, 34-35). Die Erzählung soll *intensiv* auf den Leser wirken, selbst wenn dies die Rezeption des Textes zu einer bestimmten Zeit u. U. behindern könnte. Denn „je stärker die Wirkung des Ausgegrabenen ist, das die Allgemeinheit lieber *begraben* ließe, desto stärker werden auch die Abwehrbewegungen ausfallen“ (Ebd.). Diese starke Wirkung erzeugt laut Herbst die Form. Sie besteht einerseits aus der größtmöglichen *Intensität* der Schilderung, d. h. „heftig emotional“ (SL, 286; zur *Intensität*, Kap. II.3), andererseits aus der erwähnten *Allegorisierung*, die wiederum mit dem Wecken von Emotionen in Zusammenhang steht.

Tatsächlich wird in der Kunst jedes Material einem Transpositionsprozeß unterzogen; es wird transzendiert. Das missachtet das Leid des Einzelnen [...] und formt es in ein allegorisches um (KR, 29).

Schon in Kap. II.1.1 hieß es, für die *Projektion* brauche es gerade nicht das Konkrete, sondern das *Ungefähre* der *Allegorie*. Dies ist in der Ansicht begründet, dass Lust und Schmerz nicht übertragbar seien. Sie müssten immer aus dem Eigenen genommen werden. Sofern der Leser eine dieser Emotionen während der Lektüre wahrnehme, z. B. die Lust, so „ist es immer eine eigene, eine, die sich auf erlebte Lust zurückbindet; eben das macht sie zur Allegorie“ (SL, 259). Die Emotionalisierung des Lesers spielt also eine wichtige Rolle. Sie ist nicht durch die bloße Schilderung eines fremden Leids zu erreichen. Stattdessen ist hierfür laut Herbst folgender „Trick“ erforderlich: Wie der Autor sich selbst im Schreibprozess zum Material mache, so mache es auch der Leser in der Lektüre (Ebd.). Daher müsse die Lektüre dem Leser die *Projektion* erlauben können; andernfalls bliebe er unberührt. Selbst wenn die geschilderten Phänomene der Wirklichkeit detailliert und ‚wahrheitsgetreu‘ abgeschrieben wären, führte dies nicht zur Emotionalisierung des Lesers. Innerhalb eines solchen realistisch-mimetischen Verfahrens kann die Emotionalisierung laut Herbst allenfalls durch Identifikation erreicht werden (SL, 214-215), die wiederum mit identifizierbaren *gesellschaftlichen Objektivierungen* arbeiten müsse (SL, 19). Andernfalls würde die Erzählung als die Schilderung eines individuellen Leids wahrgenommen, die entweder ihre Berechtigung aus dem aktuellen politischen Diskurs oder aus einem generellen politischen Interesse des Lesers zieht (SL, 128), z. B. als Geschichte über die Wagnisse politischer Flüchtlinge. Es hinge in einem solchen Fall von dem gesellschaftlichen Kontext oder dem Zufall ab, ob etwas Kunst wäre oder nicht. Ist daher weder die Identifikation noch eine Berechtigung gegeben, blieben die Leser unberührt von der Erzählung und empfänden sie womöglich als Klagen. Eine gelungene Erzählung in Herbsts Sinne würde dagegen, um im Beispiel zu bleiben, zwar eine konkrete Erzählung über Flüchtende sein, in

ihr wäre aber zugleich viel enthalten, das sich auf das Schicksal vieler Flüchtlinge zu verschiedenen Zeiten anwenden ließe.

Vermittels der Form der Gestaltung verwandeln sich selbst autobiografisch detaillierteste „Berichte“ in Dichtung. Denn die allegorisierte Lebensgeschichte ist nicht länger die Lebensgeschichte (SL, 260).

Die *Allegorisierung* entsteht Herbst zufolge zum einem aus dem Streben nach Wahrhaftigkeit und zum anderen aus dem Widerstreit des Materials (SL, 259). Ersteres meint in Hinblick auf die Teilbedeutung des Wortes *wahrhaftig* „von einem Streben nach Wahrheit erfüllt“<sup>82</sup>, allerdings ohne dass die Wahrheit jemals erreicht und hierdurch begrifflich reduziert würde (vgl. hierzu Kap. II.4). Letzteres referiert auf die Kompositionstechnik, die einer Erzählung zugrunde liegt, d. i. für Herbst die motivische Arbeit (Ebd.), durch welche die Position des Autors in Bezug auf ein Motiv oder Thema transzendiert wird. Was die Erzählung wirkungsvoll macht, ist dann nicht mehr das Individuell-Konkrete, das durch den Autor erlebt oder recherchiert wurde, sondern die allegorische Form des Erzählten. Auch Ralf Schnell gesteht der Literatur diese Eigendynamik ihres Materials zu: „Die Aufnahme von Realitätspartikeln in den Kontext eines Romans transformiert diese auf eine Weise, die ihnen eine neue, eben eine Kunst-Qualität zuweist“.<sup>83</sup> Ein Mittel, um auf derart Allegorisches aufmerksam zu machen, ist das Widersprüchliche des Erzählraums, das den Leser zum Ahnen verführt, da ein direktes Verständnis ausgeschlossen wird (*Ungefährer Raum*, Kap. II.1.1). Es geht darum, die *Projektion* nicht durch Identifikation zu verhindern und zugleich, obwohl die Identifikation gestört wird, den Leser zu emotionalisieren. Es soll das Unbewusste angesprochen werden können und im Falle eines herausragenden Werkes, sogar etwas Neues darin entdeckt werden: „[P]hantastische Kunst wird da groß, phantastische Räume beginnen da zu leuchten, wo etwas Verborgenes freigelegt wird, *ausgegraben*, will ich sagen“ (SL, 20-21). Identifikation würde das von vornherein verhindern, da das zu Identifizierende bereits bekannt sein müsste. Zur Emotionalisierung will Herbst stattdessen die *Intensität* einsetzen. Das Empfinden von *Intensität* soll dafür sorgen, dass es dem Leser während der Lektüre erscheine, als ob er das Geschilderte erlebe. Das Erleben wiederum wirke direkt ins Unbewusste. Deshalb sei auch die Erzählung insgesamt wirksam, und zwar unabhängig von Kontexten oder Zufällen (zur *Intensität*, Kap. II.3).

---

<sup>82</sup> Duden online: Wahrhaftig [Art.]. In: Duden online. URL: [http://www.duden.de/recht-schreibung/wahrhaftig\\_wirklich\\_fuerwahr\\_waehrlich](http://www.duden.de/recht-schreibung/wahrhaftig_wirklich_fuerwahr_waehrlich).

<sup>83</sup> Schnell: Über die Wahrnehmung eines literarischen Kunstwerkes, S. 203.

Was Herbst unter *Allegorie* in Bezug auf das *Ausgraben* versteht, ist also zweierlei. Zum einen ist sie ein sprachlicher Verweis auf das Unbewusste des Autors und zum anderen ein Mittel der Formung, um diesen Verweis auch für den Leser nachvollziehbar zu machen.

Insofern weiß der Dichter meist gar nicht, worauf es ihm ankommt; deshalb schweigen Poeten so oft auf die Frage nach ihrer Motivation. [...] Denn um sich vor dem Einbruch des Ungeheuren zu schützen, muß er sein Unternehmen vor sich selbst tarnen. Religiösen Ritualen gleich wird das Unheil in den Masken der Literatur szenisch dargestellt und zu poetischer Gestalt gefroren: Dichtung ist heidnisch (SL, 125).

Die *Allegorisierung* ist als psychischer Aspekt des Schreibens also bereits in diesem enthalten und stellt als eine Art Schutzmechanismus des schreibenden Subjekts dar. Was Herbst nun beabsichtigt, ist die bewusste Verstärkung dieses Prozesses. Das *Ausgegrabene* soll nicht als ungewolltes und unverständliches Nebenprodukt des Schreibens aus dem Text gestrichen werden, sodass dieser kalkulierbar und rein funktional werde. Stattdessen wird gerade das *Ausgraben* intensiviert und, wie geschildert, deren Relevanz zugleich poetologisch legitimiert. Damit die Zugänge zu den *Phantastischen Räumen* einer Erzählung offen bleiben, sollen die Verweise auf das Unbewusste des Autors so im Schreibprozess ästhetisch weiterentwickelt werden, dass sie auch zu Verweisen auf das Unbewusste des Lesers werden können.

### 1.3. Das Ungefähre oder die Ambivalenz

Das *Ungefähre*, von dem bis hierhin die Rede war, kann zur genaueren Beschreibung als *Ambivalenz* gefasst werden, wenn dieser Begriff im Sinne von Widersprüchlichkeit und Mehrdeutigkeit verwendet wird, die einander gegenseitig bedingen, indem einerseits eine unmittelbar widersprüchliche Darstellung mehrere Deutungsmöglichkeiten zulässt und andererseits das generelle Angebot mehrerer Lesarten eine widersprüchliche Lektüreerfahrung evoziert. Diese *Ambivalenz* entsteht u. a. durch das Zusammenführen von Gegensätzen, z. B. in Begriffen wie *raumloser Raum* (KR, 10; Kap. II.1.1) oder einander ausschließenden ästhetischen Verfahren (mimetisch vs. nicht-mimetisch / realistisch vs. fantastisch). Sofern sich ein solcher Widerspruch auflösen lässt und die Gegensätze derart zur Synthese gebracht werden, so geschieht dies erst in der Lektüre und führt zu einem individuellen Verständnis des Textes oder hier eines poetologischen Begriffes. Der Widerspruch auf rhetorischer oder narrativer Ebene ist mindestens zweiwertig und führt bei dem Leser zu einer Unsicherheit über das Textverständnis. Im Sinne dieser Evokation von Unsicherheit aufgrund der widersprüchlichen Mehrwertigkeit einer Aussage, Textpassage oder Erzählung ist *Ambivalenz* zu verstehen.<sup>84</sup> In dem

---

<sup>84</sup> Dieter Burdorf: Ambivalenz [Art.]. In: Metzler Lexikon Literatur. S. 18, Ebd.

Begriff schwingt seine psychoanalytische Herkunft mit, die seine Alltagsbedeutung noch heute maßgeblich bestimmt („Zwiespältigkeit; Spannungszustand; Zerrissenheit“)<sup>85</sup>, obwohl das Wort, zerlegt man es in die semantischen Bestandteile *Ambi-* und *-valenz*, lediglich Doppelwertigkeit meint.<sup>86</sup> In neueren literaturwissenschaftlichen Texten wurde der Begriff durch den der *Polyvalenz* im Sinne von Mehr- oder Vieldeutigkeit ersetzt.<sup>87</sup> Dieser suggeriert, dass die Bedeutungen aufgrund „interpretatorischer Varianz“ nebeneinanderher existieren und sich erst zueinander in Widerspruch setzen, wenn Leser darüber in Diskussion geraten.<sup>88</sup> Herbst geht es allerdings darum, die Widersprüche textimmanent auszutragen, indem die Leser darauf gestoßen werden: „Dichtung sollte nicht stetig sein, sondern die Ambivalenzen *klingen* lassen“ (SL, 85). Es geht, ähnlich wie bei der psychoanalytischen Ursprungsbedeutung, um die Gleichzeitigkeit einander entgegengesetzter Phänomene, hier zweier oder mehrerer Bedeutungen innerhalb einer Lektüre.<sup>89</sup> In Bezug auf Herbsts Literatur ist die Rede von *Ambivalenz* somit sinnvoller als die von *Polyvalenz*. Von letzterer kann allerdings in einem anderen Zusammenhang gesprochen werden (s. u.).

Ein Beispiel für eine so verstandene *Ambivalenz* ist der *Phantastische Raum*, der dem Leser zwar stofflich erscheint, zugleich aber dessen Unbewusstes widerspiegelt. Er ist durch seine allegorische Gestaltung als eigentlich und im selben Moment als uneigentlich zu verstehen. Ähnliches gilt für den *Ungefähren Raum*, in dem laut Herbst mehrere mögliche Erzählungen ineinandergreifen und alle gleichermaßen wahr oder falsch sein können (Kap. II.1.1). Der Erzählraum bedeutet in beiden Fällen also mindestens zweierlei gleichermaßen und erscheint so widersprüchlich, da er im Moment der Wahrnehmung nur eines sein kann, strukturell aber mindestens zweiwertig ist. „Das ‚Gleichermaßen‘ verwendet eine weitere, jedem Fantasma [sic] notwendige, sozusagen fließende Bestimmung: nämlich Ambivalenz. Fast ist alles alles andere auch und eben nicht“ (SL, 17). Die Mehrdeutigkeit einer sprachlichen Äußerung, insbesondere die einer Erzählung, wird von Herbst absichtsvoll auch auf der narrativen Ebene angestrebt und findet in dem Partizip *fließend* seinen Ausdruck, da sich die Sinnzuweisungen, metaphorisch ausgedrückt, ‚im Fluss‘ befinden, sich also stetig verändern und daher im *Ungefähren* verbleiben. Gewissermaßen ist *das Ungefähre* bzw. *das Fließende* der Eindruck, der sich durch die ambivalente Darstellung herstellt.

---

<sup>85</sup> Ambivalenz [Art.]. In: Duden online. URL: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Ambivalenz>.

<sup>86</sup> Ebd.

<sup>87</sup> Monika Sproll: Polyvalenz [Art.]. In: Metzler Lexikon Literatur. S. 598, Ebd.

<sup>88</sup> Ebd.

<sup>89</sup> Burdorf: Ambivalenz, S. 18.

Dies *Fließende* ist laut Herbst auch eine Qualität der Wirklichkeit, worin auch das Subjekt sowie die Gesellschaft samt Kultur und Religion inbegriffen sind (SL, 142-143). „Die Wirklichkeit ist im Wortsinn ein Fluß ohne Ufer“ (KR, 100). Die Vorstellung der unabschließbaren Wandelbarkeit geht über das tolerante Nebeneinanderher eines Pluralismusgedankens hinaus und hinein in ein Durch- und Ineinander der Identitäten. Selbst diese Ausdeutung verkürzt die Vorstellung des *Fließenden*, das per se nicht stillsteht und keine festen Grenzen kennt. Erst die *gesellschaftlichen Objektivierungen* als feststehende Konstruktionen von z. B. Identität führen laut Herbst zu *Verhärtungen*<sup>90</sup> (DDA, URL-1, k. S.). Die metaphorisch verwendeten Partizipien *fließend* und *verhärtet* werden daher noch häufiger in dieser Arbeit begegnet. In ihnen kommt der Gegensatz von Mehrdeutigkeit und Widersprüchlichkeit auf der einen Seite und Eindeutigkeit und Klarheit auf der anderen Seite zum Ausdruck, wobei ersteres sich Herbst zufolge aus der dynamischen Vielgestaltigkeit des Wirklichen ergibt, letzteres dagegen ein Produkt gesellschaftlicher Normierung sei.

Da Herbst, wie deutlich wurde, die Wirklichkeit als *fließend* begreift, sind Begriffsbildungen aus seiner Sicht notwendigerweise obsolet. Eine Wirklichkeit, die fortwährend in Bewegung ist, begrifflich zu fassen, führte nur dazu, dass der Begriff im nächsten Moment veraltet wäre (SL, 63). Man kann Begriffe gemäß dieser Sichtweise als indifferent bezeichnen, da sie als Abstraktion des Wirklichen zu einer Lüge oder Fiktion derselben und daher austauschbar geworden sind. Gleiches gilt für alle übrigen *Objektivierungen* der Gesellschaft, für z. B. Normen, Konventionen, Rechte, Tabus oder ganze Subjekt- und Weltbilder, die entweder durch Rationalisierungen gewonnen oder durch Internalisierung übernommen wurden. Da ähnliches auch für die Literatur und ihre Ästhetik anzunehmen ist, die sofort an Relevanz verlören, sobald sie ‚stehen‘ blieben, fokussiert Herbsts Poetik das *Prozesshafte* (SL, 63-64). Es geht hierbei u. a. um den Versuch der *Unabschließbarkeit* eines Textes, der als finites Gewebe aus Sätzen und Worten natürlich begrenzt sein muss (KR, 92). Sein *Unabschließbares* liegt daher in der Lektüre, die aufgrund der Bauart des Textes unendlich fortgeführt werden könnte. Hierin spielt z. B. die *Allegorisierung* zunächst individueller Phänomene (*Ausgraben*, Kap. II.1.2), aber auch ihre ambivalente Darstellung, wozu ebenfalls das Vorhaben zählt, „zugleich Fragment und abgeschlossen zu sein“ (KR, 92).

---

<sup>90</sup> Das Wort *Verhärtung* ist nur eines von vielen, das Herbst metaphorisch verwendet, um u. a. das Stillstehende, Dogmatische, Konkretisierte, eindeutig Definierte oder Verdinglichte zu bezeichnen, das dem Fließenden, Wandelbaren und Prozesshaften gegenläufig ist. Es wird hier stellvertretend für alle anderen herangezogen.

Von *Ambivalenz* kann weiterhin gesprochen werden, weil es die mindestens zweiwertige Darstellung eines Phänomens ist, welche als Widersprüchlichkeit fühlbar gemacht werden soll. Einander widersprechende, aber gleichrangige Rechte können in einer Erzählung zum Beispiel gegeneinander gesetzt werden, sodass sich aus der Unauflösbarkeit des Konflikts eine intensive Tragik entwickelt (KR, 110). „Das tragödische Material, das Gebirge, das diese Situation auffaltet, ist unübersehbar und von höchstem Erzählreiz“ (Ebd.). Das hat weniger mit einer verspielten Lust am Text als vielmehr mit der Lust am Grauen zu tun, das durch die *Projektion* in den Leser hineingelegt und dadurch statt voyeuristisch, wie man urteilen könnte, autoaggressiv wirkt (hierzu *Perversion*, Kap. II.2). Mit einer solchen *Ambivalenz* einher geht die Verunsicherung der Erzählinstanz, die auf Seiten des Lesers zu Unsicherheit führt, sowie, gravierender, ein nicht mehr einheitliches Subjekt, das sich als mehrere Ichs erlebt, die unvereinbar gegeneinander sprechen (KR, 119). Diese Subjektkonstellation inszeniert Herbst z. B. in einer öffentlichen Sphäre aus Schein und Sein mittels „Spaltungsfiguren“<sup>91</sup>, darunter Hans Erich Deters, Arndt oder Dietrich Daniello.

Es geht Herbst hierbei nicht um Beliebigkeit, sondern um die adäquate Nachbildung der Wirklichkeit nicht auf inhaltlicher, sondern formaler Ebene des Textes. In dieser Weise soll Literatur zu einer Form finden, die der Wirklichkeit dauerhaft angemessen ist und also deren grundsätzliche Wandelbarkeit und Vielgestaltigkeit in literarische Verfahren übersetzt sowie derart bestehende, gesellschaftlich bedingte Eindeutigkeiten in Bewegung hält. Denn es ist der fantastischen Literatur laut Herbst ein Anliegen, derartige Eindeutigkeiten zu *verflüssigen* (SL, 48-49). Diese Bewegung zur *Transzendenz* des gesellschaftlichen und individual-psychologischen Zusammenhangs nennt Herbst auch *Widerstand* oder in Bezug auf Gottfried Benn *Zusammenhangdurchstoßung* (SL, 18). Dazu braucht es *das Ungefähre*, das also nicht nur *Ambivalenz*, sondern auch *Prozesshaftigkeit* meint. Wie die Wirklichkeit soll Herbsts Literatur *unabschließbar* und damit *fließend* sein: „Meine Dichtung, wie die Welt, soll *fließen*“ (SL, 64). Oftmals werden die Phänomene sogar aus mehreren Perspektiven in netzwerkartigen Zusammenhängen dargestellt. Da ihre Bedeutung mehrwertig oder *mehrfachgebunden* ist (KR, 100), können sie sogar als *polyvalent* bezeichnet werden, während ihre Darstellung und Wirkung wegen ihrer Widersprüchlichkeit nach wie vor *ambivalent* zu nennen sind.

Dass die Darstellung der *Phantastischen Räume* als zugleich stofflich und geistig nur ein Scheinwiderspruch ist, macht diese Erzählräume zu einem treffenden Beispiel für das Verfahren *des Ungefähren*. Sie werden der ambivalenten Wirklichkeit hierdurch umso angemessener

---

<sup>91</sup> Kühlmann: Postmoderne Phantasien, S. 502.



(*Wirklichkeit ist das, was wirkt*, KR, 21; Kap. II.1.1). Das Widersprüchliche des *Phantastischen Raumes* wird demnach erst durch die Erzählung bzw. durch seine Darstellung innerhalb der poetologischen Texte hergestellt und das, was in den Alltagsdefinitionen klar getrennt scheint, durch die Form der widersprüchlichen Darstellung erzählerisch *verflüssigt*. In *Phantastischen Räumen* werden grundsätzliche Kategorien der Anschauungen vermischt, weshalb die Gegensätze außen-innen, objektiv-subjektiv, stofflich-imaginativ, fremd-eigen und körperlich-geistig aufgelöst zu sein scheinen. Diese konstruierte *Ambivalenz* führt zu einer strukturellen Unschärfe in der Semantik des Erzähltextes und ermöglicht *das Ungefähre*. Ob die in der Erzählung erzeugten Widersprüche einer objektiven Prüfung standhalten oder nur scheinbare sind, ist für Herbst nicht eindeutig zu belegen und für die Wirkung der Erzählung zweitrangig, solange diese als wahrgenommene Wirklichkeit auf das Subjekt wirken. Wie in Kap. II.1.1 bereits angesprochen, können Schein und Sein gleichermaßen wirksam oder unwirksam sein, sobald sie als das eine oder das andere wahrgenommen werden (vgl. auch SL, 163-165, 111).

Der *Phantastische Raum* entsteht Herbst zufolge durch die Vorbedingungen menschlicher Anschauung und werde nur aufgrund *gesellschaftlicher Objektivierungen* nicht als ein solcher wahrgenommen. Diese Sicherheiten gewinne das Subjekt aus einer globalen, allumfassenden Gesellschaftsstruktur, die Herbst als *Matrix* bezeichnet (z. B. SL, 65, 66, 137-138, 140). In ihr lägen Teilsysteme der Gesellschaft kreuzweise wie in einer mathematischen Matrix die Zahlenwerte übereinander. Die Wertsetzungen sowie Begrifflichkeiten der Teilsysteme wirkten bis in die Psyche des Subjekts. Eben solche Begriffe, die gesellschaftlich anerkannt sind und dem Subjekt deshalb wie objektive Wahrheit erscheinen, obwohl sie laut Herbst Abstraktionen sind (SL, 19), dienen als Instrumente, um das eigentlich komplexere Subjektive und damit die *Projektion* zu beschränken, d. h. um Triebe wie die Sexual-, aber auch die Destruktionslust zu kontrollieren und in gesellschaftsverträgliche Bahnen zu lenken.

Normalerweise sind es gesellschaftliche Objektivierungen, womit gebannt werden soll. Phantastische Literatur hält dagegen die Subjektivität aufrecht, ja läßt sie erst so recht von der Leine. Ihre Objektivierung heißt Projektion (46).

Die *gesellschaftlichen Objektivierungen* reichten so weit in die Vorstellungen, dass dem Subjekt die Wirklichkeit insgesamt als objektiv erscheine (SL, 159) und es deshalb nichts daran zu rütteln gebe. Objektiv ist Wirklichkeit für Herbst aber keineswegs. Das legt schon der Wirklichkeitsbegriff des Autors nahe. Eine Literatur, die daher mit vorgefertigten Begriffen zum Zwecke der Leseridentifikation arbeite, reproduziere lediglich den gesellschaftlichen Kontext, den Herbst gerade durchstoßen wolle (SL, 18), damit das Unbewusste als solches erlebbar und nicht weiterhin verdrängt bleibe, selbst wenn dieser Prozess mit Schmerz verbunden sein

sollte. Moralische Tabus dagegen eigneten sich zur Stützung der Verdrängung. Sie seien Extremformen jener *gesellschaftlichen Objektivierungen*: „Ein Tabu ist eine als naturgesetzlich empfundene Verhaltensregel: Sie ist in der Psyche zu Stein, wenn nicht sogar zum Monument geworden“ (SL, 211). Das Identifizieren bekannter Normen und Konventionen in und durch Literatur ist demnach keine *Projektion*. Es hat mit *dem Es* nichts zu tun, sondern ist entweder eine rationale, herleitende oder eine erlernte Tätigkeit des Ichs oder Ich-Ideals. Alles, was die unbewussten Anteile des Subjekts als Wirkkräfte ausblende oder unterdrücke, sei es zu Recht oder Unrecht, ist Herbst zufolge eine Verdrängungsbewegung und letztlich gefährlich für das Subjekt: „Das Verdrängte kehrt nicht nur wieder, sondern immer barbarisch“ (SL, 125). Dagegen stemmt sich die Fantastik als eine literarische Form des Widerstands: „Die sogenannte Normalität ist der Gegner“ (SL, 41). Widerstand zu leisten, ist für Herbst eine wichtige Kategorie seines poetischen Schaffens, auch wenn er ihre Möglichkeit in Frage stellt (SL, 65).<sup>92</sup> Sie drückt sich in verschiedenen ästhetischen Gegenbewegungen aus, die hier aus Platzgründen nicht im Einzelnen behandelt werden, und ist eine Folge des Anspruchs, durch Literatur *Transzendenz* zu ermöglichen. Die fantastische Literatur wird derart zu einer generellen Gegenbewegung gesellschaftlicher Verdrängungen, die zugleich versucht, neuerliche Verdrängungen zu vermeiden und den Phänomenen ihrer Darstellung so nahe zu kommen wie möglich, dies jedoch nicht analytisch zu tun, sondern den Leser erleben zu lassen. Das wird in dieser Arbeit noch mehrfach zu thematisieren sein (*Intensität*, Kap. II.3; *Transzendenz*, Kap. II.4). Der Leser müsse den *Widerstand* daher, so Herbst, mitmachen *wollen*: „All dies setzt selbstverständlich die *Bereitschaft sich einzulassen* voraus“ (SL, 261). Herbst nennt diese Bereitschaft einen *Rezeptionswillen*, der nicht nur das Fremde der eigenen Künste, sondern auch fremde Künste, d. h. die anderer Kulturen, mit ins Eigene zu nehmen bereit sei (SL, 155-156). Er ist dem *Kunstwillen* des Autors analog (SL, 261).

Anders als die fantastische sei die realistische Literatur hingegen, so bringt Kreknin Herbsts Position prägnant auf den Punkt, „immer darum bemüht, eine ideologisch präformierte Schicht zwischen Lesern und Wirklichkeit herzustellen und damit einen von den Lesern gewünschten Effekt hervorzurufen“.<sup>93</sup> Statt um die Möglichkeit der *Transzendenz*, d. i. die Erkenntnis einer *poetischen Wahrheit* im Lektüreprozess (KR, 14), geht es um eine erwartete Wirkung und damit um Funktionalität von Literatur. Funktionalität aber und die kalkulierte bzw. konventionalisierte Wirkung lehnt Herbst als der Kunst äußerliche Faktoren ab, die ihre

---

<sup>92</sup> Zur Kategorie des Widerstands in Herbsts Werk, vgl. auch Bobzin: Von Bremen in die Anderswelt, S. 323.

<sup>93</sup> Kreknin: Kybernetischer Realismus und Autofiktion, S. 305.

Autonomie einschränkten (KR, 8), z. B. in Hinblick auf ökonomische Interessen. Davon unberührt bliebe eine generelle ästhetische Textwirkung, die auch „eine nicht-kalkulierte und nicht kalkulierbare sein“ könne (KR, 9).

## 2. Perversion und Katharsis: Das reinigende Lusterlebnis

Der Grund, weshalb Leser und Autoren sich für die Fantastik begeisterten, obwohl diese „unbewußte Prozesse und Bedrohungen“ zwanghaft fokussiere (SL, 30), sei die *Erschütterungslust* (KR, 31), die mit ihr einhergehe. Laut Herbst *wollen* Autoren erschüttern und Leser sich erschüttern *lassen*, weil ihnen dies Lust bereite. „De facto erschüttern wir uns – eine intensive Form des Vergnügens – am Unheil, am heftigsten Unheil“ (Ebd.). Diese psychische Veranlagung des Menschen bezeichnet Herbst als *pervers* (Ebd.), wobei er den für seine Poetik essenziellen Begriff der *Perversion*<sup>94</sup> wie folgt definiert:

Perversion ist [...] eine Form der psychischen Abwehr, sei es tatsächlicher, direkter Bedrohungen, sei es vor Zeiten erlebter, doch latent weiterwirkender, dauerhaft schmerzender Traumatisierungen; ihre nicht verhärtete, dennoch, so glaube ich, den Eskalationsgesetzten [sic] von Kriegen ähnelnde Dynamik kann sehr wohl das Unheil [...] *bannen*, nämlich: in feierlicher Rede verbieten. Perversion ist ein Akt der Beschwörung entweder durch Wort oder durch Handlung. Die Formen der perversen Bewegung sind fast durchweg ritualisiert. Der Schmerz, den sie zufügt oder zufügen läßt, setzt der äußeren Gewalt, auf die sich anders kein Einfluß zu nehmen lassen scheint, eine innere, gleichsam autonome entgegen. [...] Perversion ist in diesem Sinn eine Umdrehung, die den Verlust in Sieg verkehrt (SL, 16).

Etymologisch geht das Wort Perversion auf das lateinische Verb ‚pervertere‘ zurück, das ‚umkehren‘, ‚umstürzen‘ und ‚verderben‘ bedeuten kann.<sup>95</sup> Herbst stützt die Definition des Wirkungsmotivs *Perversion* auf diesen Ursprung (KR, 53) und beschreibt mit diesem Begriff die psychische Bewegung eines Subjektes, das sowohl äußere wie innere Prozesse und Zustände, die es als ausgesprochen negativ und daher als schmerzvoll oder bedrohlich empfindet, ins Positive *umkehrt*. Dieses Umwerten wird durch eine Sprach- oder anderweitige Handlung vollzogen, die strikten Regeln folgend („ritualisiert“, SL, 16) den Schmerz zunächst evoziert, nicht aber verursacht. Dessen eigentliche Ursache sind Bedrohungen, die in der Wirklichkeit bereits vorhanden sind. Diese könne entweder ‚äußere‘ Umstände aus der Umwelt des Subjekts sein („tatsächliche, direkte Bedrohungen“, Ebd.) oder ‚innere‘, d. h. psychische Prozesse und Zustände, wie z. B. nicht mehr bewusste, doch prägende Erlebnisse („Traumatisierungen“, Ebd.). In Bezug auf fantastische Literatur meint dies, dass die Literarisierung des

---

<sup>94</sup> Die Wichtigkeit des Perversionbegriffs für Herbsts Poetik benennen z.B. auch Schütte und Bobzin, vgl. Schütte: *Erzählen für morgen*, S. 128; Bobzin: *Von Bremen in die Anderswelt*, S. 336-338.

<sup>95</sup> Perversion [Art.]. In: Duden. *Das Herkunftswörterbuch*. Hg. von der Dudenredaktion. Bd. 7. 4. Aufl. Mannheim 2007. S. 600.

Unbewussten, bspw. der besagten Traumata, den Schmerz in der Psyche des Autors wie auch des Lesers zunächst ‚beschwört‘, d. h. durch das Ansprechen des *Verdrängten* wachruft und fühlbar macht, um ihn zugleich durch die ästhetische Gestaltung des Literarisierten in den Zustand des Ertragbaren zu überführen: „Sie [die Kunst] wird uns, was Kunst immer konnte, den Verlust und den Schmerz und, ja, den Haß – ertragen lehren“ (SL, 156). Auf diesem Wege erzeugt *Perversion* durch die Evokation von psychischem Schmerz eine Abwehrhaltung, die einer unabwendbaren Kraft von außen eine innere entgegensetzt. Derart wird das psychische Gleichgewicht wiederhergestellt und das Subjekt in eine „fürs eigene Überleben nötige Haltung“ (SL, 16) zurückversetzt. Die psychische Bewegung der *Perversion* ist eine Reaktion aus Notwehr: „Perversionen werden dort wirksam, wo andere Formen der Verarbeitung nicht mehr zur Hand sind oder es nicht zu sein scheinen“ (Ebd.). Insbesondere Leser können demnach, wenn es ihnen anders nicht möglich scheint, schweren psychischen Schmerz dadurch abwehren, dass sie eine „Verschiebung“ (bzw. *Projektion*, Kap. II.1.1) vornehmen und derart das eigene Leiden in eines projizieren, das in der fantastischen Erzählung präsentiert wird (SL, 17). Dieses aber liegt dort nicht plan vor, sondern ist selbst einer Verschiebung unterworfen, die der Autor im Schreibprozess vorgenommen hat (Formung durch *Allegorisierung*, Kap. II.1.2). Ins Fantastische verschoben, verweist es in seiner literarisierten Form nicht mehr nur auf seinen realen Ursprung zurück.

Insofern Phantastische Räume innere Räume sind, entwickeln sie gegenüber ihren Gästen etwas Autoaggressives, das sich nur dadurch abwehren läßt, daß man es als lustvoll erlebt, eben: umdreht. Jeder Horrorfilm funktioniert so. Das läßt sich als eine Reaktionsbildung verstehen, die zur Chronifizierung neigt (KR, 51).

Das Gefallen der Leser an fantastischer Literatur rührt, wie hier deutlich wird, von der Auseinandersetzung mit dem eigenen Leid her. Dass ebendieses in Lust verkehrt werde, schätzten die Leser der Fantastik. Wer das Genre dagegen ablehne, könne den mit der Lektüre einhergehenden Akt der Pervertierung weder vollziehen noch ihn verstehen. In der Regel werde stattdessen, so Herbst, allgemein mit Abneigung (SL, 45-46) bzw. durch „kommode Leser“ mit Beklagen (SL, 125-126) sowie durch Kritiker der Fantastik mit dem Vorwurf des Eskapismus reagiert (SL, 18, 29-30, 44). Zu Anschauungszwecken nennt Herbst als eine perverse Umkehrung von vielen die „Wollust durch Entfremdung“ des Subjektes von seinem Urzustand infolge des technologischen Fortschritts (SL, 28). In diesem Kontext verweist Herbst auf James G. Ballards Roman *CRASH*<sup>96</sup> (SL, 28), der ebenjene Entfremdung in einer Weise zur

---

<sup>96</sup> James G. Ballard: *Crash*. London 2014.

Darstellung bringe, die in dem Leser, der nicht mit Abneigung reagiere, das Empfinden von sexueller Lust wecken könne.

Dass in der zuletzt zitierten Textstelle zudem von der Bildung einer psychischen *Reaktion* die Rede ist, bestätigt weiterhin, wie die Wirkrichtung der Fantastik beschaffen ist. Es ist demnach der Text, der eine Reaktion des Lesers bewirkt, nicht der Leser, der den Text aktiv, also autonom ausdeutet (vgl. Kap. II.1.1). Der Akt der Verkehrung von Leid in Lust tendiert zudem zu einer dauerhaften Reaktion, d. h. zu einer, die durch das Subjekt regelmäßig wiederholt wird. Diese Tendenz zur Iteration spiegelt sich auch im folgenden Zitat wider, wenn es heißt, dass Leser *eine Art* Suchtverhalten entwickelten:

Phantastik bereitet dem Ungeheuren, das sie bannen will, ein öffentliches Bett, das wahrscheinlich dem intimen, privaten, nachgestellt ist. Phantastik *lockt* also, darin der Erotik überaus ähnlich. Nicht von ungefähr legen Leser, die sich auf sie eingelassen haben, eine Art Suchtverhalten an den Tag (SL, 45).

Die Autonomie des Subjektes, sei es im Prozess des Lesens oder des Schreibens, bezweifelt Herbst, da die fantastische Literatur den Leser psychischen Schmerz verarbeiten lassen will, nicht indem sie das Subjekt darüber aufklärt, sondern indem sie es dazu verführt und das Verdrängte durch ihre ästhetische Gestaltung hervorlockt. Dass die Fantastik ‚bannen‘ wolle, verweist auf ihre therapeutische Wirkung, die sie neben anderen hat und die an Erkenntnis geknüpft sei:

Diese [die *gothic novel* als fantastischer Text], nach wie vor, bannt, indem sie reinigt, den antiken Tragödien darin verwandt, die auch nicht ohne Grund durch die Bank höchst blutig waren. Deshalb ist, wie unter ‚Schöngestern‘ üblich, derartiges abzulehnen, nicht nur eine Dummheit, sondern weltbildliche Ignoranz. Man will nicht wissen, was ist. Und läßt es – sowieso, sofern es aus Deutschland stammt – auch als künstlerisch Geformtes nur widerstrebend zu. Lieber soll unbewußt wirken, was nicht gezeigt werden darf – anstatt das Es dem Ich zu öffnen, damit es endlich *hinsehen* lernt (SL, 52).

Die fantastische Literatur bannt laut Herbst also durch *Reinigung*. Es stellt sich sogleich die Frage: Was wird gebannt und wer wovon gereinigt? Das Subjekt, sei es Leser oder Autor, wird durch die fantastische Erzählung von psychischem Schmerz zwar nicht befreit, doch wird ihm dieser durch jene erträglich. *Gereinigt* wird das Subjekt durch diese Zustandsveränderung des psychischen Schmerzes von der Möglichkeit, dass die negativen Wirkkräfte seiner Psyche ein unerträgliches Ausmaß annehmen und schließlich, obwohl unverstanden und unbewusst, in Handlungen umschlagen können, bei denen es selbst oder andere zu Schaden kommen. Eben dies ist sowohl mit *dem Unheil* als auch *dem Ungeheuren* gemeint, das gebannt werden soll. Indem das Subjekt seinen psychischen Schmerz in lustvoller Weise in der Literatur auslebt, wird es von diesem bis zu einem gewissen Grad *gereinigt*, wodurch wiederum ein Handlungspotenzial

gebannt wird, das andernfalls mit Zunahme des Schmerzes vermehrt dazu tendiert hätte, sich in die Tat umzusetzen. Diese psychische *Reinigung* des Subjektes durch die Lektüre ist eine Bezugnahme auf die antike Konzeption der *Katharsis*, die Aristoteles' Poetik zufolge ebenfalls eine reinigende Wirkung entfaltet, indem sie *Jammer* und *Schaudern* (*éleos* und *phóbos*) in dem Zuschauer einer Tragödie auslöse und ihn von „derartigen Erregungszuständen“ reinige.<sup>97</sup> Schon bei Aristoteles gewinnt der Begriff also „eine psychologische Bedeutung im Sinne jener befreienden Affektentladung“.<sup>98</sup> Die psychoanalytische Fundierung der *Katharsis*, wie Herbst sie in seinen poetologischen Texten versucht, ist dabei eng verknüpft mit dem Konzept der *Perversion*. Die *Reinigung* wird demnach über die Darstellung des Schrecklichen erreicht, das zunächst einen Schmerz erzeugt, der durch die ästhetische Gestaltung in Lust umgekehrt werden kann: „Herbst ist hier in der medizinisch-psychologischen Interpretationstradition des aristotelischen Katharsisbegriffs einzuordnen“.<sup>99</sup>

Zu diesem Zweck soll *dem Ungeheuren* in fantastischer Literatur ‚ein öffentliches Bett bereitet‘ werden (s. o.). Diese Metapher deutet darauf hin, dass die Schrecken, für die *das Ungeheure* steht, durch die Lektüre nicht nur in das Bewusstsein des Subjektes gelockt, sondern sogar in das Intimste desselben vorgelassen werden sollen, damit sie dort *reinigend*, aber auch lusterzeugend wirken können. Statt *dem Ungeheuren* abwehrend gegenüberzutreten, sollen Leser ‚mit ihm ins Bett steigen‘. Das perverse Moment wird in dieser Metapher sehr deutlich. Wie in Ballards Roman CRASH soll Lust, auch im sexuellen Sinne, aus dem Schrecken gewonnen werden. Öffentlich ist jenes Bett, weil die Erzählung, die es bereitet, publiziert und damit für jedermann zugänglich gemacht wurde. Leser müssen sich, vereinfachend gesagt, lediglich noch *zum Ungeheuren* hinzugesellen, indem sie die Lektüre aufnehmen. Dieser Vorgang wurde bereits als *Projektion* beschrieben (Kap. II.1.1). Durch diese wird jenes *Ungeheure* als Teil des perversen Aktes und mit dem Ziel einer kathartischen Wirkung in den Leser hineinverlegt, und zwar so sehr, dass es sein Intimstes anrührt. Das habe durchaus einen autoaggressiven, da bedrohlichen Charakter (SL, 15), was oft, wie schon angesprochen, eine ablehnende Haltung mit sich bringen kann:

Je deutlicher – und unangenehmer – das Unheimliche als Strahlmacht des sogenannten Bösen in die Subjekte, also die Leser, hineinverlegt wird, um so [sic] geringer ist die kollektive Akzeptanz (SL, 44).

---

<sup>97</sup> Jürgen Kühnel u. Lena Immer: Katharsis [Art.]. In: Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Hg. von Dieter Bursdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moennighoff. 3. Aufl. Weimar/Stuttgart 2007. S. 378, Ebd.

<sup>98</sup> Ebd.

<sup>99</sup> Bobzin: Von Bremen in die Anderswelt, S. 336.

Den Mangel an kollektiver Akzeptanz für dieses poetologische Konzept deutet Herbst als eine Tabuisierung und nennt sie deshalb in Bezug auf jene, die sich für Kunst interessierten („unter Schöngestigen“, SL, 52) sogar weltbildliche Ignoranz, weil aus seiner Sicht dadurch negative Aspekte der Wirklichkeit ausgeblendet werden. Der Verdrängung wegen wolle man „nicht wissen, was ist“ (Ebd.). Sich mit *dem Ungeheuren* zu befassen, sei zu unangenehm. Das ließe sich durch den Widerstand der Verdrängung im Sinne Freuds erklären: „Tatsächlich erwartet der Zerstreuungsleser von einem Buch nicht Abenteuer, sondern das Versicherungsgeschäft, daß ihn (s)eine Fantasie nur scheinbar bedroht“ (SL, 127). Anstatt einer Konfrontation mit *dem Ungeheuren* wünschten sich Leser von Unterhaltungsliteratur eine psychische *Beruhigung*. Ihr Unbewusstes soll durch die Erzählung nicht angerührt, sondern in dem Ruhezustand der Verdrängung belassen werden. Von *Perversion* spricht Herbst deshalb auch, weil „diese Lust [am Grauen] aus moralischen Gründen eigentlich nicht sein ‚sollte‘, aber dennoch vorhanden sei“.<sup>100</sup>

Um sich aber der psychischen Dynamik von Verdrängung und daraus resultierenden Handlungen bewusst zu werden, bedürfe das Subjekt der Selbsterkenntnis durch die Begegnung mit *dem Ungeheuren*. Es müsse ihm deshalb sein Unbewusstes zugänglich gemacht werden („das Es dem Ich zu öffnen“, SL, 52). So *lerne* es, die Gefahren zu *sehen*, die aus seinem verdrängten psychischen Schmerz resultieren können (Ebd.). All jene psychischen Folgewirkungen und Handlungen, die letztlich auf die negativen psychischen Wirkkräfte einer Traumatisierung zurückzuführen sind, sind perverse Prozesse im Sinne von Herbsts Definition. Als veranschaulichendes Beispiel ist hier eine masochistische oder sadistische Gewaltbereitschaft zu nennen, die durch einen dauerhaft wirkenden, aber unerkannten psychischen Schmerz verursacht oder befördert wird. Der Schmerz, den der Masochist sich bzw. der Sadist anderen zufügt, setzt der dargelegten Logik der *Perversion* folgend der inneren Kraft, d. i. dem eigenen psychischen Schmerz, eine äußere entgegen.

Ist ein derartiges Verhalten chronisch geworden, liegt eine *verhärtete* Form der *Perversion* vor (SL, 16), wie Herbst sie begrifflich für seine Wirkungsbeschreibung der Fantastik gerade nicht gebraucht. Dem Autor geht es um das Wieder-in-Bewegung-Setzen des Statischen. Hierzu zählt Herbst z. B. philologische Definitionen, Denkmuster, gesellschaftliche Tabus, Auffassungen von Wirklichkeit oder das Konzept der Identität, kurzum: die bereits angeführten *gesellschaftlichen Objektivierungen*: „Auch Gesellschaften haben ein Unbewußtes“ und weisen „kollektive Traumata“ auf (SL, 18), deren Folge moralische Tabus sind, die Herbst als die

---

<sup>100</sup> Bobzin: Von Bremen in die Anderswelt, S. 336.

*Verdrängung* stützende Sprach- und Handlungsverbote versteht und daher metaphorisch als *Verhärtungen* bezeichnet. All dies gilt es durch die literarische Erzählung zu *verflüssigen*, d. h. der Deutung und Bearbeitung durch Leser und Autor zu übergeben:

Phantastik arbeitet mit unbegriffenem oder gar nicht begreifbarem Inneren, sie schafft ihm Bilder und/oder setzt die stehenden archetypisch-kollektiven Bilder in Erzählprozesse um, wodurch sie sich verflüssigen (SL, 48-49).

Indem also die archetypischen Bilder einer Gesellschaft, z. B. Frauen- und Männerrollen, Vorstellungen von Sexualität oder, ganz allgemein, Weltbilder, literarisch ver- und bearbeitet werden, sind sie aufs Neue der Interpretation sowohl des Autors als auch der Leser ausgesetzt. Die Erzählung setzt damit bspw. moralische Tabus in Bewegung, indem sie über diese nachdenken und „nachfühlen“ lässt (KR, 19). Die Möglichkeit des Nachempfindens eines dargestellten *Unheils* bedeutet, dieses innerlich zulassen zu können, es also nicht abzulehnen und es stattdessen, wie oben beschrieben, ins Intimste vorzulassen. Derart wird es möglich, das *Unheil* neu oder zumindest anders als auf konventionellem Wege zu betrachten.

Deshalb geht es Herbst, wenn er von *Perversion* in Bezug auf Literatur spricht, um eine dynamische, also *nicht verhärtete* Form derselben, die Traumatisierungen des Subjektes noch bearbeiten kann, weil sie sich noch in Bewegung befinden. Sie ist nicht der Ausdruck einer zur Handlung, oder allgemeiner: zum Verhaltensmerkmal, verfestigten Dynamik der Psyche, wie im Beispiel des Masochisten, des Sadisten oder der *gesellschaftlichen Objektivierungen*. Der Begriff *Perversion* beschreibt damit nicht nur eine generelle Dynamik der Psyche im Umgang mit seelischem Schmerz, sondern stellt zudem einen literarischen Bearbeitungsmodus von verdrängtem Schmerz dar. Entgegen der alltagsprachlichen Bedeutung des Wortes („Verkehrung ins Krankhafte, Abnorme“<sup>101</sup>) besetzt Herbst das Wort also positiv, weshalb bereits die Begriffsbildung als perverser Akt gedeutet werden kann: Die Perversion wird zugegeben, aber für notwendig und gesund erklärt.

Wenn hier die Rede teils von Literatur als solche ist, teils von Fantastik, so ist dies deswegen der Fall, weil Herbst die Dynamiken der *Perversion* und der *Katharsis* einerseits zum Merkmal hoher Literatur erklärt, die ihrer Zeitlosigkeit wegen noch heute relevant sei (zur Zeitlosigkeit, Kap. II.5), andererseits ebenso zum Merkmal zeitgemäßer Literatur, welche im besonderen Maße die Fantastik sei,

---

<sup>101</sup> Perversion [Art.]. In: Duden. Das Herkunftswörterbuch, S. 600.



und zwar nicht, weil sie besonders klug und deshalb anderen überlegen wäre, sondern weil es ihr *Movens* ist: Fast zwanghaft fokussiert sie unbewusste Prozesse und Bedrohungen, die sie in ihrem eigenartigen Raum umformt (SL, 30).

Da Fantastik dies tue, kann sie sich dem stellen, was Herbst die *anthropologische Kehre* nennt und als kommende oder bereits gegenwärtige Umwälzungen im Menschenbild proklamiert (Ebd.): dem Wandel der Subjektkonstruktion, die durch Autonomie, Vernunft, Identität sowie klarer Trennung von Subjekt und Objekt bestimmt ist, hin zu einer, die über Heteronomie, Irrationalität, unsteter Identität und fließender Grenzen zwischen Subjekt und Objekt definiert ist.<sup>102</sup> Letztere Vermischung von Subjekt und Objekt drückt sich insbesondere durch die Verschaltung des Individuums mit der Technologie aus, die zunehmend Körperfunktionen übernehme (SL, 58-59). Was ernste Literatur also im Allgemeinen tue, werde in der Fantastik auf die Spitze getrieben, da es deren besonderer Beweggrund sei, das Unbewusste von Autor und Lesern in allegorischer Weise zu verbildlichen: „Phantastische Kunst spürt bedrohliche, doch unabänderliche Veränderungen, spürt sie auf – und destilliert aus ihnen Lust. Sie revitalisiert den perversen Akt, ja ist der Akt in nuce“ (SL, 29). Deutlich wird, wie essenziell die *Perversion* für Herbsts Auffassung von Fantastik ist, wenn der Autor sie als ihren Kern bezeichnet („in nuce“, Ebd.). Wollte man die Fantastik also in einem Satz beschreiben, so wäre etwas Wichtiges gesagt, erklärte man die Wirkungsweise der *Perversion*. Uwe Schütte fasst dies prägnant zusammen: „Phantastische Literatur ist für Herbst dann gelungen, wenn sie das Unausprechbare über-setzt [sic] in eine den Leser lockende Bildwelt, in der individuell erlittenes oder phylogenetisch ererbtes Leid zu L(ektüre)ust [sic] werden kann.“<sup>103</sup>

### 3. Katharsis und Intensität: Die Ästhetik der Intensitäten

Neben die Wirkungsabsichten der *Perversion* und der *Katharsis* tritt eine weitere entscheidende Komponente in Herbsts Poetik: die *Intensität*. Dieses ästhetische Konzept hat auch für die fantastische Literatur Gültigkeit, die Herbst hiermit in Verbindung bringt: „[I]ch habe die Neigung, sie [die intensive Literatur] die ‚phantastische‘ zu nennen“ (SL, 89). Die intensive und die fantastische Literatur lassen sich theoretisch als zwei verschiedene poetologische Konzepte fassen, die Herbst allerdings in der Poetik des *Kybernetischen Realismus* zusammenführt.<sup>104</sup>

---

<sup>102</sup> Vgl. Alban Nikolai Herbst: Die Anthropologische Kehre. 44 Partikel. In: ders.: *Schöne Literatur muß grausam sein. Aufsätze und Reden [I]*. Berlin 2012, S. 103-122.

<sup>103</sup> Schütte: *Erzählen für morgen*, S. 128.

<sup>104</sup> In den Heidelberger Vorlesungen wird die *Intensität* nur am Rande erwähnt. Sie scheint aber dennoch eine wichtige Rolle zu spielen. An einer Stelle heißt es z. B.: „die starke Wirkung – ich nenne sie Intensität“ (KR, 35).

Wenn im Folgenden von Fantastik die Rede ist, so wird vorausgesetzt, dass auch für sie als ein Teil der Gesamtpoetik das Wirkungsmoment der *Intensität* von Bedeutung ist.

Die intensive Literatur ist eine, die Momente der *Intensität* nicht nur schildern, sondern durch ihre Gestaltung auf den Leser übertragen möchte. Intensive Augenblicke sind laut Herbst solche existenzieller Unbedingtheit (SL, 93). Sie seien unmittelbar und direkt, weshalb sie sich Rationalisierungen entzögen (Ebd.). Eine Literatur, die ein Leben mit direkter „Verbundenheit mit Welt und Schicksal“ (SL, 92) darstellen wolle, bewege nicht, „wie gelebt werden soll[,] sondern *wie Leben ist*“. Sie wolle die Phänomene als solche schildern (SL, 92), weshalb sie „per definitionem unkritisch“, stattdessen „emphatisch, mitunter auflösend“ sei (SL, 92) und deshalb interessiert an „lust- oder schmerzbesetzter Erfahrung“ sowie an „Überwältigungen“ (SL, 91; vgl. *Erschütterungslust*, Kap. II.2). Deshalb könne sie weder aufklärerisch noch pragmatisch, sondern müsse unweigerlich grausam sein. „Genauso grausam und unbedingt wie die Liebe und wie der Verlust, wie Haß und Begehren“ (SL, 90). Ihre „Tragödien und hedonistischen Erhebungen“ fänden prinzipiell unabhängig von einer politischen Gesinnung statt („jenseits von Gut und Böse“, Ebd.). Sie müsse daher, „wie man das zu Zeiten romantizistischer Expressionen nannte, ‚dunkel‘“ sein (Ebd.). Auch wenn die Phänomene, die sie darstellt, unmoralisch erscheinen mögen, ist diese Literatur vielmehr „antimoralisch“, d. h. frei von Moral und zugleich gegen Moral an sich (SL, 91): „Es verfehlt ihren Kern, wer sie unter ethischen Gesichtspunkten betrachtet. Moralisch zu sein, bedeutet immer, Partei zu nehmen“ (SL, 91). Die intensive Literatur hingegen wolle die Phänomene unvoreingenommen, doch „heftig emotional“ auf den Leser wirken lassen (SL, 286).

Was bei Aristoteles als *éleos* und *phóbos* gefasst ist und hier bisher als Grauen oder Schrecken benannt wurde, findet bei Herbst eine Erweiterung in dem Begriff der *Katastrophe*, die eine Vorbedingung für intensive Momente sei: „Eine Katastrophe ist alles, was zur Erhaltung des Lebens notwendige Strukturen auflöst, was sie ihres Illusions-, also Konventionscharakters überführt und damit untauglich macht“ (SL, 89). Das Schreckliche (bzw. Grauenhafte) kann eine solche *Katastrophe* sein, ebenso aber können es auch die Liebe und die Sexuellust sein: „Der Orgasmus gar bedeutet ein kurzfristiges Zusammenbrechen derjenigen Grenzen, die es einem ansonsten erlauben, seine Miete zu zahlen und definierten Tätigkeiten nachzugehen“ (Ebd.).

Was in den angeführten Zitaten beschrieben wird, ist das Phänomen der *Entgrenzung*. Es kann durch äußere Umstände verursacht werden, u. a. durch Krieg oder kriegsähnliche Zustände, die gesellschaftliche Strukturen einreißen und derart die Subjekte geregelter

Handlungsoptionen berauben. *Entgrenzung* könne allerdings auch durch innere Umstände der menschlichen Psyche bedingt sein, wie u. a. durch Sexuellust, die dem monogamen Prinzip der bürgerlichen Ehe zuwiderlaufe und familiäre Strukturen bedrohe. In beiden Fällen werde eine „existentielle Unbedingtheit“ hergestellt, die laut Herbst mit der Empfindung von *Intensität* einhergeht (SL, 93). In diesem Zustand der *Entgrenzung* hat das Subjekt demnach keinen Begriff mehr von sich, sondern geht voll und ganz im *Erleben* auf.

Den Konventionsbruch hält Herbst für erlösend (SL, 93-94), weil die Überschreitung der sozialen Regel einer *Entgrenzung* gleichkommt, welche die Enge gesellschaftlicher Vorgaben sprengt und *Intensität* erlaubt. Das Empfinden von *Intensität* wirke erlösend, da dem Menschen das Bedürfnis nach ihr eingeschrieben sei. Wird es nicht befriedigt, kehrt es wie das Verdrängte in einer anderen, negativen Form wieder:

Denn das Bedürfnis nach Entgrenzung schwelt weiter. In kriegerischen Situationen verschafft es sich explodierend Luft, im Alltag kehrt es in Neurosenform wieder und nährt sadomasochistisches Sozialverhalten. [...] Oder aber die verdrängten Süchte nach Intensität werden kathartisch befriedigt (also: ausgelebt), das heißt in und durch Kunst (SL, 93).

Hier wird der Zusammenhang zur *Katharsis*, wie sie in Kap. II.2 dargelegt wurde, hergestellt. Momente der *Entgrenzung*, die mittels Literatur erzeugt werden, können laut Herbst das Bedürfnis nach *Intensität* befriedigen. Dies drückt sich in der Formulierung „in und durch Kunst“ aus (Ebd.). Indem Literatur intensive Momente vorführt, kann sie den Leser diese während der Lektüre nachempfinden lassen. Das Ausleben der „verdrängten Süchte nach Intensität“ ist hierbei als *Reinigung* gefasst und weist genauso wie die *Perversion* eine therapeutische Wirkung auf. Im Alltag westlicher Staaten sind die am eigenen Leibe erlebten „kriegerischen Situationen“ (Ebd.) zwar nicht unmöglich, doch denkbar selten geworden. Dennoch verlange es die Menschen nach äquivalenten Erlebnissen und dieses Verlangen könnten sie, selbst wenn sie die Sicherheit eines nicht-kriegerischen Lebens schätzten, nur verdrängen oder anderweitig künstlich stillen. Demnach weist Herbst der Literatur trotz der Abwehr nahezu jeglicher Funktionalität (KR, 8) durchaus eine für die Gesellschaft relevante Funktion zu, die sich jedoch auf eine sehr allgemeine Beschreibung ihrer kathartischen Wirkung beschränkt. Literatur ermöglicht Leser und Autor folglich die Sublimierung ihres Intensitätsbedürfnisses, d. i. die Übertragung von z. B. Sexuellust in eine künstlerische Leistung, hier der Lektüre und des Schreibens (vermittels der *Projektion* bzw. des *Ausgrabens*, Kap. II.1).<sup>105</sup>

---

<sup>105</sup> Reiner Wimmer: Sublimierung [Art.]: In: Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie. Hg. von Jürgen Mittelstraß. Bd. 4. Stuttgart/Weimar 1995, S. 131-132.

Es wird deutlich, wie ambivalent Herbst Sachverhalte gedanklich fasst und dies auch ganz bewusst tut, um aus der Widersprüchlichkeit die intensive und reinigende Wirkung seiner Literatur zu ziehen. Das ‚Gute‘ ist in der Wirklichkeitsauffassung des Autors unauflöslich mit dem ‚Schlechten‘ verknüpft, weshalb das eine ohne das andere nicht zu haben ist. Ein sicheres Leben ist demnach zwar mit gutem Recht erstrebenswert, zugleich aber auch eines, das nicht das Bedürfnis nach *Intensität* befriedigen kann, welches sich folglich anderweitig Ausdruck verschafft („somasochistisches Sozialverhalten“, SL, 93). Dagegen ist die *Katastrophe* als Alternative zwar der Ausgangspunkt für ein intensives Leben. Sie bringt das Subjekt jedoch in Gefahr, da es sich wegen der Auflösung lebensnotwendiger Strukturen zugleich dem Chaos aussetzen muss. Für die Möglichkeit literarischer *Intensität*, aber auch der *Transzendenz* ist das Chaos laut Herbst notwendig:

In der Realität muß Pragmatismus herrschen, damit die politischen Strukturen nicht in gewalttätiges Chaos übergehen; das ist von mir unbestritten. Literatur allerdings, sofern sie aus der Matrix [d. i. die Menge der *gesellschaftlichen Objektivierungen*] hinausweisen will, muß sich dem Chaos aussetzen, das Chaos wenigstens riskieren wollen (SL, 74-75).

Intensive Momente sind Herbst zufolge ohne Risiko nicht herzustellen. Selbst die angesprochene Gefährdung erscheint ambivalent. Denn jener strukturelle Zusammenbruch, der das Risiko birgt, ist gleichermaßen die Befreiung des Subjekts. Es sind die Ausnahmesituationen der *Katastrophe*, in denen sich durch das Empfinden von *Entgrenzung* ein verborgenes Handlungspotenzial im Subjekt entfalten kann:

In Grenzsituationen, die immer intensive Momente beschreiben, werden urplötzlich Potentiale aktiviert, von denen der Rezipient nichts wußte, sehr wohl aber einiges ahnte und vor denen er sich sicher auch fürchtete. Nun gibt er sich ihnen hin. Jede Tragödie funktioniert so. Kunst erlaubt es, sich Entgrenzungen auszusetzen, ohne doch tatsächlich Familie, Freunde oder die eigene Gesundheit zu riskieren. (SL, 92-93).

Grenzsituationen wecken demnach verdeckte Handlungspotenziale im Subjekt, d. h. Möglichkeiten, sich abseits der internalisierten Norm verhalten zu können. Das betrifft sowohl negative als auch positive Abweichungen, einerseits die Befreiung von Konventionen, andererseits aber auch die Loslösung von lebensnotwendigen Strukturen. Auch destruktive Fantasien können durch *die Entgrenzung* plötzlich realitätsfähig werden (SL, 93). Sich den Potenzialen hinzugeben, bedeutet für das Subjekt, sich (selbst-)zerstörerisch und zugleich frei zu verhalten. *Ambivalenz* zeichnet daher auch die Potenziale aus, die durch die Einhaltung der gesellschaftlichen Norm verdeckt und in Kunst laut Herbst aus moralischen Bedenken tabuisiert werden. „Kein wirklich guter Text kommt um die Ambivalenz jeder Dichtung herum, was bedeutet, um die Ambivalenz intensiven Lebens“ (Ebd.). Aus diesem literarischen Verständnis von *Intensitäten*

leite Herbst, so Ursula Reber, „das Programm der Literatur her, dem Pathos v.a. als dem Leid Raum zu geben, dem empfundenen Affekt vor der Moral oder ohne Moral eine Stimme zu verleihen [...]. Mit anderen Worten fordert er eine ekstatische, eine kathartische Literatur“.<sup>106</sup>

In der angesprochenen *Ambivalenz* ist das Dilemma begründet, in das hinein der Protagonist jener Literatur, „der es darauf ankommt, die momenthaften Singularitäten intensiven Lebens zu gestalten“ (SL, 90), unweigerlich gerät. Da er sich jenen Potenzialen hingibt und seine Person derart dem intensiven Moment ausliefert, steuert er stellvertretend für den Leser auf den Untergang zu. Das lässt sich als das tragische Moment intensiver Literatur fassen: Die befreiende Lebenslust ist nur zu haben, wenn das Risiko und letztlich die Möglichkeit des Untergangs dafür in Kauf genommen werden. „Grenzsituationen haben immer etwas mit Lust zu tun und mit Schmerz, sie binden beide Empfindungen eng aneinander und entziehen sie der moralischen Kontrolle“ (Ebd.). Der Protagonist der intensiven Literatur führt dem Leser vor Augen, welche Schrecken und zugleich Lusterlebnisse die *Intensität* birgt, sodass dieser sie nachempfinden kann, ohne sich selbst oder andere gefährden zu müssen (SL, 92). In religiöser Metaphorik findet die kathartische Wirkung, die diese Konzeption auf den Leser entfaltet, ihren Ausdruck: „Der Held geht unter an des Lesers Statt; christlich gesprochen: nimmt dessen Schuld auf sich und erlöst ihn“ (SL, 126), wobei die Erlösung als ein „religiöses Versprechen“ der Literatur zu verstehen ist, „das sich aber nicht in einem Jenseits, sondern ganz diesseitig – ganz heute, ganz morgen, ganz gestern – offenbart: nämlich in Lust“ (SL, 155). Hiermit ist zum einen die Umkehrung des Schmerzes in Lust und zum anderen die Befriedigung des Intensitätsbedürfnisses gemeint.

#### **4. Transzendenz und Intensität: Die Wahrhaftigkeit des Schreckens**

Nach diesen Schilderungen lässt sich nun die Notwendigkeit des Grauens aus einem weiteren Blickwinkel poetologisch diskutieren. Einerseits ist das Grauen erforderlich für die *Katharsis* in Bezug auf ein negatives Handlungspotenzial, das verhindert werden soll, indem die daran geknüpften und teils mit psychischem Schmerz einhergehenden Fantasien in einer lustvollen Lektüre ausgelebt und verarbeitet werden (*Perversion*, Kap. II.2). Andererseits wirkt das Grauen als eine Ausprägung der *Katastrophe* auf den Leser entgrenzend und damit intensiv, was das Bedürfnis nach *Intensitäten* befriedigen soll (*Intensität*, Kap. II.3). Im Folgenden geht es um die Wirkungsabsicht der *Transzendenz*, die mit dem Empfinden von *Intensität* in Verbindung steht. Der Begriff der *Transzendenz* meint in Herbsts Poetik das Wahrnehmen einer *poetischen Wahrheit*

---

<sup>106</sup> Reber: Es wird Wirklichkeit gewesen sein, S. 80.

(KR, 14) durch das Erleben von *Intensität* während der Lektüre. Auch laut Bobzin geht es in Herbsts Literatur um eine Wahrheit, die hinter der alltäglichen Realität liegt: „Durch Kunst soll der Mensch, sei es der Leser oder der Autor, mit dieser Wahrheit konfrontiert werden. Kunst soll damit also einen Erkenntniszuwachs im Menschen befördern oder als eine Art von Bewusstseinsweiterung fungieren.“<sup>107</sup>

Die Ängste und Bedrohungen, die in der Fantastik literarische Gestalt annehmen, müssten laut Herbst als solche stehen bleiben, um (weiter-)wirken zu können. Der gute Ausgang eines schrecklichen Geschehens – das *Happy End* – dürfe sie nicht zurücknehmen und derart beruhigen:

Durch Phantastische Kunst bekommen diese Stoffe [die Ängste und Bedrohungen] Größe, insofern sie sich nicht beruhigen lassen, schon gar nicht von einem ‚Erlöser‘. Sie beharren vielmehr und finden darin ihren kollektiven Ausdruck; sie sind dann ganz nah an der Seele *der Art* (SL, 51).

Die *Katastrophen* und Schrecken werden für den Leser erlebbar, ohne durch dessen gesellschaftlichen Kontext relativiert oder verdeckt zu sein, z. B. durch *gesellschaftliche Objektivierungen* wie Moral oder Pragmatismus. Sie beharren auf ihrer Existenz und repräsentieren als erzählerisch Geformtes Konstanten der menschlichen Psyche, die sich in ähnlicher Gestalt zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Individuen nicht nur wiederfinden lassen, sondern jenseits ihres historischen Kontextes für Leser verständlich und nachfühlbar bleiben („ganz nah an der Seele *der Art*“, Ebd.). Die Kunst wird so zu einem Medium des kollektiven Ausdrucks, *in dem* diese Konstanten erzählerisch gefasst werden und *durch das* sie für eine Gemeinschaft nachvollziehbar bleiben. Herbst spricht hierbei von *unpersönlichen Prinzipien*, deren Träger der Leser im Moment der Lektüre wird (SL, 99). In Kap. II.1 wurde bereits die Möglichkeit der in Variationen wiederkehrenden Muster und Prinzipien des menschlichen Lebens angesprochen, die in den *Allegorien* einer fantastischen Erzählung aufscheinen. Herbst bezieht sich hierbei nicht auf „esoterisch wirkende möglicherweise metaphysische Konzepte übermenschlicher Kräfte“, sondern auf „psychologisch-wissenschaftliche Vorstellungen von unbewussten Ausdrücken überindividueller Themen“.<sup>108</sup>

Eine Literatur, die auch künftig noch gelesen werden wolle, müsse den zeitgeschichtlichen Kontext daher bewusst außer Acht lassen und sich stattdessen auf eine Darstellung jener *unpersönlichen Prinzipien* als konkrete Schicksale konzentrieren, die sie allerdings nie vollkommen, sondern immer nur näherungsweise erfassen will. Derart verbleiben jene Prinzipien im

---

<sup>107</sup> Bobzin: Von Bremen in die Anderswelt, S. 325.

<sup>108</sup> Ebd., S. 332.

*Ungefährten*. Erst dies erlaubt eine allegorische Lesart. Es ist der Versuch einer literarischen Bezugnahme auf Wirklichkeit, die den dargestellten Phänomenen der Wirklichkeit möglichst nahekommen will, bis sie „ganz nah an der Seele *der Art*“ (SL, 51) ist, ohne sie je zu erreichen. Auch so kann dieses Zitat gelesen werden, einerseits wie oben auf die Rezeption bezogen, andererseits wie hier auf die Produktion der Erzählung. Die Nähe der geschilderten Phänomene zur ‚Seele der Art‘, d. h. dem, was das Wesen des Menschen bestimmt, macht sie zeitlos verstehbar, da immer eine Restdistanz bleibt, die der Leser mit seiner individuellen Ausdeutung auffüllt. Wäre dies nicht gegeben, würden die Phänomene erneut in Begriffe gefasst, die dem Wandel der Zeit unterlägen und daher ihre Gültigkeit verlieren müssten. Die Phänomene wären wieder ein Teil „menschlicher Zurichtungen“ (Ebd.) geworden und liefen Gefahr, als Objektiviertes wahrgenommen zu werden.

Derartige überindividuelle Konstanten der menschlichen Psyche, die in der Dichtung als Motiv- oder Themenkomplexe Gestalt annehmen, können z. B. Eros oder Thanatos sein: die erotische Liebe wie in Herbsts Roman MEERE oder die Vergänglichkeit und das Sterben wie in TRAUMSCHIFF<sup>109</sup>. Sofern die *Allegorisierung* des Motivs gelungen ist, können selbst historisch weiter zurückliegende Texte ihre Wirksamkeit beibehalten:

Schon am Woyzek ist es doch nicht die politische Kritik Büchners, die das Stück so zeitlos macht, sondern die Ausgestaltung eines speziellen Schicksals als eines allegorischen, das anwendbar ist auf Tausende Unterdrückte, deren je persönliche Konstitution sie ihrerseits zu Gewaltverbrechen führt (KR, 29).

Was einen Leser bei der Lektüre von Georg Büchners WOYZECK<sup>110</sup> noch heute berühren mag, könnte u. a. also die Darstellung des Wahnsinns und des sexuellen Begehrens sowie der sozialen Ausgrenzung des Andersartigen sein, die letztlich nicht nur zum Scheitern, sondern auch zum Tod der titelgebenden Figur führt. Liebe, Tod und Wahnsinn wären die zeitlosen Themenkomplexe menschlichen Fühlens, Denkens und Seins, die dieses Drama be- und verarbeitet.

Dass diese zeitlosen Muster nachvollziehbar bzw. fühlbar werden und bleiben, ermöglicht einerseits das formale Mittel der *Allegorisierung* (Kap. II.1.2), andererseits die *Intensität* der Schilderung (Kap. II.2). Um eine allegorische Lesart zu ermöglichen, soll der Leser sich selbst und seine Emotionen in der Erzählung wiederfinden (*Projektion*, Kap. II.1.1), d. h. nicht nur die Lust und den Schrecken, sondern auch die Erkenntnis *erleben* können. Durch das *Erleben* stellt sich sowohl die Reinigung (*Katharsis*, Kap. II.2) als auch das Erkennen her. Das hat, wie schon

---

<sup>109</sup> Alban Nikolai Herbst: Traumschiff. Hamburg 2015.

<sup>110</sup> Georg Büchner: Woyzeck. Hg. von Otto C.A. zur Nedden. Stuttgart 2001.

in Kap. II.1.1 erwähnt, mehr mit Verführung denn mit Aufklären zu tun. Den großen Vorteil der Literatur sieht Herbst darin, dass sie Phänomene nicht nur erzählen und den Leser darüber nachdenken, sondern ihn darüber auch „nachfühlen“ lassen könne (KR, 19). Dies ist ein Dreh- und Angelpunkt von Herbsts Poetik, der erklärt, weshalb es die *Intensität*, die *Entgrenzung* und die *Lust* braucht, mit einer anderen Formulierung des Autors: die *Ekstase* des Lesers (SL, 98). Denn ebendiese könne die Unmittelbarkeit und Unbedingtheit herstellen, die eine intensive Erzählung benötigt, um in der Lektüre fühlbar zu machen, was sich jenseits gängiger Rationalisierungen befindet, die das Subjekt von der Welt trennen (SL, 95). Erkennbar werde *die andere Seite* der Wirklichkeit (Kap. II.1.1).

Dieses ekstatische *Wiedererkennen* bezeichnet Herbst unter Bezugnahme auf antike Konzeptionen als *Anagnorisis* (SL, 97) oder als das *mythisch-dramatische Wiedererkennen* (SL, 99). Der Autor hält diese nicht-rationale Form der Erkenntnis für möglich, weil er in der *Ekstase* eine Grundlage der menschlichen Art sieht, die nicht nur geistig, sondern auch körperlich ist (DDA, URL-2, k. S.).<sup>111</sup> Sie kann deshalb nicht allein ‚gedacht‘, sondern muss *erlebt* werden, also nicht nur durch das Denken, sondern durch den Körper insgesamt nachvollzogen werden.

Und das intensive Moment des Kriegstextes [d. i. die intensive Literatur] behauptet nun, es gebe ein überindividuelles Wiedererkennen, Anagnorisis, – typisch dramatisches, kathartisches Element der griechischen fatalen Tragödie. Die Situation ist konkret *und* zugleich Urform, ‚trivial‘, aber zu schrecklich, zu kriegerisch, als daß sie ohne Verdrängung oder Pervertierung (Verarbeitung) ausgehalten werden könnte (SL, 97).

Hier geht es sowohl um *das* intensive Moment, d. h. um die *Wirkungskraft* des intensiven Textes, als auch um *den* intensiven Moment: Das ist der Augenblick, in dem sich jene Wirkungskraft herstellt und zur *Ekstase* sowohl des stellvertretenden Protagonisten als auch des Lesers führt. In einem solchen Moment legen sich die Urform und ihre Konkretion, d. i. *das unpersönliche Prinzip* und das geschilderte Phänomen, übereinander. „Ich erkenne in der plötzlich Geliebten so sehr die reale Person wie zugleich jede Bewegung von Liebe und Begehren durch sie hindurch“ (Ebd.). Diese Relation von Urform und Konkretion wird dem Leser in dem intensiven Moment, dem Augenblick des ekstatischen *Erlebens*, bewusst. Aus diesem Bewusstwerden – dem *Wiedererkennen* der Urform in sich selbst – speist sich das Gefühl der Überwältigung:

---

<sup>111</sup> Im Folgenden werden die sperrigen URLs, unter denen die zitierten Inhalte des literarischen Weblogs zu erreichen sind, der Übersichtlichkeit halber nummeriert und im Literaturverzeichnis geordnet wiedergegeben.



[Es entsteht] in der Intensität das überwältigende Bewußtsein, Träger eines unpersönlichen Prinzips geworden zu sein, das sich, wie ein Symbiont, unseren Körper ausgesucht hat, – ein mächtiges Es, dessen ich mir aber sehr wohl bewußt bin; deshalb das Gefühl der Überwältigung, die in Literatur zur Form finden will und muß, es sei denn, es würde wiederum verdrängt (SL, 99).

Die intensive Literatur lässt dem Leser durch die Mittel ihrer Gestaltung keine andere Wahl, als sich entweder der Gestaltung hinzugeben oder die Lektüre zu verweigern und damit neuerlich zu verdrängen. Essenziell für die Form derartiger Erzählungen, die überwältigen wollten, ist deshalb das *Pathos*, ohne das sich die Unmittelbarkeit des *Erlebens* in und durch Literatur, deren Sinnlichkeit die ‚vermitteltste‘ aller Künste sei (KR, 31), nicht erreichen lasse. Intensive Literatur will *die unpersönlichen Prinzipien* als konkrete Phänomene gestalten, deren Schilderung nicht bereits durch den historischen Kontext perspektiviert ist. Sie können durch ihre Konkretion deshalb zwar trivial sein, in ihrer Darstellung aber müssen sie derart intensiv werden, dass der Leser sich ihnen gegenüber nicht mehr autonom verhalten kann. Diesem Autonomieverlust durch Überwältigung entspricht die „Maßlosigkeit“ der *Phantastischen Räume* (SL, 22), die deshalb zu Extremen neigen, wie dem Überdimensionalen der Architektur (SL, 24), dem Unterhäuigen des Physiologischen (Ebd.) oder dem Raumlosen psychischer oder virtueller Traum- und Cyberwelten (SL, 25).

Dem *muß* man verfallen – zu einer solchen Erscheinung, einem solchen Prozeß kann sich niemand mehr wie eine autonome Persönlichkeit verhalten. Liebe auf den ersten Blick. Ich ist verloren (SL, 97).

Eine Liebesgeschichte wäre demnach eine von vielen Erzählungen über die Liebe und in dieser Weise trivial. Zugleich wäre sie allerdings als Konkretion eines höheren Prinzips zu verstehen, das die Menschen durch alle Epochen hindurch bewegt hat und in künftigen noch bewegen wird, was durch die allegorische Form der Erzählung als Überwältigung fühlbar gemacht werden soll. Gelingt dies, ist die Erzählung nach Herbsts Verständnis nicht mehr trivial. Misslingt es dagegen oder ist es nie Teil der Ästhetik gewesen, wobei die Wirkungsmotive der *Perversion* und der *Katharsis* allerdings gegeben sind, spricht Herbst von *Trash* und meint hiermit u. a. Horrormane oder den *Splatterfilm*, ein Subgenre des Horrorfilms (SL, 30, 50, 52). *Trash* leugne die Tiefe seiner Motive und profaniere sie, belasse sie also im Konkreten und erlaube die *Transzendenz* nur noch, wenn man sie absichtsvoll, d. h. bewusst statt ahnend, vollziehe (SL, 52).

Eine rationalisierende oder ironisch-distanzierende Haltung trennt das Subjekt laut Herbst von der Wirklichkeit und verhindert die Überwältigung sowie mit ihr das Erkennen eines höheren Prinzips:

Die bürgerlich-rationalisierende Verdrängungsbewegung bricht in der Intensität in die Knie. Was daraufhin geschieht, entzieht sich der moralischen Wertung und katapultiert Liebende und Leser aus jedem Zivilisationszusammenhang: [...] wir sind, sozusagen durch die Zeiten [...] hindurch und jenseits unserer psychisch-physischen Chronologien, ekstatisch aneinander gebunden. Genau das meint Intensität (SL, 97-98).

Im ekstatischen *Erleben* werden die internalisierten *Objektivierungen*, die ihre verdrängende Kraft verlieren, von dem Leser durchdrungen. Was daraufhin von ihm erkannt werden kann, liegt demnach außerhalb dieser (außerhalb der *Matrix*, Kap. II.1.3). Im Zusammenbrechen psychischer oder gesellschaftlicher Strukturen und Grenzen stellt sich durch das Intensitätserlebnis die Erkenntnis her, die zugleich, da die erkennbare Urform als Prinzip menschlichen Daseins immer schon dagewesen ist, ein *Wiedererkennen* derselben ist. In der *Ekstase* erlebt der Leser sein Fühlen, Denken und Sein als verbunden mit früheren und noch kommenden Schicksalen, die alle Ausdruck überzeitlicher und überindividueller Prinzipien sind: der Liebe, des Begehrens, des Hasses, des Todes u. v. m. Dem Leser erscheint diese Bindung an andere Schicksale oder auch Ideen wie ein *Verhängnis* (SL, 98), dem er, da es seiner habhaft wird und mit ihm eine Symbiose eingeht (SL, 99), nicht entkommen kann.

Um diese Bindung zu errichten, stellt die *intensive Literatur* „sich höchst bewußt der Unausweichlichkeit, die jedem intensiven Moment eigen ist“ (Ebd.) und überträgt sie auf den Leser (*Projektion*, Kap. II.1.1). Herbst zufolge muss sich die Literatur der Darstellung des Schrecklichen oder Katastrophalen nicht nur absichtsvoll widmen (es „beschwören“, SL, 126), sondern außerdem darauf beharren, dass dieses existiert (SL, 50-51). „Jedes regulierende Happyend“ missachte diesen Sachverhalt (SL, 93): „„Erlösend“ [...] wirkt nur der Sozial- und Konventionsbruch und nicht etwa, daß Cher und Nicholas Cage am Ende heiraten werden“ (SL, 93-94). Das Grauen, bzw. allgemeiner: die *Katastrophe*, deshalb am Schluss der Erzählung zurückzunehmen, ließe die *Intensität* des Geschilderten zusammenbrechen und bestätigte erneut die Gültigkeit der von der *Katastrophe* zuvor zersetzten Strukturen. Derart funktioniert das *Happy End* wie ein psychologischer Rettungsanker, der dem Leser über die Möglichkeit der *Katastrophe* beruhigt und sein unbewusstes Handlungspotenzial in der Verdrängung belässt. Dem Leser bliebe hierdurch das Wahrnehmen einer *poetischen Wahrheit* verwehrt (KR, 14), die sich durch das ahnende Ausdeuten der Allegorien herstelle und einen Blick über den Horizont gesellschaftlicher Konventionen hinaus erlaube.

Aus diesem Grund dürfe der Leser nicht sagen können, die vorliegende Erzählung sei nur Fiktion („Es ist doch nur ein Buch“, SL, 127), indem er das darin geschilderte Grauen „ins triviale Genre als deren Funktion zurückschieben“ könne (SL, 50-51), etwa als inszenatorisches Mittel, deren Wirkung der „adrenaline[r] Sensationen“ gleiche und sich im „Kick“

erschöpfe (SL, 41). Der Leser soll das Dargestellte oder Teile daraus demnach auch als wahrhaftig erleben und folglich als Erkenntnis bzw. Erfahrung in sein Weltbild integrieren können, wobei durch die *Allegorisierung* des Geschilderten nicht von vornherein festgelegt ist, wie diese Erkenntnis auszusehen hat. In jedem Fall würde der Leser die *Katastrophe* ernstnehmen müssen, da sie durch ihre Darstellung deutlich machte, dass sie auch ihn prinzipiell ereilen könnte. Gelänge dies einer Erzählung, würde daran sehr deutlich werden, was hier mit Wahrhaftigem gemeint ist. Selbst wenn jene Erzählung durchweg nicht auf wahren Tatsachen beruht, in diesem Sinne also ‚ausgedacht‘ oder fiktiv ist, kann sie etwas über die Wirklichkeit aussagen, weil es dem Leser so erscheint, als betreffe ihn das darin Erzählte, und zwar nicht, weil er es als bereits Bekanntes identifizieren könne, sondern mittels der *Projektion* erahnen und erleben würde. Die Erzählung wäre deswegen nicht plötzlich wahr, erschiene dem Leser jedoch als wahrhaftig bzw. als *poetisch wahr*. Herbst nennt diesen Vorgang die *Transzendenz des Textes* durch den Leser (SL, 40), weil dieser jenen durchdringt und etwas aus der Fiktion in seine Wahrnehmung der Wirklichkeit hinübernimmt. *Transzendenz* ist hier im Sinne des spätlateinischen Wortes *transcendentia* zu verstehen (das Überschreiten).<sup>112</sup> Denn der Leser überquert buchstäblich die Grenze zwischen Fiktivem und Wirklichem. Ein *Happy End* ist laut Herbst daher ein textimmanentes Hindernis für das Weiterwirken der *Katastrophe* in der Psyche des Lesers und ein Mittel der Form, auf das der Autor verzichten müsse: „Der [ernste] Dichter *darf* das nicht, der erfolgs- und wirkungsorientierte [d. h. der politisch bzw. moralisch engagierte wie auch unterhaltende] Autor hingegen *muß* es beherzigen. Nur dann hat er Erfolg“ (SL, 127).

## **5. Die Poetik des Kybernetischen Realismus am Beispiel der Erzählung**

### **ISABELLA MARIA VERGANA**

Die Erzählung ISABELLA MARIA VERGANA aus dem Erzählband DIE NIEDERTRACHT DER MUSIK ist Herbst zufolge ein für seine Poetik paradigmatischer Text (KR, 16), den der Autor aus diesem Grund mehrfach in seinen Heidelberger Vorlesungen erwähnt und im Rahmen einer Poetik-Dozentur, zu der diese Vorträge gehören, in einer Lesung als veranschaulichendes Beispiel vorgetragen hat. In der Tat ist die ISABELLA MARIA VERGANA eine besondere, u. a. äußerst provokative Erzählung, die an entscheidenden Stellen der Handlung derart widersprüchlich ist, dass bereits eine inhaltliche Zusammenfassung ohne eine vorherige Deutung des Textes nicht auskommt. Um sich der Erzählung in einer literaturwissenschaftlichen Lektüre anzunähern, soll diese zunächst in ihrer Handlungsstruktur beschrieben werden.

---

<sup>112</sup> Transzendenz [Art.]. In: Duden online. URL: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Transzendenz>.

Anschließend wird die Analyse auf die wesentlichen Gestaltungsmerkmale der Erzählung eingehen, die u. a. Rückschlüsse auf ihre Wirkungsweise und mögliche Lesarten zulassen, darin inbegriffen eine poetologische Ausdeutung, die ausführlicher dargelegt wird.

### **5.1 Handlungsüberblick**

Zunächst ist festzustellen, dass die Erzählung aus zwei Teilen zusammengesetzt ist, von denen der erste das eigentliche Geschehen wiedergibt, während der zweite eine Art Nachwort darstellt, in dem der Ich-Erzähler, der in der Fiktion zugleich der Autor der Erzählung ist, Bezug auf die Entstehungsbedingungen des Textes nimmt, die Folgen der erzählten Ereignisse kurz darlegt und u. a. die Authentizität des Geschilderten als tatsächlich Erlebtes behauptet. Zu Beschreibungszwecken kann weiterhin das im ersten Teil dargebotene Geschehen in eine Handlungsebene, die sich im österreichischen Linz in der Nacht auf den 23. Mai 2004 zuträgt (IMV, 189), sowie in zwei Südamerika-Episoden aufgegliedert werden, die wiederum in die Linz-Handlung eingebettet sind und nur deshalb separat benannt werden, weil sie einerseits zeitlich vor dem Geschehen in Linz angesiedelt sind und andererseits ihr ontologischer Status innerhalb der Fiktion unklar ist. Sie können Erinnerungen, Visionen, Wahnvorstellungen oder ebenso gut die zügellose Fantasie eines Ich-Erzählers sein, der als Schriftsteller eine rege Fantasie haben muss und sich ab dem Zeitpunkt, da er jene Episoden zu erzählen beginnt, bereits in einem Zustand leichter bis schließlich schwerer Trunkenheit befindet. Tatsächlich suggeriert der Text dem Leser sogar, jene Schriftstellerfigur für den empirischen Autor zu halten, da beide denselben Künstlernamen tragen und denselben Beruf ausüben (IMV, 181, 186). Die Identität von Autor und Erzähler soll durch eine Reihe weiterer direkter Referenzen auf die außerfiktionale Wirklichkeit bekräftigt werden, deren Faktizität sich problemlos nachprüfen lässt, z. B. die Tatsache, dass ein Symposium zur Fantastik, von dem in der Erzählung die Rede ist (IMV, 165), tatsächlich vom 20. bis zum 22. Mai 2004 in Linz stattgefunden hat. Auf diese Referenzen wird weiter unten ausführlicher eingegangen. Zunächst folgt ein kurzer Abriss der Linz-Handlung, zu der sie gehören.

In Linz schenkt ein entstellter Obstverkäufer, der auch der griechische Gott Dionysos sein könnte, dem Ich-Erzähler eine Granatapfelhälfte, die u. a. aufgrund der Symbolik eine Rolle in der Bestimmung unterschiedlicher Lesarten spielt (IMV, 163-164; mehr hierzu, s. u.). Kurz darauf entdeckt der Erzähler auf dem Wege zu dem besagten Symposium ein Plakat, das die Tanz- und Gesangsvorstellung einer Isabella Maria Vergana bewirbt (IMV, 165-166). Dies zur Kenntnis genommen, begibt er sich zu der Fachtagung und von dort aus zu jener Darbietung in eine Kleinkunstkneipe, um die Zeit bis zur Abreise zu überbrücken. In die Schilderung der

Tanz- und Gesangshow sind die zwei Südamerika-Episoden eingeflochten (IMV, 167-186), die unabhängig von ihrem Wirklichkeitsstatus dazu führen, dass sich zwischen dem Erzähler und der Sängerin ein intensiver Blickkontakt entwickelt. Entweder kennen die zwei Figuren einander aus früheren Tagen oder aber sie erkennen ineinander jemand anderen (mehr hierzu, s. u.). In beiden Fällen geben die Südamerika-Episoden Hinweise auf die Motivation der Figuren bzw. auf die Verbindung zwischen ihnen. Der Erzähler verlässt daraufhin mit der Sängerin die Kneipe und erwürgt sie nach einem plötzlichen Schlagabtausch, der mit einer Attacke ihrerseits begonnen hat, um anschließend die Flucht zu ergreifen und die Stadt im Morgengrauen mit dem Zug zu verlassen (IMV, 186-188).

Die Südamerika-Episoden handeln zum einen von einem Touristen in Venezuela, den es, als er den Anschluss an seine Reisegruppe verloren hat, in ein Dorf namens Canerbó oder Canaima in der Nähe des Orinoko verschlägt. Dort verbringt er drei Tage mit einem sechsjährigen Indiomädchen, dem er verspricht, es zu heiraten (Orinoko-Episode; IMV, 171-172, 180). Zum anderen geht es um einen Abenteurer in Caracas, Havanna oder Rio de Janeiro (IMV, 177) bzw., wie es zuletzt mehrfach heißt, in Carúpano an der karibischen Küste Venezuelas (IMV, 179, 181, 182). Dort lässt sich die Figur von Freunden in Deutschland aushalten und bandelt mit einer knapp 13-jährigen Prostituierten an, die er auf den Strich schickt, als schließlich kein Geld mehr überwiesen wird. Ohne sich zu verabschieden, lässt er das Mädchen eines Tages mittellos zurück (Carúpano-Episode; IMV, 177, 179, 181-184).

## **5.2 Das Widersprüchliche der Südamerika-Episoden**

Beide Episoden werden von dem Ich erzählt, das auch die Linz-Handlung präsentiert, und erklären die unerwartete Anspannung zwischen Erzähler und Sängerin sowie die darauffolgende tödliche Auseinandersetzung, wären sie denn tatsächlich die Vorgeschichte der beiden Hauptfiguren. Das allerdings kann aufgrund ihrer Erzählweise nicht ohne weiteres behauptet werden bzw. stellt sich nur als eine von vielen Möglichkeiten dar. Das Verwirrende an der Einbettung der Südamerika-Episoden in das Linzer Geschehen ist, dass der Erzähler einerseits explizit äußert, das Indiomädchen und die 13-Jährige seien beide Isabella Maria Vergana, die auch aus Venezuela stammt und nun ihr Leben mit Tanz- und Gesangsaufführungen bestreitet, nachdem sie auf der Suche nach einem Europäer, der sie verlassen hat, in Linz gestrandet ist (IMV, 173-175). Andererseits verunsichert der Erzähler diese Äußerung an mehreren Stellen, um sie daraufhin wieder als gegeben vorauszusetzen, wenn er weiter von seinen Eskapaden in Südamerika berichtet und das Indiomädchen als auch die 13-jährige Prostituierte mit der Sängerin gleichsetzt. Derart ergibt sich ein Hin und Her, das durchaus als *Verwirrspiel*

bezeichnet werden kann, obwohl die Thematik denkbar ernst ist. Zunächst also heißt es über die Sängerin:

[F]ast unmittelbar begriff ich, der Vergana schon einmal begegnet zu sein. Offenbar, als sie Kind war. Aber ich, dachte ich, *in einem anderen*, als ein anderer. [...] Die Halluzination war tatsächlich Erinnerung, zwar die eines Fremden, doch war der zugleich ich selbst. [...] Das hielt und hielt mich im Blick der Vergana fest, die vielleicht ebenfalls jemand anderes gewesen war damals oder vor zwei Jahren oder wann immer (IMV, 173).

Hier wird bereits ein mythologischer Zusammenhang der Figuren aus den Südamerika-Episoden und der Linzer Handlung expliziert. Noch allerdings erscheint dieser Zusammenhang, der weiter unten in Verbindung mit der poetologischen Lesart erläutert wird, kryptisch und vage, da hier widersprüchliche Identitäten behauptet werden. Diese fügen sich nicht in die bisher realistische Erzählweise und stellen einen Bruch da, der kurze Zeit später gekittet wird, als der Erzähler in der Kneipe Folgendes gegenüber einer Figur äußert:

Die junge Frau kennt mich. Und auch ich habe sie schon einmal gesehen. Nein, nicht nur einmal. Mindestens zweimal. Bei unserer ersten Begegnung war sie noch ein Kind. Bei unserer zweiten hatten wir ein Verhältnis. Da ist sie um die dreizehn gewesen. [...] Ich habe unsere Sängerin in die Kaschemmen geschickt (IMV, 177).

In dieser Aussage werden die Südamerika-Episoden auf realistische Weise mit dem Geschehen in Linz verknüpft. Der Erzähler räumt ein, sowohl der Tourist am Orinoko als auch der Abenteurer in Carúpano zu sein, sodass sich die Chronologie Orinoko – Carúpano – Linz ergibt. Sie korrespondiert mit den jeweiligen Altersstufen der Frauenfiguren (6 Jahre – 13 Jahre – 16-17 Jahre, IMV, 172, 177, 168). Das ermöglicht dem Leser, die Episoden als eine Art Erinnerungsschübe des Erzählers zu deuten. Später heißt es sogar einmal: „Ich schüttelte mich, um diesen Flashback loszuwerden“ (IVM, 182). Dann aber wird die realistische Verknüpfung erneut fraglich, da der Erzähler den ontologischen Status der Episoden wieder verunsichert:

Bitte begehen Sie jetzt keinen Irrtum. So wirklich meine Erinnerungen an damals sind und so wenig ich sie als meine eigenen leugnen kann, so sicher ist, ich kann mich nur wiederholen, daß ich, Alban Nikolai Herbst, niemals in Venezuela gewesen bin. Ich trug damals einen anderen, einen bis heute verschütteten Namen (IMV, 181).

Auch diese Bewertung der Episoden ließe sich noch realistisch deuten, indem man argumentierte, dass der Erzähler damals unter einer anderen, mittlerweile von ihm verdrängten Identität gereist ist. Erst die Begegnung mit der Sängerin hätte in dieser Lesart die alten Erinnerungen und mit ihr die verdrängte Schuld wachgerufen. Schließlich aber wird die Einbettung der Episoden explizit problematisiert und die Identität der Figuren in Linz, am Orinoko und in Carúpano ins Ungewisse verschoben:

Ich kann auch nicht beschwören, daß die als junge Frau hergemachte Jugendliche, die mich in Carúpano vor meinem Hotel ansprach, dieselbe Maria war, derer ich mich da gar nicht entsann; die Erinnerung stellte sich erst später ein und hatte auch dann ganz dieselbe Qualität wie das, was aus dem Dämmern meiner Vorgeschichte erst heraufstieg, als ich die Vergana [...] auf der kleinen Bühne sah (IMV, 181).

Auch der ruinierte Abenteurer im El Mirador [einem Hotel in Carúpano] war nicht der blauäugige Globetrotter, der dem Kind sechs oder sieben Jahre vorher das Versprechen gegeben hatte, und das kleine Mädchen war mitnichten die junge Prostituierte (IMV, 184).

Was hier betrieben wird, ist die in Kap. II.1.2 beschriebene Störung der Identifikation, sowohl die der Figuren aus den drei Erzählebenen Linz, Orinoko und Carúpano miteinander als auch die des Lesers mit dem Erzähler. Da dieser sich als unzuverlässig erweist, ist eine realistische Lesart, die auf die Richtigkeit der Schilderung vertraut, nicht mehr ohne weiteres herzustellen und die Chronologie Orinoko – Carúpano – Linz nur noch eine von vielen Möglichkeiten, das Geschehen zusammenzusetzen. Aufgrund der Ungewissheit, wie die Südamerika-Episoden ontologisch einzustufen sind, geht der Handlungsverlauf nicht mehr aus sich selbst hervor. Folglich wird der Leser dazu angehalten, die Sinnesebene selbst vorzunehmen. Eine objektive Perspektive, die weder eine realistische noch eine andere Lesart präferiert und die Widersprüche als solche stehen lässt, kann die Identität der Figuren als gleichermaßen gegeben und nicht gegeben beschreiben. Sie liegen als Potenz vor, die erst der Leser realisiert. Derart wird, wie es Herbsts Anliegen ist, der Satz vom ausgeschlossenen Dritten verneint und eine Poetik der Möglichkeiten etabliert (KR, 46).

### **5.3 Mögliche Lesarten**

Nachdem dieses Verwirrspiel möglicher intratextueller Bezüge beschrieben wurde, lassen sich zur Veranschaulichung der Bandbreite möglicher Lesarten eine realistische und eine paranormale Deutung der Erzählung vornehmen, die jede für sich genommen Abstraktionen sind, da sie bewusst die Widersprüchlichkeiten, in die sich der Erzähler verstrickt, außer Acht lassen bzw. sie interpretierend in ihre Deutung integrieren. Sie können als zwei diametrale Extrempunkte möglicher Deutungen ein Spektrum an Lesarten abstecken, das die vorliegende Erzählung dem Leser aufgrund ihrer ambivalenten Darstellung erlaubt. Es geht hierbei darum darzulegen, wie die Konstruktion von Sinn ermöglicht und zugleich verwehrt wird, so wie Herbst es poetologisch beschreibt: „Literatur sollte einem Prozeß ständiger Bildung und Auflösung nicht verpflichtet sein [...], doch ihn zugleich nach- wie vorausformen“ (SL, 84). Einige der Widersprüche müssen hierfür beiseite gestellt werden, was für den Moment legitim ist, da ein Leser anders als ein Literaturwissenschaftler nicht unbedingt eine kohärente Deutung anstrebt.

Eine konsequent realistische Lesart geht von der Richtigkeit der Chronologie Orinoko – Carúpano – Linz aus und erklärt so das Linzer Geschehen mit der Schuld des Erzählers, der sich zu früheren Zeiten an der Sängerin Vergana vergangen hat. Die Widersprüche der Erzählung könnten hierbei einerseits auf die Trunkenheit des Erzählers, andererseits auf eine Art psychische Verdrängung zurückgeführt werden, die aufgrund der Schwere der Übeltaten, die der Protagonist begangen hat, derart massiv ist, dass er die aufkommenden Erinnerungen als die eines Fremden erlebt und sie dem Leser deshalb auch als solche darlegt. Zudem könnte er sich wegen seines belasteten Gewissens mit der Beteuerung, nie in Venezuela gewesen zu sein, herauszureden versuchen. Eine solche realistische Interpretation setzt eine Psychologisierung der Erzählfigur voraus, die sich problemlos in eine realistische Lesart einfügt. Sie wird vor allem gestützt durch die erzählerische Verknüpfung der Frauenfiguren mit der Sängerin Vergana, sodass der Eindruck entsteht, sie sei das Indiomädchen vom Orinoko und die 13-Jährige aus Carúpano. Der Erzähler nennt die zwei Frauenfiguren aus den Episoden explizit Maria oder Vergana (z. B. IMV, 183).

Hingegen eine paranormale Lesart nimmt den Erzähler beim Wort und deutet die Erinnerungen als die eines tatsächlich Fremden. Auf unerklärliche Weise ergreifen sie von dem Erzähler Besitz und verleiten ihn zunehmend dazu, die Identität des Touristen und des Abenteurers als die seinen anzunehmen, was umso unheimlicher wäre, da er sich hiermit in eine gefährliche Situation begibt, deren Ausgang für ihn ungewiss ist (IMV, 184). Plausibel wird eine paranormale Deutung u. a. aufgrund des Granatapfels, den der Erzähler von dem Gott Dionysos empfängt, der wiederum in einer realistischen Lesart ein etwas eigenwilliger, vielleicht sogar verrückter Obstverkäufer sein könnte („Ich hätte [...] dem Verkäufer seinen Wahnsinn anmerken müssen“, IMV, 163). Dionysos hat den Erzähler durch die Berührung mit zwei Fingern auserwählt (Ebd.) und zwingt ihm nun zwei von Lust getriebene Schicksale auf, die ihn zunächst als Visionen ereilen und für die er sich letztendlich verantworten muss. Durch das Verspeisen des Granatapfels, der symbolisch für Sexualität und Erotik stehen kann<sup>113</sup>, nimmt der Erzähler die Schicksale in sich auf (zur Symbolik, s. u.)

Es sind weiterhin verschiedenste Mischformen denkbar. Es wäre z. B. ebenso plausibel, von einem überspannten Dichtertypus auszugehen, der sich in seiner Trunkenheit in die Fantastereien, die seiner ungezügelten Einbildungskraft entspringen, bis zur Hilflosigkeit hineinsteigert. Weshalb die Sängerin ihn zuletzt attackiert, bleibt hierbei unklar. Sie könnte den

---

<sup>113</sup> Silke Grothues: Granatapfel [Art.]. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg. von Günter Butzer und Joachim Jacob. 2. Aufl. Stuttgart/Weimar 2012. S. 161-163, S. 162.



Erzähler unglücklicherweise für denjenigen halten, der sie verlassen hat. Ebenso gut könnte sie es aus einem beliebigen anderen Grund tun, der nicht erzählt wird, da auch die präsentierte Hintergrundgeschichte der Vergana nur die Erzählung einer anderen Figur ist und daher schlicht eine falsche Information sein könnte (IMV, 173-175; hierzu, s. u.). Eine weitere Möglichkeit wäre, die Erzählung innerhalb der Fiktion als fiktiv und damit als ausgedacht zu begreifen, da der Erzähler zugleich ihr fiktiver Autor ist und im zweiten Teil des Textes zudem sehr deutlich auf den Charakter der Erzählung als Erzähltes hingewiesen wird: „Dies erlebte ich in der Nacht auf den 23. Mai des jetzigen Jahres 2004 und skizzierte die Ereignisse während meiner Rückfahrt“ (IMV, 189). In dieser Lesart würde das Erzählte insgesamt als unwahr erscheinen. Andererseits muss die Markierung als Erzähltes keineswegs bedeuten, dass die Schilderung nicht der innerfiktionalen Wirklichkeit entspricht. In der Literatur kommt es häufig vor, dass im Nachgang des Geschehens selbiges von einer Figur als Tatsachenbericht präsentiert wird.

Zusammenfassend betrachtet, erscheinen die vorgestellten Interpretationen sowie wie alle übrigen, die außerdem möglich wären, als alle gleichermaßen möglich und nicht möglich, da die Widersprüche der Erzählung unauflösbar sind. Sie können immer nur vorläufige Deutungen sein, die im Prozess der Lektüre miteinander konkurrieren. Durch diese intratextuell ausgetragene *Ambivalenz* möglicher Sinnzusammenhänge, die sich auf der Ebene einer nicht aus sich hervorgehenden Handlung abspielt, entsteht der *Ungefähre Raum*, in dem laut Herbst alle Erzählungen zugleich wahr und falsch sein können (Kap. II.1). Die Identifikation des Lesers mit dem Erzähler wird durch die Brüche auf der Handlungsebene gestört und *das realistische Prinzip*, mit dem die Erzählung anhebt und das sie immer wieder aufgreift, ad absurdum geführt. Da eine auf Kohärenz abzielende Lesart durch den Text verweigert wird, verbleibt die Sinn-genese aus einer objektiven Perspektive im Zustand der *Unabschließbarkeit* (Kap. II.1.3). Sie springt zwischen allen möglichen Deutungen unaufhörlich hin und her, weshalb sie mit Herbsts Metaphorik als *flirrend* bzw. als *fließend* bezeichnet werden kann.

Der Fantastik-Forscher Uwe Durst beschreibt eine derartige Verunsicherung der Erzählinstanz als *Destabilisierten Erzähler*.<sup>114</sup> Sie ist dem Forscher zufolge ein typisches Verfahren fantastischer Texte, das jeweils mindestens eine paranormale und eine realistische Textdeutung gleichwertig nebeneinander stellt.<sup>115</sup> Demnach könnte die Erzählung ISABELLA MARIA

---

<sup>114</sup> Durst: Theorie der phantastischen Literatur, S. 185-201.

<sup>115</sup> Ebd., S. 101.

VERGANA auch auf der Grundlage der Durst'schen Gattungsdefinition der Fantastik zugeordnet werden.

#### 5.4 Der Phantastische Raum als Spiegel der Wirklichkeit

Auch Herbst würde die Erzählung eine fantastische nennen, doch aus anderen Gründen. Dass der Leser mit der Lektüre einen *Phantastischen Raum* betreten hat, wird im Nachhinein schon mit dem ersten Satz der Erzählung deutlich: „In Linz ist mir Dionysos begegnet“ (IMV, 163). Einerseits handelt sich um einen fantastischen Erzählraum im Sinne Herbsts, weil dies wörtlich als eine Begegnung mit dem antiken Gott verstanden werden könnte, und andererseits, da dieses Motiv in Verbindung mit anderen ähnlich gelagerten Motiven, z. B. dem des Granatapfels oder des Animalischen (mehr hierzu, s. u.), eine allegorische Struktur erzeugt, die dem Leser eine Ahnung dessen erlaubt, was sich über die konkreten Ereignisse hinaus in den Figuren und das von ihnen getragene Geschehen spiegeln könnte.

Fast immer ist die Vorstellung eines Ewigen mit phantastischen Konstruktionen eines Eigentlichen verknüpft, bisweilen eines *wahren* Gesetzes, das pervertiert als Flackern an den Höhlenwänden erscheint (SL, 42).

Welche Gesetze, Muster oder Prinzipien (vgl. Kap. II.4) hier in einer allegorischen Lesart, die der vorliegende Text auch ermöglicht, u. a. erkennbar werden, soll weiter unten eine Rolle spielen. An dieser Stelle ist in Verbindung mit den Ausführungen im vorangegangenen Unterkapitel die Eigenschaft des *Phantastischen Raumes*, Schein und Sein analog zu behandeln, von zunächst größerer Relevanz. Denn schon mit dem zweiten Satz wird eine realistische Deutung des vorherigen angeboten, was verschleiert, dass der Leser einen fantastischen Erzählraum betreten hat: „Ich hatte dem südländischen, in den erdgrünen Kittel gekleideten Verkäufer seinen Wahnsinn anmerken müssen“ (IMV, 163). Plötzlich wird es möglich, den ersten Satz in einem übertragenen Sinne zu lesen, in dem der Verkäufer nur aufgrund seines Äußeren als Dionysos bezeichnet wird. Sein seltsames Verhalten, z. B. die auserwählende Berührung der zwei Finger (Ebd.), kann als psychische Abweichung ins Realistische umgedeutet werden. Derart schließt die Erzählung die Tür zum *Phantastischen Raum* auf, ohne dass dem Leser dies zunächst auffallen muss: „Anfangs liest man über die leichte Irritation einfach hinweg und merkt deshalb nicht, wie hinterrücks sie die Pforte ins Unheimliche aufgeschlossen hat“ (SL, 43).

Dass der Mann zugleich weiterhin jener Gott sein kann, bleibt also ebenfalls möglich, zumal ihm gewisse charakteristische Attribute zugeschrieben werden: das zerstückelte Gesicht und der Granatapfel. Ersteres verweist auf die Zerstückelung, die dem Gott widerfahren ist,

woraufhin er ein zweites Mal geboren wird, letzteres auf das Rauschhafte und Lustvolle, das mit Dionysos und seinem Kult in Verbindung steht.<sup>116</sup> Dass aber dennoch ein *Phantastischer Raum* vorliegt, wird in dem Moment der ersten Erinnerung, Einbildung bzw. Vision deutlich (IMV, 171-172). Die Schilderung bricht Widererwarten mit der realistischen Darlegung und der Erzähler befindet sich plötzlich in einem Dschungel „im Herzen des Südens“ (IMV, 171). Er fällt wörtlich aus dem realistischen Raum der Kleinkunstkneipe in einen fantastischen:

Ich [...] packte den Tisch, doch drehte schon rasend durch den Muff des Kellers in eine schwüle Treibhausluft. Die trug mich allenfalls Momente. Ich knallte vor irgendeine Hütte hin. Aufgeheizte Staubwolken wirbelten hoch (Ebd.).

Erst im Nachhinein wird dieses Erlebnis als „Innenbild“ von dem Erzähler in die realistische Erzählweise integriert (IMV, 172). Es obliegt dem Leser zu beurteilen, was tatsächlich der Fall ist, da die Plastizität und der Umfang des Erlebnisses zugleich dafür sprechen, dass der Erzähler für einen Moment tatsächlich in dem Dschungel gewesen ist. Dessen nachgelagerte Ausdeutung wirkt hiergegen nur sehr schwach, was daran liegt, dass jenes Erlebnis nicht geschildert wird, *als ob* der Erzähler den Eindruck hat, sich in einem Dschungel zu befinden. Stattdessen unterscheidet sich der Modus der Darstellung nicht von dem realistischer Textstellen. Schein und Sein sind aufgrund der Subjektivität der Erzählinstanz nicht voneinander zu trennen, weshalb eine fantastische gleichermaßen wie eine realistische Deutung plausibel bleibt. Letztere ginge davon aus, dass der Erzähler den Aufenthalt in der Kleinkunstkneipe genauso wie sein Innenbild erlebt und es daher beides gleichwertig als Wirkliches schildert.

Da alle Sachverhalte gleichermaßen aus einer unzuverlässigen, subjektiven Perspektive erzählt sind, dehnt sich diese Ungewissheit auch auf die Informationen innerhalb der realistischen Textelemente aus. So basiert z. B. die Motivation der Sängerin – der Grund, weshalb sie den Erzähler so intensiv anblickt – einerseits auf Mutmaßungen des erzählenden Ichs<sup>117</sup> und andererseits auf einer Erzählung innerhalb der Erzählung, den Auskünften des Kellners zu ihrer Person, die bezeichnenderweise in einer Aneinanderreihung von indirekter und wörtlicher Rede wiedergegeben werden:

---

<sup>116</sup> Vgl. Edward Tripp: Dionysos [Art]. In: ders.: Reclams Lexikon der antiken Mythologie. Übersetzung von Rainer Rauthe. 7. Aufl. Stuttgart 2001, S. 156-164.

<sup>117</sup> Die Mutmaßungen des Erzählers werden an wiederkehrenden Phrasen erkennbar, die den subjektiven Eindruck des Gesagten markieren: „Viele lange Monate, *stellte ich mir vor*, hatte sie ihn gesucht“ (IMV, 175; Hervorhebung, A.V.). Ebendiese Phrasen bestärken eine Lesart, die davon ausgeht, dass der Erzähler sich zunehmend in Fantastereien hineinsteigert.

Sie sei erst in Deutschland gewesen, dann nach Österreich weitergezogen. Den armen Rodrigo habe sie völlig unter ihrer Fuchtel. „Scheiß Mitleidstour.“ Dabei sei sie noch nicht einmal sonderlich hübsch (IMV, 174).

Hinzu kommt, dass auch die Aussagen des Kellners mit Vermutungen einhergehen, die wiederum der Erzähler durch eigene Beobachtungen relativiert. So unterstellt der Kellner Vergana, dass sie ihren Freund Rodriguez Perez, bei dem sie in Linz untergekommen sei, nur ausnehme (Ebd.), was der Erzähler bezweifelt, als er sieht, mit welcher Vertrautheit die Sängerin Perez ins Ohr flüstert (IMV, 175-176).

Was der Text über die Figur Vergana preisgibt, ist aufgrund der Subjektivität der Quellen in Hinblick auf seinen innerfiktionalen Wahrheitsgehalt daher insgesamt fragwürdig. Derart macht die Erzählung immer wieder deutlich, *dass* erzählt wird, ohne dies durch metafiktionale Einschübe zu tun, die den gesamten Erzählprozess ironisieren würden. Vielmehr geht es darum, literarisch zu gestalten, wie sich innerfiktional Erzähltes mit der Wahrnehmung des Erzählers vermischt und für diesen zunehmend dieselbe Qualität wie die Wirklichkeit annimmt, die er dem Leser vermittelt.

Ob etwas Schein oder Sein ist, lässt sich in ISABELLA MARIA VERGANA daher nicht unterscheiden und ist in Bezug auf die Südamerika-Episoden sogar nachrangig. Ob die Episoden Erinnerungen, Einbildungen oder Visionen sind, ist für den Verlauf des Geschehens nicht entscheidend. Der Erzähler hätte sich der Konfrontation mit der Sängerin, die von Beginn an etwas Unheilvolles an sich hat, nicht aussetzen müssen. Er tut es allerdings doch, da die Südamerika-Episoden in ihm wirken. Dies wird daran deutlich, dass er im Verlauf der Handlung immer wieder auf sie zurückkommt und sie jedes Mal detaillierter sowie umfangreicher als zuvor erzählt. An einer Stelle heißt es zudem, die Erinnerungen seien, „wie alte Fotos, chamois überzogen“, d. h. in gewisser Weise unwirklich (IMV, 181). Späterhin werden diese explizit als „keine ungefähren, keine chamois überhauchten mehr, sondern [als] die überscharfen eines Geschehens“ bezeichnet (IMV, 182). Was immer die Episoden in der Erzähllogik genau sein mögen, sie nehmen zunehmend Raum ein sowohl in der Erzählung als auch im Bewusstsein des Erzählers und ergreifen diesen so sehr, dass er sich von ihnen nicht mehr freimachen kann oder will, er sich im Gegenteil für das darin geschilderte Grauen trotz aller vorgebrachten Widersprüche in der Verantwortung sieht und, da er es auf die Sängerin projiziert, schließlich mit dieser die Kneipe verlässt:

So bin ich nicht freizusprechen. Nicht von dem, was gestern [die Ermordung der Sängerin], aber auch nicht von dem, was früher geschah [die Südamerika-Episoden]. Deshalb hatte ich mich der Tänzerin in dieser Kleinkunstkneipe zu stellen (IMV, 181).

Dieser Konflikt zwischen Ursächlichkeit und Schuldübernahme wird ein letztes Mal sehr klar dargelegt, als der Erzähler den von ihm selbst vorgebrachten Einwand zurückweist, er hätte doch seine Identität als deutscher Schriftsteller, der mit der Sache nichts zu tun habe, geltend machen können. Das wäre allerdings, so seine Worte, feige und unwahr gewesen (IMV, 186-187). Es stellt sich die Frage, in welcher Hinsicht ein solcher Versuch hätte unwahr sein können. Eine realistische Deutung könnte hier ansetzen und die Äußerung als finales Geständnis des Erzählers werten, das den Status der Südamerika-Episoden als von ihm Erlebtes beweist. Andererseits könnte auch gemeint sein, dass jeder Versuch, nicht mit Vergana mitzugehen, insofern unwahr ist, als der Erzähler zu diesem Zeitpunkt längst akzeptiert hat, dass sich zwischen ihm und der Sängerin eine Beziehung hergestellt hat, entweder erst während des Tanzabends oder zu früheren Zeiten schon. Nicht der Ursprung dieser Beziehung, sondern die Wahrnehmung, dass sie ist oder zu sein scheint, wird zum Beweggrund für das Handeln des Erzählers.

Die Möglichkeit einer derartig gelagerten Motivation erklärt sich aus Herbsts Wirklichkeitsverständnis (Kap. II.1.1), das in der Erzählung auch angesprochen wird: „Wirklichkeit, schreibt Schopenhauer, ist, *was wirkt*. Meint sie uns, hat sie recht“ (IMV, 181). Schopenhauers Satz bezogen auf Vergana und den Erzähler („uns“, Ebd.) macht klar, dass der ontologische Status der Episoden für ihre Wirkung irrelevant ist, sofern sie für wirklich gehalten werden. Da Herbst derartige Vermengungen von Realität und Fiktion bzw. die Ununterscheidbarkeit von Schein und Sein für eine Eigenschaft der menschlichen Wahrnehmung hält (Kap. II.1.1), zeigt sich in dieser Erzählung, wie der Autor dieses von ihm beschriebene Phänomen zu einem ästhetischen Prinzip erklärt und konsequent umsetzt:

Meine Forderung ist, daß sich dem Kontaktverlust nicht nur deskriptiv – im Inhalt der Erzählung – erwehrt werde, sondern das muß die Erzählung selbst, ihre Form, durchdringen und grundieren (KR, 23).

Eine Literatur, die gegenwärtig bleiben wolle, darf laut Herbst nicht den Kontakt zu den „Wirkmächten“ der menschlichen Existenz verlieren (Ebd.). Hiermit ist u. a. die Entfremdung des Menschen durch den Fortschritt der Technologie gemeint, die ihrer Undurchschaubarkeit wegen zu einer „Re-Mythisierung von Wirklichkeit“ führt (Ebd.), in der Schein und Sein, Glaube und Tatsachen sich vermischen und daher eine Fiktion genauso wirksam sein kann wie die Wahrheit (Kap. II.1.1).

## 5.5 Intensität und Projektion

Die Erzählweise der ISABELLA MARIA VERGANA kommt entgegen ihres komplexen, sich selbst relativierenden Charakters ohne den Verzicht auf *Intensität* aus, da die *Einfühlung* des Lesers trotz der besagten Störungen ermöglicht wird. Die *Intensität* ist laut Herbst wichtig, da durch sie erst die *Anagnorisis* und die *Katharsis* ermöglicht werden (Kap. II.4, II.2). Deshalb durchzieht die *Intensität* nahezu den gesamten Text und nimmt gegen Ende noch zu, bis sie sich in der Konfrontation zwischen Erzähler und Sängerin entlädt. Sie entsteht vordergründig durch die ernste Thematik der Kinderprostitution sowie des Sextourismus in Verbindung mit dem Schicksal eines ausgebeuteten Mädchens. Dass die Gewalt dieser Motive allerdings fühlbar wird, ist primär auf die angewandten formalen Mittel zurückzuführen, hierunter die *antimoralische* Vermittlung des Geschehens, die den Leser einer moralischen Grenzerfahrung aussetzt und das Grauen durch die Ich-Perspektive in ihn hineinverlegt. Denn der Ich-Erzähler, der als Vermittler des Geschehens diejenige Figur ist, die durch die Übertragung seiner Sicht auf den Leser diesem emotional am nächsten kommt, könnte zugleich die Person sein, die für den erzählten Schrecken verantwortlich ist. Die Phänomene werden daher nicht von außen und distanziert, sondern aus der Innenperspektive und daher, emotional betrachtet, aus nächster Nähe dargelegt. Da statt eine moralisierende Perspektive einzunehmen, die Schrecken durch die *Intensität* ihrer *antimoralischen* Darstellung fühlbar gemacht werden, ist die moralische Beurteilung des Geschilderten dem Leser überlassen. Das kann mitunter heftige Leserreaktionen provozieren, was sich z. B. an einer Diskussion über die Distanz der Schilderung zum Geschilderten in Herbsts Weblog DIE DSCHUNGEL zeigt (Die Dschungel, URL-3, k. S.), viel deutlicher aber noch in dem Vorwurf eines Lesers wird, der Autor bekenne sich als „Kinderficker“ (Die Dschungel, URL-4, k. S.). Laut Herbst hat der Besucher einer Lesung in Frankfurt mit dieser Äußerung den Raum verlassen (Ebd.).

Verstärkt wird die *Projektion* (Kap. II.1.1) weiterhin durch die konsequente Störung der Identifikation des Linzer Figureninventars mit dem der Südamerika-Episoden. Ob also der Ich-Erzähler der Schuldige und die Sängerin das Opfer ist, muss der Leser erst herausfinden, und zwar nicht, indem es ihm durch die Erzählung präsentiert wird, sondern kraft eigenen Denkens, Fühlens oder Ahnens. Durch diesen Prozess wird laut Herbst eine intensivere Bindung an die Figuren geschaffen:

Zumal ist der Leser – wenn es denn gutging – durch den von ihm selbst hergestellten Identifikationsprozeß, zu dem ihn der Autor freilich verführte, derart tief in den Romanfiguren anwesend, daß er ein solches Buch nur widerwillig aus der Hand legen wird (SL, 261).

Auf dieser *Intensität* aufbauend, mündet die Erzählung in dem Untergang derjenigen, die sehr wahrscheinlich das Opfer ist, und daher in dem Fortbestand des Schreckens, der in dem Leser weiterwirken soll. Durch das Ausbleiben eines *Happy Ends* kann die Erzählung ihre *kathartische* Wirkung entfalten (Kap. II.3). Statt mit einer Auflösung des Schreckens, was der Wirklichkeit laut Herbst unangemessen wäre und daher einer psychischen *Beruhigung* gleichkäme (Kap. II.4), endet diese Erzählung mit dem Triumph des Unmoralischen.

Weiterhin ist die *Intensität* des Geschehens in der frühen Vorausdeutung des Endes begründet. Wie in einem analytischen Dramenaufbau ist das katastrophale Resultat bekannt und im Raum steht nun die Frage, wie es dazu hatte kommen können. Erste Andeutungen evozieren bereits sehr früh die Ahnung, dass etwas nicht stimmen kann, und tragen zum Spannungsaufbau bei. Sie beziehen sich auf die Gefühlslage des Ichs zu dem Zeitpunkt, von dem aus es das Geschehen erzählt. Dieser ist die Zugfahrt zurück nach Berlin:

[J]etzt, da alles schon geschehen und nicht mehr rückgängig zu machen ist. Ich [...] sitze im Zug und denke immer wieder an diesen Mittag, mit dem die Lust und das Unheil des Abends begannen (IMV, 164).

Derartige Momente, in denen sehr kurz auf die Erzählgegenwart Bezug genommen wird, sind unmittelbar in die Darlegung des eigentlichen Geschehens montiert und kontrastieren es, was ihre Wirkung verstärkt. So steht die zitierte Andeutung z. B. im Gegensatz zu dem belebten Marktplatz, der trotz der ominösen Begegnung mit dem Obstverkäufer sehr alltäglich wirkt und in seinem für den Handlungsverlauf nebensächlichen Detailreichtum das *realistische Prinzip* sehr gut veranschaulicht:

Es war ein warmer, fast schon heißer Tag. Die Luft roch nach Gebäck, nach Naschwerk, japanische Touristengruppen zwängten sich durch die Rathausgasse zum Hauptplatz, wohin auch ich gehen wollte (Ebd.)

Weitere Andeutungen folgen: „Ich bange, daß man den Zug anhalten, daß man mich herausholen wird“ (IMV, 165). Bis die Ahnung eines kommenden Unheils sehr bald in die Erkenntnis umschlägt, dass der Erzähler die Sängerin umgebracht hat. Diese Vorausdeutung entfaltet einen ersten Höhepunkt der *Intensität*, der sorgfältig durch die Andeutungen vorbereitet und durch die Schilderung der emotionalen Situation, in der das erzählende Ich sich unmittelbar nach Verganas Tod befindet, eingeleitet wird. Die Plötzlichkeit, mit der die Erkenntnis schließlich folgt, gibt der *Intensität*, die durch den geschilderten Schrecken evoziert wird, zusätzliche Kraft:

Ich habe Maria Vergana erwürgt. Sie schlug mich. Sie zerkratzte mein Gesicht, meinen Hals, meinen Oberkörper. [...] Als sie bewegungslos unter mir lag, eine Brust und den nassen

Unterleib frei, Rock und Bluse in Fetzen, den zerrissenen BH halb überm dunklen, verschorften Gesicht, lief ich davon (IMV, 169).

Die anfängliche parataktische Folge aus drei kurzen Sätzen, die in der asyndetischen Syntax des dritten Satzes mündet und mit mehreren Wortwiederholungen gespickt ist („mein Gesicht, meinen Hals, meinen Oberkörper“, Ebd.), erhöht die *Intensität* der ohnehin erschreckenden Szene, während die vielen hypotaktischen Einschübe am Ende der Schilderung die finale Flucht rhetorisch hinauszögern, die dann mit Abschluss des Satzes umso endgültiger wirkt. Es folgt ein Absatz, der einen harten Schnitt wie im Film markiert, und die nächste Szene beginnt nüchtern, während der Schrecken noch nachhallt: „Endlich begann die Vorstellung“ (Ebd.).

Derart ließe sich mit der Beschreibung der sprachlichen und textlichen Komposition fortfahren. Es genügt aber das bis hierhin Dargelegte, um zu veranschaulichen, wie Herbst das Empfinden von *Intensität* auf der Ebene der Sprache, der Erzählperspektive, einzelner Handlungsabschnitte sowie der Gesamthandlung ermöglichen will.

## 5.6 ‚Dokumentaristische‘ Wirklichkeitsreferenzen

Die Schrecken der Kinderprostitution, des Sextourismus und der Ausbeutung einer Liebe werden in ihrer *Intensität* noch gesteigert durch die Verwendung zahlreicher Wirklichkeitsreferenzen, die dem fiktiven Geschehen den Schein geben, in einer verortbaren Realität stattzufinden. Einige dieser Referenzen sind die Stadt Linz, das Symposium in dem Oberösterreichischen Landesmuseum, verschiedene identifizierbare Bauwerke, Kultureinrichtungen, Lokale sowie die Namen realer Personen, die als Nebenfiguren auftreten.<sup>118</sup> Hierhin gehört auch die Namensgleichheit von Erzähler und empirischem Autor, die außerdem denselben Beruf ausüben. Da in der Erzählung darüber hinaus Herbsts Wirklichkeitsverständnis (IMV, 181), eine kurze poetologische Passage über *Intensität* (IMV, 169) sowie ein Hinweis auf den Autor José Lezama Lima zu finden sind (IMV, 171), den der Autor z. B. in seinen Heidelberger Vorlesungen zitiert (KR, 8), kann ein Leser, der sich mit der vorliegenden Poetik ein wenig auskennt,

---

<sup>118</sup> Folgende Referenzen, die sich mit einer Internetrecherche jederzeit nachprüfen lassen, sind in der Erzählung auszumachen: Linz, die Landeshauptstadt von Oberösterreich (IMV, 163), die Messe Ars Electronica (164), die Donaubrücke in Linz (Ebd.), die Linzer Mariensäule (167), das Lentos-Museum und Brucknerhaus in Linz (169), das Linzer Konservatorium (173), das Restaurant HOFArT (167), der Veranstaltungsort Posthof (166), das Symposium im Landesmuseum (165), das im Zeitraum vom 20. bis zum 22. Mai 2004 stattgefunden hat, die Teilnehmer des Symposions Alban Nikolai Herbst, Anselm Wagner, Clemens Ruthner, Hans Brittnacher, Peter Aßmann und Markus May (181, 165, 176), Clemens Ruthners dortiger Vortrag über Vampir-Fandoms in den USA (166) sowie zuletzt das Datum des Geschehens: die Nacht auf den 23. Mai 2004 (189). Im Museumsjournal des Landesmuseums in Linz sind die Datumsangaben des Symposions nachzulesen (unter der URL [http://www.landmuseum.at/pdf\\_frei\\_baende/27983.pdf](http://www.landmuseum.at/pdf_frei_baende/27983.pdf), Zugriff im Mai 2016.). Herbst erwähnt das Symposium auch in seinen Heidelberger Vorlesungen (KR, 44).



noch weitere identifizierende Merkmale ausmachen. Den Eindruck der Identität von Erzähler und empirischen Autor verstärkt ebenso die Erwähnung der Figur Do (IMV, 173), deren Name offenbar das Pseudonym einer Person aus Herbsts Bekanntenkreis ist und einem Leser aus dem Blog DIE DSCHUNGEL. ANDERSWELT bekannt sein könnte. In Verbindung mit den realistisch gestalteten Textpassagen entsteht aufgrund dieser Wirklichkeitsreferenzen der Schein des Dokumentarischen. Eine Rezeptionshaltung, die von vornherein davon ausgeht, eine fiktive Erzählung zu lesen, wird hierdurch gestört („Es ist doch nur ein Buch“, 127; *Transzendenz des Textes*, Kap. II.4). Dies kann die *Intensität* der geschilderten Schrecken verstärken, da ihr Status als Fiktives durch die verwendeten formalen Mittel verunklart wird. Damit die Möglichkeit einer solchen Lesart plausibel erscheint, ist es hilfreich, sich vor Augen zu halten, dass das theoretische Konzept der Differenz von Erzähler und Autor nicht jedem Leser bekannt sein wird. Das Spiel mit der Autoridentität könnte auf einen Leser daher andere Effekte erzeugen als auf einen Literaturwissenschaftler. Eine vorübergehende Verwechslung von empirischem Autor und Erzähler ist durchaus im Bereich des Möglichen. Die Erzählung birgt daher zumindest das Potenzial zu einem Skandal, da Herbst das Geschehen auf seine Person beziehbar macht. Eine naive Lesart könnte sogar den Tod der Sängerin für dokumentarisch halten und die Täterschaft dem empirischen Autor zuschreiben.

Es tritt folglich neben die realistischen und fantastischen Lesarten des Textes eine ‚dokumentaristische‘, die ebenso wie alle anderen Deutungen im Widerspruch zu den beschriebenen Störungen der Identifikation steht und die Irritation des Lesers noch vergrößern dürfte. ‚Dokumentaristisch‘ meint hier, dass die damit bezeichneten Textelemente *wie dokumentarisch* wirken, ohne dies zu sein. Es ist eine Analogbildung zu *realistisch*, das ebenfalls nicht real, sondern *wie real* oder *der Realität entsprechend* bedeutet: „Dokumentarisches, subjektive Gefühls- und Vorstellungswelt sowie Phantastik verschränken sich nahezu unlösbar ineinander“ (SL, 260). Durch diese Vermengung von Erzählverfahren, die einander ausschließen, nimmt die Komplexität des *Ungefähren Raums* weiter zu. Zudem verleiht ihm das Dokumentaristische eine neue Qualität, da die Ununterscheidbarkeit von Sein und Schein über die Handlungsebene hinaus auf die Wirklichkeit des Lesers ausgedehnt wird. Hierdurch könnte die Distanz des Lesers zum Erzählten unterbunden oder zumindest behindert werden, da er sich im Verlauf der Lektüre selbst ein Urteil über den ontologischen Status des Gelesenen bilden muss und der Text fortwährend widersprüchliche Signale sendet. Erst die kritische Reflexion über dieses Verfahren schiebt es als Textfunktion zurück in die Fiktion. Denn letztlich kann auch eine Vielzahl von Wirklichkeitsreferenzen nur den Eindruck der Identität von Erzähler und empirischen

Autor vermitteln. Theoretisch sollten sie weiterhin voneinander getrennt werden, zumal sehr deutlich gemacht wird, dass es sich um eine Erzählung handelt, die in einem Erzählband als solche veröffentlicht wurde. In einem Weblog könnte dieses Verfahren wiederum ganz anders zu bewerten sein. Im Rahmen der Analyse des vorliegenden Textes könnte man den Erzähler stattdessen als eine der vielen „Spaltungsfiguren des Autors“<sup>119</sup> beschreiben, die nicht mit dem empirischen Autor identisch ist, aber wie z. B. der Erzähler in dem Roman *EINE SIZILISCHE REISE*<sup>120</sup> gewisse Eigenschaften mit ihm teilt und ihm daher ähnelt. Dort trifft der Ich-Erzähler auf eine Autorfigur namens Herbst (SR, 198-205), die ihm das Verfahren offenlegt: „Ich dachte Sie mir aus [...] Das ist mir, finde ich, gelungen. Sie sind nur in Details mir ähnlich geraten. So muß das sein“ (SR, 199). Ein Leser, der sich dieser Differenz durchgängig bewusst ist, wird sich von widersprüchlichen Textsignalen nicht in Bezug auf den Status des Erzählers verunsichern lassen. Christoph Jürgensen ist daher der Ansicht, dass ohne die Kenntnis der poetischen Verfahren nicht zu unterscheiden wäre, was wahr und was fiktiv sei, wodurch „eine effektvolle Subvertierung des vorgängigen Wirklichkeitsbegriffs“ erreicht werde.<sup>121</sup> Insgesamt gilt deshalb weiterhin, wie auch Kreknin feststellt, dass ein „Oszillieren zwischen den Lesarten und die gleichermaßen und synchron vorhandenen Signale des Referentialitäts-Begehrens wie auch der Desinformations- und Fiktionalisierungs-Strategien“ die Einnahme einer eindeutigen Lesart verhindere.<sup>122</sup> Ebendieses Oszillieren ist ein Charakteristikum autofiktionalen Schreibens, das sich derart „dem Problem einer Grenze zwischen autobiographisch-faktualem und fiktional-fiktivem Schreiben entzieht“.<sup>123</sup> Lediglich die reißerische Unwahrscheinlichkeit der juristisch folgenlosen Erdrosselung einer venezolanischen Sängerin und ihrer öffentlichen Darlegung dürfte dieses Verfahren ein wenig unterlaufen. Zugleich markiert dies sehr deutlich den Versuch größtmöglicher *Intensität* durch die Verschleierung der Fiktionalität des Totschlags, von dem strenggenommen unklar ist, ob er ‚wirklich‘ nicht stattgefunden hat; mit Herbsts Worten: Was fiktiv sei und was nicht, müsse der Mensch *glauben* (SL, 58). Denn anders als der Roman *MEERE*, der aufgrund bestimmter Wirklichkeitsbezüge das Persönlichkeitsrecht einer Klägerin verletzt und daher verboten wurde<sup>124</sup>, laut Meier aber einen Realitätsbezug eigentlich nicht aufdrängt, sondern stattdessen „aus mutmaßlich authentischen Daten“ einen

---

<sup>119</sup> Wilhelm Kühlmann: *Postmoderne Phantasien*, S. 502.

<sup>120</sup> Alban Nikolai Herbst: *Eine Sizilische Reise. Fantastischer Bericht*. München 2002.

<sup>121</sup> Christoph Jürgensen: *Ich sind auch andere*, S. 157; auf diese Bemerkung Jürgensens weist auch Kreknin hin, vgl. Ders.: *Kybernetischer Realismus und Autofiktion*, S. 285.

<sup>122</sup> Innokentij Kreknin: *Kybernetischer Realismus und Autofiktion*, S. 293.

<sup>123</sup> Ebd., S. 295.

<sup>124</sup> Vgl. Ralf Schnell: *Über die Wahrnehmung eines literarischen Kunstwerkes / Rückblick auf einen verbotenen Roman*; Albert Meier: *Realitätseffekt ‚Autor‘*.

fiktionalisierten Ich-Erzähler konstruiert<sup>125</sup>, bietet die vorliegende Erzählung einen solchen Bezug durchaus hartnäckig an. Eine zumindest temporäre Identifizierung von Erzähler und empirischem Autor scheint, wie gesagt, eine mögliche Wirkungsabsicht des Textes zu sein. Dieses Ineinander sich widersprechender, teils dokumentaristischer Schreibweisen illustriert darüber hinaus den Grund für Meiers Frage nach einem „komplexeren Begriff von Fiktionalität [...], der sich nicht schon in der binären Opposition zur Empirie erschöpft, sondern das freie Spiel der Instanzen ‚Autor‘, ‚Text‘, ‚Vita‘ und ‚Lektüre‘ in voller Komplexität mitdenkt“.<sup>126</sup>

### 5.7 Die poetologische Lesart

Trotz der beschriebenen Deutungsschwierigkeiten bietet die Erzählung ISABELLA MARIA VERGANA mindestens eine weitere, in diesem Fall poetologische Lesart an, die sogar die widersprüchliche Einbindung der Südamerika-Episoden in die Linz-Handlung erklären kann. Aus mehreren Gründen ist der Versuch einer poetologischen Deutung plausibel, mit der gemeint ist, dass die Erzählung die Poetik des Autors auf einer allegorischen Ebene widerspiegelt und derart weitere Bedeutungsebenen eröffnet. Dass dies der Fall sein kann, wird von Herbst explizit benannt: „Dichtung sollte theoretisch sein, aber Theorie *erzählen* und sie zugleich konterkarieren“ (SL, 85). Der Text könnte demnach Herbsts Theorie des literarischen Schreibens erzählerisch wiedergeben und zugleich durch ihre Widersprüchlichkeiten unterlaufen. In einer poetologischen Anmerkung hebt der Autor zudem hervor, dass die vorliegende Erzählung „nahezu sämtliche Stränge“, die ihn je interessierten, in einem Geschehen zusammenfasse.<sup>127</sup>

Die poetologische Lesart setzt auf der beschriebenen fantastischen auf, die ununterscheidbar zwischen paranormalen und realistischen Deutungen schwankt, und führt den widersprüchlichen Ereignissen eine mythologische Erklärung zu, der zufolge der Erzähler deshalb die Erinnerungen eines Fremden haben bzw. als ein anderer in z. B. Carúpano gewesen sein kann (IMV, 173), weil durch ihn wie durch jene Protagonisten der Südamerika-Episoden dieselben *überpersönlichen Prinzipien* wirken.

Erst gestern, erst in Linz, wurde mir alles bewußt, dieses ganze Schicksal, das ganze Verhängnis. Für das wir nichts können, das wir aber tragen müssen. Auch [...] das kleine Mädchen war mitnichten die junge Prostituierte, die nun deren Schicksal austrug. Sondern etwas

---

<sup>125</sup> Albert Meier: Realitätseffekt ‚Autor‘, S. 271.

<sup>126</sup> Ebd., S. 267-269.

<sup>127</sup> Alban Nikolai Herbst: Isabella Maria Vergana. Kleine poetologische Anmerkung. Berlin 2007. URL: <http://www.die-dschungel.de/ANH/txt/pdf/Zur-Vergana.pdf>. Zugriff im Mai 2016, S. 3-4.

erkannte sich durch uns hindurch und hatte sich nun abermals erkannt. Ich weiß, wie schwer das zu fassen ist (IMV, 184).

Weder ist der Erzähler in dieser Deutung mit den Figuren noch sind diese untereinander identisch. Zwischen ihren Schicksalen liegt ein unbestimmter Zeitraum von „Jahren, Jahrzehnten“ (IMV, 186), sodass sich eine realistische Kontinuität der Südamerika-Episoden aufgrund zeitlicher Differenz ausschließen könnte. „Vielleicht hob sein Weg [der des Geschehens] zu einer Zeit an, als die kleine Maria noch gar nicht geboren war“ (IMV, 181). Durch einander ähnelnde Variationen derselben Muster und Prinzipien sind die Schicksale dennoch miteinander verknüpft. Im *Phantastischen Raum*, der „oft erst durch eine geringfügige Verschiebung“ entsteht (SL, 22), wird dieses gleichzeitige Zusammengehören und Nicht-Zusammengehören mittels der Verschiebungen der Figurenidentitäten auf die Handlungsebene übertragen. Es entstehen, wie gesagt, *flirrende* oder *ungefähre* Identitäten, „eine seltsame Schrägheit“ (Ebd.), die den Leser wie auch die *Ähnlichkeit* zum Ahnen der allegorischen Bedeutungsebene verführen soll (vgl. KR, 41). Zu einem ähnlichen Schluss gelangt auch Eickmeyer in seiner Analyse der *UNDINE*, der auch ein Seitenblick auf die vorliegende Erzählung beigelegt ist. Der Forscher spricht von Überblendungen mehrerer möglicher Figuren in einer, wodurch „Identitäts- und Subjektivitätskonzeptionen [...] ad absurdum geführt“ würden: „Der ‚außerfiktionale Autor‘ Herbst legt sich über den Erzähler, der jedoch seinerseits zu einem völlig Unbekannten wird, der nur durch die ihm komplementäre Vergana und auf sie hin zu ‚jemandem‘ wird.“<sup>128</sup>

Das Allegorische bzw. die Muster und Prinzipien, die in den Figuren wirken, werden durch deren Gemeinsamkeiten deutlich. So sind die Männerfiguren der Erzählung – der Abenteurer, der Globetrotter und der Europäer, der die Sängerin verlassen hat – von „eine[r] scheußliche[n] Lust, die, wie alle Süchte, ihre Katastrophe will“, verführt (IMV, 182). Sie nutzen deshalb für die eigensinnige Befriedigung ihrer Triebe jene Menschen aus, die auf sie vertrauen und enge Beziehungen zu ihnen aufbauen. Diese Figuren nehmen viel und geben nur wenig zurück. Sie sind Ausbeuter. Das in ihnen und durch sie wirkende Prinzip könnte als ein vampirisches bezeichnet werden, da sie im übertragenen Sinne an den Leben und Seelen anderer Menschen saugen, um die Fülle des eigenen Lebens erst herzustellen, dann auszukosten und ihre Süchte daran zu stillen, bis ihnen der jeweilige Mensch überdrüssig wird und sie weiterziehen: „[I]ch erinnere mich, daß mir Maria langweilig wurde“ (IMV, 177). Das Bild des Vampirs wird hier nicht zufällig angeführt. Es bietet sich aufgrund mehrerer Texthinweise an. Zentral für dieses Motiv ist die Parallelisierung von Granatapfelsaft und Blut, die über die

---

<sup>128</sup> Eickmeyer: *Gewaltsame Thalasso-Therapie*, S. 177.

Ähnlichkeit ihrer intensiven, tiefroten Farben erreicht wird (IMV, 163).<sup>129</sup> Schließlich legt der Erzähler sogar nahe, sein Verspeisen des Granatapfels während Ruthners Vortrag über „Vampir-Fandoms in den USA“ (IMV, 166) als eine Selbstinszenierung zu interpretieren (IMV, 165): „[D]ie vorderen Wangen werden ausgesehen haben wie blutverschmiert“ (Ebd.). Kurz vor dem Ende der Erzählung wirft der betrunkene Erzähler ein Bierglas um und stürzt fast. Eine rote Flüssigkeit läuft über seine Hand, vermutlich Blut aufgrund einer Verletzung. „Aus dem Ballen trat, dachte ich, ein Rinnsal roten Granatapfelsafts“ (IMV, 185). Hier hat sich der Verweischarakter bereits umgekehrt. Nicht mehr steht der Fruchtsaft für das Blut, sondern das Blut für den Saft. In dem Granatapfel, der schon zu Beginn der Erzählung aufgeplatzt ist wie eine „frische, lockende Fruchtwunde“ (IMV, 163) und derart das Ineinander von Lust („Frucht“-) und Schmerz („wunde“) metaphorisch vorausschickt, schwingt eine dem Vampir ähnliche Symbolik mit. Die Frucht kann, wie gesagt, für Erotik und Sexualität, aber auch für Liebe, das Leben und die Fruchtbarkeit sowie für die Vergänglichkeit und den Tod stehen.<sup>130</sup> Dass Herbst das Vampir-Motiv als „Traumata“ sowie „überindividuelle, kollektiv-archetypische Zustände, sowohl die Ängste und Begehren wie Lüste“ versteht, benennt er auch in seiner Poetik (KR, 16).

Ähnliches wie über den Erzähler und die Männerfiguren lässt sich auch über die Sängerin Vergana sagen, die mit den Frauenfiguren der Südamerika-Episoden ebenfalls nicht identisch ist, doch wie sie das Opfer eines Geliebten wurde, in den sie ihre Hoffnungen setzte, sich ihm sogar unterordnete, da er für sie Aspekte einer Vaterfigur angenommen hatte, letztlich aber von ihm enttäuscht und ausgenommen wurde. Da ist das Indiomädchen aus dem Orinokodorf, das nicht verstehen konnte, wie der Tourist sich von ihr lösen wollte.

Den Blick, mit dem das Mädchen mich halten wollte, als mich die Freunde ins Boot zurücknahmen, kann ich seit gestern nacht nicht mehr vergessen. Es war, als hätten sich Marias Augen mit meiner Haut verbunden und wären selbst meine Haut. Sie verstand nicht, daß jemand, zumal ich selbst, sie von ihr ablösen wollte (IMV, 180).

Weiterhin ist da die 13-jährige Prostituierte, die in dem Mann aus der Carúpano-Episode einen früheren Geliebten erkennt, vielleicht jemanden wie den „blauäugige[n] Globetrotter“ (IMV, 184), der einem 6-jährigen Mädchen eine unmögliche Heirat versprochen hat, auf die es aber baute.

---

<sup>129</sup> Der Granatapfel kann symbolisch auch für das Blut stehen, vgl. Grothues: Granatapfel, S. 162.

<sup>130</sup> Ebd., S. 161.

Da zog sie dieses Foto aus ihrer Handtasche [...]. Immer wieder verwies sie von ihm auf mich [...], strahlend dabei: „Das bist du, das bist du!“ Sie fing zu weinen an, heulte, wischte sich Tränen und Rotz weg. Lachte. [...] Was wollte sie von mir? (IMV, 183)

Zuletzt ist Vergana zu nennen, die einem Europäer, auf den sie zunächst anderthalb Jahre gewartet haben soll, sogar nachgereist ist (IMV, 174). „Wer wisse schon, in welchem Elend sie gelebt habe und was der, auf den sie offenbar warte, ihr angetan hat“ (Ebd.)

In den Frauenfiguren verwirklicht sich das Prinzip des ausgebeuteten Opfers und darüber hinaus, wie nachfolgend dargelegt wird, das der schuldlosen Verführerin. Alle drei Frauenfiguren strahlen einen für die jeweiligen Männerfiguren unwiderstehlichen Reiz aus. Das Orinoko-Mädchen ist „eine Art Elfe, schon mit ihren sechs Jahren nicht ohne Reiz. Keinem sexuellen, doch einem, der dir ins Herz faßt“ (IMV, 180). Die 13-Jährige, deren „atemlosen Joropos“ der Abenteurer beiwohnt (IMV, 179), hingegen hat bereits die sexuellen Reize: „Und dieses Haar! Die dicke geölte Pracht so schwer über die Schultern geworfen, daß ein Mann hineinpacken mußte“ (IMV, 182). Vergana fesselt den Erzähler mit Blicken und ihr Gesang „behexte“ ihn mit dem ersten Ton (IMV, 170). Die Frauenfiguren verlocken den Mann durch ihre Reize dazu, das vampirische Prinzip in sich zu entdecken, das zur *Katastrophe* führt. Sie sind in dieser Weise auch Verkörperungen der *femme fatale*, die mit dem antiken Motiv der dämonischen Verführerin verwandt ist und „in letzter Konsequenz zum durchaus die Existenz bedrohenden Verhängnis wird“.<sup>131</sup> Denn in dem Moment, als der Erzähler dieses katastrophale Verhängnis als das eigene annimmt, ist für ihn nicht abzusehen, ob er es überleben wird: „Daß der wie auch immer bessere Part meiner wäre, war bis gestern nacht nicht zu ahnen. Denn ich, nicht sie [Vergana], überlebte (IMV, 184).

Die Frauenfiguren sind nur in gewisser Hinsicht Verführerinnen, da sie es nicht absichtsvoll darauf anlegen. Sie haben „die vollkommene Form der Frucht, die [...] uns zwingt großzügig zu werden“ (IMV, 171) – großzügig insofern, als der Mann auf die Lust verzichtet, die sie ihm verheißt, da die Vollkommenheit nicht angerührt werden kann, ohne dass sie hierdurch zerstört würde. Dem Vampir allerdings bleibt diese Großzügigkeit verwehrt (IMV, 172). Er will auch das Vollkommene für sich. So versucht der Globetrotter das Mädchen durch ein Heiratsversprechen und die daran geknüpften Hoffnungen an sich zu binden. Der Abenteurer nutzt die Verwechslung mit einem früheren Geliebten aus und wird derjenige, den die 13-Jährige sucht. Was der Europäer der Sängerin angetan hat, ist ungewiss, aber es hat die Frau in ihrer Verzweiflung immerhin nach Linz geführt.

---

<sup>131</sup> Ludger Kaczmarek: *Femme fatale* [Art.] In: *Lexikon der Filmbegriffe*. Hg. von Hans Jürgen Wulff. URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=982>. Zugriff im Mai 2016.

Dass die Opfer den Vampir also unfreiwillig bzw. schuldlos anziehen, wird an zwei Stellen sehr deutlich: „Wieviel schuldlose Schuld mochte bereits ihren Lebenslauf [Verganas] säumen, wieviele [sic] Herzen waren von ihr, wie oft war ihr eigenes gebrochen worden[?]“ (IMV, 170). Die ‚schuldlose Schuld‘ in Bezug auf die Liebe könnte genau auf die schicksalshafte Eigenschaft des Vollkommenen verweisen, immer diejenigen anzulocken, die nicht aus Großzügigkeit davon ablassen. Auch der Erzähler bringt den Einwand vor, dass er von Vergana bzw. den Frauenfiguren ausgewählt worden sei:

Es gibt nicht viel, was ich zu meiner Verteidigung sagen kann, dies aber doch: Nicht ich hatte sie angesprochen und sie wiedergesucht, sondern sie selbst – wie abermals nun in Linz – war es gewesen, die mir nachreiste, die nicht von mir abließ (IMV, 180).

Der letzte Satz kann realistisch als die Episoden verknüpfender Tatsachenbericht oder angesichts der vielen Widersprüchlichkeiten vorrangig im übertragenen Sinne verstanden werden. Das tragische Geschehen, das laut Herbst immer allegorisch ist, „m e i n t nie, die es betrifft. Sondern realisiert wieder und wieder ein Muster“ (DDA, URL-5, k. S.). Berücksichtigt man dies, ließe sich folgendes allegorische Muster ablesen:

Da dem Opfer in der Kindheit das Versprechen gegeben wurde, jemand würde es für immer lieben, sucht es nun fortwährend nach einer solchen Person und, indem es dies tut, lockt es durch seine Vollkommenheit diejenigen an, die es nicht gut meinen. Hat das Opfer sich mit einem Vampir erst einmal eingelassen, versucht es mit diesem zusammenzubleiben, bis es verlassen wird. Dieses Verhalten wiederholt und chronifiziert sich, weshalb z. B. Vergana ihren Freund Perez, der sie nun aufopferungsvoll liebt, nicht mehr zurücklieben kann (IMV, 176). Mit ihm lebt sie nur aus pragmatischen Gründen zusammen, da sie sich „[f]ür Momente schon aufgegeben“ hat (Ebd.). Es ist daher das vampirische Prinzip gewesen, welches das Opfer durch eine erste prägende Verletzung initiiert hat und das in Linz wiederum von Vergana angelockt wird. Im Nachfolgenden wird dieses durch die Sängerin und die andern Frauenfiguren versinnbildlichte Prinzip als das des Opfers bezeichnet, wobei die *femme fatale* bzw. die schuldlose Verführerin dennoch mitzudenken ist.

Was in der vorliegenden Erzählung geschildert wird, sind darüber hinaus die als individuelle Schicksale gestalteten Traumata einer globalisierten Welt. Sie resultieren laut Herbst aus der Ungleichzeitigkeit verschiedener Lebenswelten, die plötzlich eng aneinandergerückt sind (KR, 109) und aufgrund sozialer Ungleichheiten, Machtgefälle, Abhängigkeiten und Ausbeutung hervorbringen: „„Sie sprechen von Kinderprostitution!“ „Ich spreche von dem, wovon in der Dritten Welt Tausende leben. Mit dreizehn war Maria schon vergleichsweise alt““ (IMV, 178). Verschärft wird diese Problematik durch das Alter der Leidtragenden. Mit sechs und

dreizehn Jahren sind sie noch Kinder, denen frühzeitig die Unschuld genommen wird. Das prägt sie dauerhaft, wie sich am Beispiel der Sängerin Vergana zeigt: „Daß sie [ihre Traumata] wiederholte und wiederholte“ (Ebd.; s. o.). Derartigen Globalisierungsprozessen und „den von ihnen betroffenen Seelen“ soll sich die Literatur Herbst zufolge annähern und ihnen zu entsprechen versuchen (KR, 109).

Als Ausdruck dieser kollektiven Traumata der Weltgemeinschaft entfalten sich nun beispielhaft die Schicksale der zentralen Männer- und Frauenfiguren nach zeitlosen, ähnlichen *Figurationen* (Kap. II.1.2), in denen die zueinander komplementären Prinzipien des Vampirs und des Opfers ineinander verschränkt sind: „[E]twas erkannte sich durch uns hindurch und hatte sich nun abermals erkannt“ (IMV, 184). Hiermit ist das Wirken jener *überpersönlichen Prinzipien* in und durch die Figuren bezeichnet, sodass die einander ergänzenden Muster zueinanderfinden und ein gemeinsames Schicksal formen, das sich in anderen Personen zu anderen Zeiten in ähnlicher Weise wiederholen kann. Ebendies geschieht in dem Orinoko-Dorf, in Carúpano und schließlich in Linz mit den Frauen- und Männerfiguren, die ineinander den jeweils anderen entdecken, der sie ergänzt. Das hat auch Eickmeyer so benannt: „Die Spannung der Linzer Mord- und der, auch textuell ‚darübergelegten‘, Vorgeschichte von Kinderprostitution in Südamerika zu einem dergestalt überzeitlich charakterisierten Geschehen trägt die Geschichte bis zum Schluss.“<sup>132</sup>

Was sich aus diesem plötzlichen Erkennen entwickelt, ist die ambivalente *Figuration* einer Liebe, in der „die Lust und das Unheil“ (IMV, 164) aneinander geknüpft sind. Hieraus speist sich das tragisch-destruktive Potenzial solcher Verbindungen, deren Folge weitere Traumatisierungen oder, wie zuletzt in der vorliegenden Erzählung, der Tod sein können. Für diese *Ambivalenz* ist der Granatapfel in seiner Bedeutungsvielfalt ein treffendes Symbol, da dieser, wie oben zitiert, einander entgegengesetzte Bedeutungen tragen kann (Leben, Liebe, Fruchtbarkeit vs. Tod, Vergänglichkeit). Es ist diese Frucht, die das vampirische Prinzip sowohl in dem Erzähler als auch gegen Ende der Erzählung in der Sängerin aktiviert (dazu s. u.). „Es war nichts weiter nötig gewesen, als mir zwei Finger auf die Schulter zu legen und mich einen halben Granatapfel essen zu lassen“ (IMV, 169).

Der animalische Charakter dieser *Figuration* von Jäger und Beute wird in der Naturmetaphorik des Dschungels aufgegriffen: „Im *Wunder* kam ich zu mir, im Wunder eines nassen Waldes von durchschlungenem Grün, das verschlingen will und verschlungen wird“ (IMV, 172). In diesem Bild spiegelt sich die zwiespältige Welt, in der zwei gleichwertige Rechte

---

<sup>132</sup> Eickmeyer: *Gewaltsame Thalasso-Therapie*, S. 177.



unvereinbar gegeneinander gesetzt sein können (Kap. II.1.3), bspw. das Recht zu leben, das der Jäger seiner Beute nehmen muss, um das seine zu bewahren. In dieses chaotische Gegenüber alles Lebendigen („von durchschlungenem Grün“, Ebd.) bringt erst der Mensch durch Rationalisierungen in Form von Regeln, Gesetzen und Normen eine gewisse Ordnung, die in der *Intensität* der *Katastrophe* wieder eingerissen wird. Verdeckt oder, psychoanalytisch gesprochen, verdrängt von der menschengemachten Ordnung ist das Chaotische unterschwellig nach wie vor vorhanden und beginnt sich in Grenzsituationen neuerlich zu entfalten, z. B. in der grenzenlosen Sexuallust, die gleich einer Sucht entgegen allen Rationalisierungen ihre unbedingte Befriedigung will (siehe Carúpano-Episode). Das Animalische dieser archaischen, nach wie vor wirksamen Zustände zeigt sich auch in der Sängerin, deren Zähne wie ein „Raubtiergebiss“ blitzen (IMV, 168). Zuletzt kratzt sie den Erzähler sogar heftig, „wie eine Katze fuchtelnd“, mit den Zehennägeln und beißt ihn in die Brust (IMV, 169, 188).

Die angeführten kollektiven Traumata gräbt der Erzähler nun während der Tanzshow aus seinem Unbewussten aus, das derart zum Spiegel allgemeiner Zustände wird (*Ausgraben*, Kap. II.1.2). Im *Phantastischen Raum* wird dieses Beschwören der Lust und des Unheils aus der Psyche desjenigen, der ausgräbt, in den Erzählraum projiziert. Die „Schürfarbeit“ (SL, 126) wird nicht in einem Schreibprozess vollzogen, sondern ins Fantastische verschoben erst als Mutmaßungen, dann gesteigert als rauschhafte Phantasmen und Visionen („Gesichte“, IMV, 182) in die Wahrnehmung des Erzählers eingeflochten und letztlich in Handlungen überführt. Als an dem Geschehen teilhabende Figur ist für den Erzähler das *Ausgraben* und die damit verbundene Erkenntnis ein ekstatisches Erleben, das durch die Blicke der Sängerin (z. B. IMV, 172-173), ihren Gesang (IMV, 170, 179) und den Alkohol stimuliert wird („Betrunken sind wir wohl beide ein wenig“, IMV, 177). Hierdurch erkennt der Erzähler in sich das vampirische Prinzip, in der Sängerin hingegen das des Opfers. Schon als er das Veranstaltungsplakat sieht, wird dies angedeutet:

Das grobe Raster [des Plakats] gab ihrem Gesicht [Verganas] etwas Unscharfes, zugleich Geheimnisvolles. Ich saß einer Projektion auf, klar. Aber gerade sie reizte mich, am Abend hinzugehen. [...Ich hatte] das Gefühl, eine Eroberung in Aussicht zu nehmen (IMV, 166).

Da er sich diesem „Verhängnis“ (IMV, 184) nicht entziehen kann, eignet er sich die in der Vergangenheit liegenden *Katastrophen* an (Kap. II.3), die andere Figuren verursacht haben und unter denen ganz andere als Vergana zu leiden hatten, und überführt sie in die Erzählgegenwart der Kleinkunstkneipe. „Woran ich mich erinnere, ist also die Geschichte eines anderen, eines, den ich niemals kennenlernte, der ich vorletzte Nacht aber *wurde*“ (IMV, 181). Die

Sängerin wiederum erkennt die wirkenden Prinzipien ganz ebenso und will das eigene des Opfers schließlich überwinden:

Isabella Maria Vergana hatte vor, es endlich einmal selber zu sein, deren Seele nicht für andere die Rechnung zahlte. Sie hatte ihr Leben lang, hatte in allen ihren Leben verloren, diesmal wollte sie gewinnen, und zwar auch um das Opfer dessen, den sie liebte (IMV, 186).

Dass sie scheitert, ist das fatalistisch-tragische Moment der Erzählung, das zur *Katharsis* oder der Empörung des Lesers führt (s. o.). Tragisch ist es, da die Figur ihrem Schicksal nicht ent-rinnen kann (*fatalistischer Tragik-Begriff*), aber auch da sie, um das in ihr wirkende Prinzip zu durchbrechen, sich gegen ihre Liebe entscheiden muss (*idealistischer Tragik-Begriff*).<sup>133</sup> Sie gerät in das unauflösliche Dilemma gegensätzlicher Prinzipien, auf der einen Seite die Liebe, die Lust und das Prinzip des Opfers, auf der anderen der Hass, die Verletzungen und das Prinzip des Vampirs, das nun auch in ihr zu wirken beginnt. Sie will gewinnen und kostet zuletzt „in einem quasi-sexuellen Akt“<sup>134</sup> von dem Granatapfelsaft, der zugleich das Blut des Erzählers geworden ist (s. o.): „Immer noch hatte ich die linke Hand erhoben, die Vergana faßte sie mit ihren sämtlichen sehr flachen Fingern und führte den Ballen zum Mund“ (IMV, 186). Das Widersprechen der Prinzipien zeigt sich in dem ambivalenten Schlusskampf, der zugleich ein Liebesakt ist: „Wir leckten uns die Münder aus, derweil die Körper weiterkämpften“ (IMV, 187). Es wäre zu fragen, warum die Sängerin den Erzähler immer wieder küsst und warum sie vergeblich versucht, seinen Gürtel zu lösen, wenn dies ‚nur‘ ein Kampf auf Leben und Tod wäre und nicht auch ein inniger, gleichzeitig brutaler Liebesakt (vgl. IMV, 187-188). Die *Ambivalenz* dieser Situation, die in alltäglichen Moralsystemen keinen Platz hat, kommt einer Entgrenzung gleich und erzeugt die Heftigkeit des Lesergefühls, sei es nun kathartisch oder ablehnend. Eine ähnliche Figurenkonstellation hat Eickmeyer im Übrigen auch in anderen Texten von Herbst entdeckt, u. a. in der *UNDINE*: „In allen hier bislang angeführten Beispielen war eine Frau durch schicksalhafte/mythische/literarische Verstrickung an einen Mann gebunden und ging, teils durch das Versagen des jeweiligen Mannes beschleunigt, zugrunde“.<sup>135</sup>

Der Erzähler reflektiert zudem die wirkungstheoretische Relevanz der Tragik sowie seine Rolle und die der Sängerin in dem Geschehen, wobei er hierfür Begrifflichkeiten der Musiktheorie verwendet. Die Möglichkeit einer poetologischen, zugleich allegorischen Lesart wird an diesen Textstellen besonders deutlich:

---

<sup>133</sup> Jürgen Kühnel u. Nikolas Immer: Tragisch [Art.]. In: Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Hg. von Dieter Bursdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moeninghoff. 3. Aufl. Weimar/Stuttgart 2007. S. 777, Ebd.

<sup>134</sup> Grothues: Granatapfel, S. 162.

<sup>135</sup> Eickmeyer: Gewaltsame Thalasso-Therapie, S. 177.

Seit wieviel Jahren, Jahrzehnten, erwartet diese Sinfonie ihr Finale? Und verklang ausgerechnet in Linz und in ganz anderen Personen. [...] Allmählich begreife ich, daß wir abzutragende Schuld als Tonart und Melodie hören und daß wir sie mitsingen müssen, weil sich eine Geschichte sonst niemals erlöst (IMV, 186).

Wahrscheinlich hatte auch die Vergana [damals] nicht Vergana geheißen. Sie stellte ihren Namen wie ich den meinen einem Geschehen zur Verfügung, das durch uns beendet werden wollte und Jahrzehnte zurückliegen mag (IMV, 181).

Dem ist sogar ein leiser Triumph beigemischt, der etwas Auserwähltes hat. Denn *meine* Schulter haben die zwei Finger berührt. *Ich* bin es gewesen, der in den Granatapfel schaute. Ich nahm ihn entgegen. Ich aß von ihm. Und b e s c h l o ß das Stück (IMV, 189).

Indem der Erzähler stellvertretend die Südamerika-Episoden sowie das vermeintliche Schicksal der Sängerin zusammenführt („Sinfonie“, IMV, 186) und sie zu einem Ende bringt („Stretta“, „Coda“, IMV, 185), wird die daraus geformte Erzählung ‚erlöst‘, d. h. ihre Schrecken werden im Wortsinn durch den Prozess des *Ausgrabens* erst heraufbeschworen, dann ästhetischen Gesetzen unterworfen und hierdurch in eine Form gebracht, die es dem Leser erlaubt, sie zu ertragen. Die Rolle der Kunst ist es, die Schuld, die unabhängig von Individuen besteht („Tonart und Melodie“, IMV, 186), in eine Gestaltung zu überführen, die es dem Leser ermöglicht, sie nachzufühlen („mitsingen“, IMV, 186). Das scheint notwendig zu sein, da das Geschehen offenbar beendet werden will, d. h. es will erlöst und ertragbar werden. Dies bedeutet für Herbst die Umkehrung des Schmerzes in Lust (SL, 155; *Perversion*, Kap. II.2). Damit dies gelingen kann, wird die Erzählung in einem Modus der Erhabenheit, metaphorisch als Gesang, vollzogen. „Schöne Literatur muß grausam sein“, lautet der Titel von Herbsts poetologischer Schrift über intensive Literatur (SL, 87). Ihre Schönheit oder Erhabenheit liegt demnach in ihrem Vermögen, durch die Gestaltung sowohl den Schrecken fühlbar und zugleich erträglich zu machen als auch das Bedürfnis nach Intensitäten zu befriedigen (*Katharsis*, Kap. II.2, II.3). Dass der Erzähler das tragische Ende auch als Triumph empfindet, hat aufgrund der Vieldeutigkeit der Erzählung einen unmoralischen Beigeschmack und kann einerseits auf den Fakt bezogen werden, dass er und nicht Vergana überlebte, andererseits aber auch auf seine Rolle als Erzählender, der den Prozess des *Ausgrabens* vollzogen, die entdeckten Muster und Prinzipien zu einer Erzählung zusammengefügt und so die Möglichkeit geschaffen hat, die darin gezeigten Schrecken durch eine lustvolle Bearbeitung in den Zustand des Erträglichen zu überführen.

### III. Fazit und Ausblick

Abschließend können nun die wesentlichen Grundannahmen der Poetik des *Kybernetischen Realismus* zusammenfassend dargestellt werden. Zu Beginn war die Rede von einem Rezeptionsmodell, in dem Leser und Autor bestimmte Rollen einnehmen und der Literatur eine generelle Wirkung zugewiesen wird, die sich auf beide Akteure entfaltet. Wie deutlich geworden ist, etabliert der Autor dieses Modell durch die Art und Weise, wie er seine Literatur verfasst. Er ist derjenige, der das Unbewusste und Verdrängte *ausgräbt*, einerseits das individuelle seiner eigenen Person, andererseits durch diesen Prozess hindurch das kollektive der Gesellschaft, deren Teil er ist (*Ausgraben*, Kap. II.1.2). Da der Autor wie jeder Mensch über sein Unbewusstes nicht verfügen kann, unterläuft er sowohl die psychische Verdrängung als auch eine redigierende Selbstzensur, indem er während des Schreibens ihn treibende Stimuli einsetzt, z. B. Rauschmittel oder, im Falle Herbsts, die Form. Einher mit dem *Ausgraben* geht deshalb die künstlerische Formung *des Ausgegrabenen* (*Kunstwillen*, Kap. II.1.3), die außerdem von Bedeutung ist, da sie das so gewonnene Material der Literatur auf den Leser übertragbar macht. Damit die in Variationen wiederkehrenden archetypischen, überpersönlichen Muster und Prinzipien, die der Autor erarbeitet, für den Leser nachvollziehbar sind, sollen diese in einer allegorischen Gestaltung u. a. unter Rückgriff auf mythologische Topoi dargebracht werden (*Allegorisierung*, Kap. II.1.2). Hierdurch wirken sie, so die poetologische Annahme, direkt in das Unbewusste des Lesers, der sie daraufhin errahnen und nachfühlen kann: Erkennt der Leser in den Prinzipien und Mustern das Eigene, Individuelle, kann er dies als *Überwältigung* erleben und nimmt infolge dieser eine Erfahrung aus der Lektüre mit hinüber in sein Weltbild (*Transzendenz*, Kap. II.4). Der Leser begibt sich hierzu in eine Rezeptionshaltung, die sich idealerweise auf das Erzählte einlassen will (*Rezeptionswillen*, Kap. II.1.3) oder sich zur Einlassung verführen lässt, was u. a. durch die Nähe der Schilderung zum Geschilderten, durch das Stilmittel des Pathos sowie durch das Widersprüchliche des Erzählraums erreicht wird, das einen rationalen, distanzierten Zugang zu untergraben versucht (*das Ungefähre*, Kap. II.1.3; *Phantastischer Raum*, Kap. II.1). Oftmals führt allerdings gerade diese Konzeption zu einer ablehnenden Haltung des Lesers, was laut Herbst die Verdrängung sehr genau bezeichnet. Über die *Ähnlichkeit* der dargestellten Prinzipien und Muster zu dem Eigenen, Individuellen des Lesers wird diesem, so er sich einlässt, die *Projektion* seines Unbewussten in die Erzählung möglich und die Verdrängung für den Moment der Lektüre aufgehoben (*Projektion*, Kap. II.1.1).

Sind diese Rezeptionsbedingungen gegeben, kann die Literatur ihre reinigende Wirkung auf die Psyche entfalten (*Katharsis*, Kap. II.2, II.3). Hiermit sind zweierlei Effekte gemeint, die

miteinander verwoben sind. Zum einen konfrontiert sich der Leser mit dem dargestellten Schrecken und erlebt sie durch die *Projektion* als in sich hineinverlegt, was laut Herbst nur möglich ist, weil das Schreckliche in dem Leser als Potenzial bereits angelegt ist. Von der Möglichkeit, dieses Potenzial in die Tat umzusetzen, wird der Leser durch die Lektüre gereinigt. Zugleich wird der Schrecken für ihn erträglich, da dieser vermittelt der formalen Gestaltung in Lust umgekehrt wird (*Perversion*, Kap. II.2). Damit dies gelingen kann, ist die Einlassung wichtig, da der Leser die pervertierende Bewegung des Textes ebenfalls vollziehen muss. Andernfalls kann es zur besagten Ablehnung kommen. Zum anderen ist die *Katharsis* auf die Befriedigung eines Intensitätsbedürfnisses bezogen, das sich Herbst zufolge, wird es nicht befriedigt, an anderer Stelle in negativer Form verwirklicht, z. B. als sadomasochistisches Sozialverhalten (SL, 93). Deshalb will der Autor menschliche Triebe, z. B. die Sexuellust, in überbordender *Intensität* für den Leser erlebbar machen (*Intensität*, Kap. II.3). Die intensive Wirkung soll durch die Darstellung von Grenzsituationen erlangt werden, in denen gesellschaftliche Konventionen, wie z. B. die Moral, außer Kraft gesetzt werden und das handelnde Subjekt daher auf sich selbst gestellt ist (*Katastrophe*, Kap. II.3). Der Protagonist der intensiven Literatur gibt sich seiner Lust stellvertretend für den Leser hin und steuert derart auf den eigenen Untergang oder den anderer Figuren zu. Hieraus entsteht u. a. die Tragik dieser Konzeption. So kann sich der Leser der entgrenzenden *Intensität* ebenfalls hingeben, ohne allerdings sich selbst oder andere zu gefährden. Die *Intensität* steht zudem mit der *Transzendenz* insofern in Verbindung, als diese durch das ekstatische Erleben jener mitgetragen wird. In der Ekstase werden die überpersönlichen Muster und Prinzipien deutlich, weil sie in dem Leser zu wirken beginnen. Beide kathartische Wirkungen sind miteinander verflochten, da der Schrecken und die Lust in einem ambivalenten Zusammenhang verknüpft sind und im Moment der *Katastrophe* auseinander hervorgehen.

Die Zusammenfassung zeigt prägnant auf, wie die einzelnen Wirkmotive bzw. die wirkungstheoretischen Grundannahmen des *Kybernetischen Realismus* netzwerkartig miteinander verbunden sind und daher als polyvalent bezeichnet werden können, da sie je nachdem, welche der Relation zwischen ihnen betrachtet wird, verschiedene Funktionen annehmen. Ein gutes Beispiel hierfür ist die *Perversion*, die erstens eine generelle psychische Reaktion auf Traumata bezeichnet, zweitens das Wirkmotiv der literarischen Umkehrung von Schrecken und psychischem Schmerz sowie drittens eine von Herbst häufiger verwendete Gedankenfigur, die eine Aussage rhetorisch umkehrt, aber in dieser Arbeit nicht mehr diskutiert werden

konnte. Sie klingt aber z. B. im Kap. II.1.2 an, in dem die Umkehrung der Subjekt-Objekt-Relation kurz thematisiert wird.

Die Untersuchung der Erzählung ISABELLA MARIA VERGANA hat veranschaulicht, wie die grundlegenden Wirkmotive des *Kybernetischen Realismus* in einer konkreten literarischen Gestaltung aussehen können. Zudem konnte sehr deutlich die besondere Eigenart der vorliegenden Poetik herausgearbeitet werden, einander widersprechende Erzählmodi innerhalb eines Textes zu verwenden. Durch die gleichzeitige Anwendung realistischer, dokumentaristischer, experimenteller und fantastischer Verfahren, die jeweils ganz eigene Lesarten ermöglichen, wird ein ambivalenter Erzählraum geschaffen, der in dieser Weise dem konstruktivistischen Wirklichkeitsverständnis des Autors entspricht und diesem zufolge die zeitgenössische Wahrnehmung der Welt widerspiegelt (*Ungefährer Raum*, Kap. II.1).

Für künftige literaturwissenschaftliche Untersuchungen der Literatur eines derart kontroversen Autors wie Alban Nikolai Herbst gilt es, weiterhin die Objektivität zu wahren und die spekulativen Gedankenspiele der Texte insofern ernstzunehmen, als Analysen ihnen zunächst folgen sollten, ohne sie von vornherein aus der Perspektive vorherrschender Weltbilder und Subjektvorstellungen als skeptizistischen Narzissmus oder unmoralischen Ästhetizismus abzutun. Stattdessen sollten sie unvoreingenommen dargelegt und auf ihre Tragfähigkeit befragt werden. Dabei wird es wichtig sein, sowohl die philosophischen, anthropologischen und zeitgeschichtlichen Aspekte der Herbst'schen Literatur zu diskutieren als auch deren öffentliche Wahrnehmung in Feuilletons und Weblogs herauszuarbeiten und diese mit den poetologischen Wirkungsabsichten sowie der tatsächlichen Ausgestaltung der Texte, inhaltlich wie formal, abzugleichen. Rezensionen, wie die aus der FAZ<sup>136</sup> zu dem Erzählband DIE NIEDERTRACHT DER MUSIK, vermitteln lediglich einen reduzierten, moralisch gefärbten Zugang, indem sie Textzitate mit einer raffinierten Rhetorik so arrangieren, dass sie sich gegen den Autor in Bewegung zu setzen scheinen. So schließt die Besprechung nach spitzen Bemerkungen, wie u. a. „der letzte Dandy der schwarzromantischen Grausamkeit“, „unvergorener Seelenqual“ oder „pubertären Narzißmus“ mit den folgenden Sätzen, die im Anbetracht des angeschlagenen Tons auf Herbst als Person gemünzt sein könnten:

---

<sup>136</sup> Orangenduft und Myrrhe. Alban Nicolai Herbsts phantastische Erzählungen. In: Faz.net. URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/orangenduft-und-myrre-1259875.html>. Zugriff: Mai 2016.

„Die Niedertracht der Musik“ orchestriert die verführerische Musik literarischer Niedertracht laut und schrill. „Sie haben Bildung“, lobt die [literarische Figur] Werschowska [in der Erzählung KETTE<sup>137</sup>] ihr Opfer einmal, „doch es fehlt ihnen an Haltung“.<sup>138</sup>

Ohne Frage verfolgt Herbst extreme poetologische Positionen, die er u. a. in seinem Weblog in teils harten Debatten argumentativ durchzufechten versucht. Dennoch – oder gerade deswegen – stellt sich die Frage, weshalb öffentliche Reaktionen wie diese derart heftig ausfallen. Umso interessanter also ist eine Untersuchung, die sich genau hiermit auseinandersetzt.

---

<sup>137</sup> Alban Nikolai Herbst: Kette. In: Ders.: Die Niedertracht der Musik. 13 Erzählungen. Köln 2005, S. 133-162.

<sup>138</sup> Orangenduft und Myrrhe, k. S.

## **Literaturverzeichnis**

Für die einzelnen URLs wurde kein Zugriffsdatum angegeben, da ihre Zugänglichkeit insgesamt im Mai 2016 überprüft wurde.

## **Siglenverzeichnis**

- DDA Alban Nikolai Herbst / Alexander von Ribbentrop: Die Dschungel. Anderswelt. Die Dschungelblätter. Seit 2004. URL: <http://albannikolaiherbst.twoday.net>.
- IMV Alban Nikolai Herbst: Isabella Maria Vergana. In: Ders.: Die Niedertracht der Musik. 13 Erzählungen. Köln 2005, S. 163-189.
- KR Alban Nikolai Herbst: Kybernetischer Realismus. Heidelberger Vorlesungen. Heidelberg 2008.
- KT Alban Nikolai Herbst: Kleine Theorie des Literarischen Bloggens. Die Dschungel. Anderswelt. Erste Lieferung. Bern 2011.
- M Alban Nikolai Herbst: Meere. Hamburg 2003.
- SL Alban Nikolai Herbst: Schöne Literatur muß grausam sein. Aufsätze und Reden [I]. Berlin 2012.
- SR Alban Nikolai Herbst: Eine Sizilische Reise. Fantastischer Bericht. München 2002.

## **Quellenverzeichnis zu Alban Nikolai Herbst**

### **Romane und Erzählungen**

- Herbst, Alban Nikolai: Argo. Anderswelt. Epischer Roman. Berlin 2013.
- Herbst, Alban Nikolai: Buenos Aires. Anderswelt. Kybernetischer Roman. Berlin 2001.
- Herbst, Alban Nikolai: Der Arndt-Komplex. Novellen. Hamburg 1997.
- Herbst, Alban Nikolai: Die Verwirrung des Gemüts. München 1983.
- Herbst, Alban Nikolai: Eine Sizilische Reise. Fantastischer Bericht. München 2002.
- Herbst, Alban Nikolai: Isabella Maria Vergana. In: Ders.: Die Niedertracht der Musik. 13 Erzählungen. Köln 2005, S. 163-189.



Herbst, Alban Nikolai: Kette. In: Ders.: Die Niedertracht der Musik. 13 Erzählungen. Köln 2005, S. 133-162.

Herbst, Alban Nikolai: Meere. Hamburg 2003.

Herbst, Alban Nikolai: Thetis. Anderswelt. Fantastischer Roman. Reinbek 1998.

Herbst, Alban Nikolai: Traumschiff. Hamburg 2015.

Herbst, Alban Nikolai: Undine. Komödie. Frankfurt a. M. 1995.

Herbst, Alban Nikolai: Wolpertinger oder Das Blau. Frankfurt am Main 1993.

### **Poetologische Schriften**

Herbst, Alban Nikolai: Isabella Maria Vergana. Kleine poetologische Anmerkung. Berlin 2007. URL: <http://www.die-dschungel.de/ANH/txt/pdf/Zur-Vergana.pdf>.

Herbst, Alban Nikolai: Kleine Theorie des Literarischen Bloggens. Die Dschungel. Anderswelt. Erste Lieferung. Bern 2011.

Herbst, Alban Nikolai: Kybernetischer Realismus. Heidelberger Vorlesungen. Heidelberg 2008.

Herbst, Alban Nikolai: Das Flirren im Sprachraum. In: ders.: Schöne Literatur muß grausam sein. Aufsätze und Reden [I]. Berlin 2012, S. 55-86.

Herbst, Alban Nikolai: O dieser mächtige Raum! Phantastische Räume I. In: ders.: Schöne Literatur muß grausam sein. Aufsätze und Reden [I]. Berlin 2012, S. 15-38.

Herbst, Alban Nikolai: Poetologische Thesen. In: ders.: Schöne Literatur muß grausam sein. Aufsätze und Reden [I]. Berlin 2012, S. 211-266.

Herbst, Alban Nikolai: Schöne Literatur muß grausam sein. In: ders.: Schöne Literatur muß grausam sein. Aufsätze und Reden [I]. Berlin 2012, S. 87-102.

Herbst, Alban Nikolai: Schreiben heute? Dichten heute! In: ders.: Schöne Literatur muß grausam sein. Aufsätze und Reden [I]. Berlin 2012, S. 123-128.

Herbst, Alban Nikolai: Um das Es zum Sprechen zu bringen. Phantastische Räume II. In: ders.: Schöne Literatur muß grausam sein. Aufsätze und Reden [I]. Berlin 2012, S. 39-54.

Herbst, Alban Nikolai: Die Anthropologische Kehre. 44 Partikel. In: ders.: Schöne Literatur muß grausam sein. Aufsätze und Reden [I]. Berlin 2012, S. 103-122.

### **Internetadressen**

Herbst, Alban Nikolai / Alexander von Ribbentrop: Die Dschungel. Anderswelt. Die Dschungelblätter. Seit 2004. URL: <http://albannikolaiherbst.twoday.net>.

URL-1: <http://albannikolaiherbst.twoday.net/stories/von-dominik-riedo-wolf-v-niebelschuetz-ff-achterbahnen/#6493517>.

URL-2: <http://albannikolaiherbst.twoday.net/stories/ueberorchestrierung-vs-motivarbeit-bildungsballast-vs-themenverknuepfu/#1022494265>.

URL-3: <http://albannikolaiherbst.twoday.net/stories/2853125/>.

URL-4: <http://albannikolaiherbst.twoday.net/stories/762742/>.

URL-5: <http://albannikolaiherbst.twoday.net/stories/350656/>.

### **Weitere Primärtexte**

Ballard, James G.: Crash. London 2014.

Biller, Maxim: Esra. Köln 2003.

Büchner, Georg: Woyzeck. Hg. von Otto C.A. zur Nedden. Stuttgart 2001.

### **Sekundärliteratur**

#### **Forschungsarbeiten und Lexikonartikel**

Bobzin, Henning: Von Bremen in die Anderswelt. Über Identität und Realität in Prosahauptwerk, Poetik und Weblog von Alban Nikolai Herbst. Göttingen 2015.

Brittnacher, Hans Richard: Der verspielte Untergang. Apokalypsen bei Alban Nikolai Herbst. In: die horen 231 (2008), S. 29-42.

Burdorf, Dieter: Ambivalenz [Art.]. In: Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Hg. von Dieter Bursdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moeninghoff. 3. Aufl. Weimar/Stuttgart 2007, S. 18.

Duden online. URL: <http://www.duden.de/>.

Ambivalenz [Art.]. In: Duden online. URL: <http://www.duden.de/recht-schreibung/Ambivalenz>.

Fantasie, Phantasie [Art.]. In: Duden online. URL: [http://www.duden.de/recht-schreibung/Fantasie\\_Einbildung\\_Traum\\_Musik](http://www.duden.de/recht-schreibung/Fantasie_Einbildung_Traum_Musik).

Fantastisch, phantastisch [Art.]. In: Duden online. URL: <http://www.duden.de/recht-schreibung/fantastisch>.

Phantasma [Art.]. In: Duden online. URL: <http://www.duden.de/recht-schreibung/Phantasma>.

Realistisch [Art.]. In: Duden online. URL: <http://www.duden.de/recht-schreibung/realistisch>.

Subjekt [Art.]. In: Duden online. URL: <http://www.duden.de/recht-schreibung/Subjekt>.

Transzendenz [Art.]. In: Duden online. URL: <http://www.duden.de/recht-schreibung/Transzendenz>.

Wahrhaftig [Art.]. In: Duden online. URL: [http://www.duden.de/rechtschreibung/wahrhaftig\\_wirklich\\_fuerwahr\\_wahrlich](http://www.duden.de/rechtschreibung/wahrhaftig_wirklich_fuerwahr_wahrlich).

Durst, Uwe: Theorie der phantastischen Literatur. Berlin 2007.

Eickmeyer, Jost: Gewaltsame Thalasso-Therapie / Literarische und mythische „Überblendungen“ in A. N. Herbsts Komödie Undine. In: die horen 231 (2008), S. 165-180.

Freytag, Hartmut: Allegorie [Art.]. In: Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Hg. von Dieter Bursdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moeninghoff. 3. Aufl. Weimar/Stuttgart 2007, S. 13-14.

Freud, Sigmund: Das Ich und das Es. Hg. von Lothar Bayer. Stuttgart 2013.

Giacomuzzi, Renate: Die „Dschungel.Anderswelt“ und A. N. Herbsts „Poetologie des literarischen Blog-gens“. In: die horen 231 (2008), S. 137-150.

Grothues, Silke: Granatapfel [Art.]. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg. von Günter Butzer und Joachim Jacob. 2. Aufl. Stuttgart/Weimar 2012, S. 161-163.

Kaczmarek, Ludger: Femme fatale [Art.] In: Lexikon der Filmbegriffe. Hg. von Hans Jürgen Wulff. URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=982>.

- Jürgensen, Christoph: Ich sind auch andere. Zur Pluralisierung des Selbst in der Erzählprosa von Alban Nikolai Herbst. In: *Moderne, Postmoderne – und was noch?* Hg. von Ivar Sagmo. Oslo 2004, S. 145-158.
- Jürgensen, Christoph: Ins Netz gegangen – Inszenierungen von Autorschaft im Internet am Beispiel von Rainald Goetz und Alban Nikolai Herbst. In: ders.: *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*. Heidelberg 2011, S. 405-422.
- Jürgensen, Christoph: Unwirkliche Städte, unwirkliches Ich / Zum Verhältnis von Stadt und Individuum in A. N. Herbsts Bueonos Aires. *Anderswelt*. In: *die horen* 231 (2008), S. 99-111.
- Köppe, Tilmann: Impliziter Leser [Art.]. In: *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Hg. von Dieter Bursdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moenninghoff. 3. Aufl. Weimar/Stuttgart 2007, S. 345.
- Kreknin, Innokentij: Kybernetischer Realismus und Autofiktion. Ein Ordnungsversuch digitaler Phänomene am Beispiel von Alban Nikolai Herbst. In: *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Hg. von Martina Wagner-Egelhaaf. Bielefeld 2013, S. 279-314.
- Kreknin, Innokentij: Poetiken des Selbst. Identität und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottman und Alban Nikolai Herbst. In: *Studien zur Literatur*. Hg. von Wilfried Barner, Georg Braungart u. Martina Wagner-Egelhaaf. Bd. 206. Berlin/Boston 2014.
- Kühlmann, Wilhelm: Postmoderne Phantasien. Zum mythologischen Schreiben im Prosaerwerk von Alban Nikolai Herbst (geb. 1955). Mit Werkverzeichnis. In: *Euphorion* 97 (2003). H. 4, S. 499-516.
- Kühnel, Jürgen u. Lena Immer: Katharsis [Art.]. In: *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Hg. von Dieter Bursdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moenninghoff. 3. Aufl. Weimar/Stuttgart 2007, S. 378.
- Kühnel, Jürgen u. Nikolas Immer: Tragisch [Art.]. In: *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Hg. von Dieter Bursdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moenninghoff. 3. Aufl. Weimar/Stuttgart 2007, S. 777.

- Leiß, Judith: Inszenierungen des Widerstreits. Die Heterotopie als postmodernistisches Subgenre der Utopie. Bielefeld 2010.
- Lorenz, Kuno: Identität [Art.]: In: Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie. Hg. von Jürgen Mittelstraß. Bd. 2. Stuttgart/Weimar 1995, S. 189-192.
- Malsch, Thomas: Vom Wiedereintritt des Autors in seine Geschichte. Buenos Aires. Anderswelt, ein kybernetischer Roman von Alban Nikolai Herbst. In: Die Gesellschaft der Literatur. Hg. von Thomas Kron und Uwe Schimank. Opladen 2004, S. 45-80.
- Meier, Albert: Realitätseffekt ‚Autor‘. Poetologische Überlegungen zum Sexualrealismus um 2000. In: Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Hg. von Martina Wagner-Egelhaaf. Bielefeld 2013, S. 261-278.
- Perversion [Art.]. In: Brigitte Alsleben, Anette Auberle u. Annette Klosa: Duden. Das Herkunftswörterbuch. Hg. von der Dudenredaktion. Bd. 7. 4. Aufl. Mannheim 2007, S. 600.
- Preußner, Heinz-Peter: Achilleus als Barde / Kybernetische Mythenkorrektur bei Alban Nikolai Herbst. In: die horen 231 (2008), S. 73-89.
- Reber, Ursula: Affektive Landschaften in Alban Nikolai Herbsts Anderswelt-Romanen. In: die horen 231 (2008), S. 49-65.
- Reber, Ursula: Formenverschleifung. Zu einer Theorie der Metamorphose. München u. a. 2009.
- Reber, Ursula: Ganz woanders zugleich: Simultaneitäten in Alban Nikolai Herbsts Cybercities. In: Jahrbuch der ungarischen Germanistik. Hg. von Magdolna Orosz u. Andreas Herzog. Budapest/Bonn 2003, S. 131-151.
- Reber, Usha [d. i. Ursula Reber]: Es wird Wirklichkeit gewesen sein. Alban Nicolai Herbsts erweiterte Schreibstätte. In: Expanded Narration. Das neue Erzählen. Hg. von Bernd Kracke u. Marc Ries. Bielefeld 2013, S. 61-80.
- Rühling, Lutz: Formen des Fantastischen. In: Verschränkung der Kulturen. Hg. von Oskar Bandle, Jürg Glauser u. Stefanie Würth. Tübingen/Basel 2004, S. 411–443.

- Schwemmer, Oswald: transzendent/Transzendenz [Art.]: In: Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie. Hg. von Jürgen Mittelstraß. Bd. 4. Stuttgart/Weimar 1995, S. 332-333.
- Scherer, Stefan: Alban Nikolai Herbst [Art.]. In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hg. von Hermann Korte. URL: <http://www.nachschlage.net/document/16000000226>.
- Scherer, Stefan: Die Metamorphosen des Wolpertingers. Zur Poetik und zum Werk vom Alban Nicolai [sic] Herbst. In: juni 26 (1997), S. 197-190.
- Schnell, Ralf (Hg.): die horen 231 (2008). Panoramen der Anderswelt / Expeditionen ins Werk von Alban Nikolai Herbst.
- Schnell, Ralf: „Prosa der Moderne – nach der Postmoderne. Ransmayr – Handke – Jelinek – Herbst“. In: ders.: Geschichte der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945. 2. Aufl. Stuttgart 2003, S. 601-606.
- Schnell, Ralf: Über die Wahrnehmung eines literarischen Kunstwerkes / Rückblick auf einen verbotenen Roman: Meere von Alban Nikolai Herbst. In: die horen 231 (2008), S. 195-204.
- Sproll, Monika: Polyvalenz [Art.]. In: Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Hg. von Dieter Bursdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moeninghoff. 3. Aufl. Weimar/Stuttgart 2007, S. 598.
- Schütte, Uwe: „Erzählen für morgen. Zur poetologischen Genealogie des Kybernetischen Realismus bei Alban Nikolai Herbst“ In: die horen 231 (2008), S. 121-130.
- Thiel, Christian: ähnlich/Ähnlichkeit [Art.]: In: Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie. Hg. von Jürgen Mittelstraß. Bd. 1. Stuttgart/Weimar 1995, S. 55.
- Tripp, Edward: Dionysos [Art.]. In: ders.: Reclams Lexikon der antiken Mythologie. Übersetzung von Rainer Rauthe. 7. Aufl. Stuttgart 2001, S. 156-164
- Wagner-Egelhaaf, Martina: Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion? In: dies.: Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Bielefeld 2013, S. 7-22.
- Wimmer, Reiner: Sublimierung [Art.]: In: Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie. Hg. von Jürgen Mittelstraß. Bd. 4. Stuttgart/Weimar 1995, S. 131-132.

Wolters, Gereon: immanent/Immanenz [Art.]: In: Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie. Hg. von Jürgen Mittelstraß. Bd. 2. Stuttgart/Weimar 1995, S. 202-

### **Internetadressen**

Museumsjournal Oberösterreichisches Landesmuseum 5 (2004). URL: [http://www.landesmuseum.at/pdf\\_frei\\_baende/27983.pdf](http://www.landesmuseum.at/pdf_frei_baende/27983.pdf).

Orangenduft und Myrrhe. Alban Nicolai Herbsts phantastische Erzählungen. In: Faz.net. URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belle-tristik/orangenduft-und-myrre-1259875.html>

