

Torsten Hoffmann (Frankfurt a.M., Deutschland)
Christoph Kleinschmidt (Tübingen, Deutschland)
Lehel Sata (Pécs, Ungarn)

Das Experimentelle der (Gegenwarts-)Literatur. Einführung

1. Kriterien des Experimentellen?

Auf einer der vielen Homepages, die sich als Forum für experimentelle Literatur verstehen,¹ findet sich ein Text-Spiel des Internetkünstlers Johannes Auer mit dem Titel *Kill the poem*.² Die Leser werden dabei aufgefordert, Begriffskugeln in eine Pistole zu laden und damit nach und nach die entsprechenden Ausdrücke im gegenüberliegenden Gedicht herauszuschießen. Mit diesem „click and kill“ führt das Spiel performativ die Geste einer gleichzeitigen Aktivierung und Destruktion vor. Das Gedicht, das die Leser interaktiv bearbeiten, verschwindet in dem Moment, in dem sie es erschaffen. Dieses als Metakritik an der Poesie zu verstehende Verfahren stellt nur ein Beispiel dar für die vielen Spielformen der experimentellen Gegenwartsliteratur. Von der Zeitschrift für Experimentelles *Die Novelle*, in der Texte etwa in Programmiersprache verfasst sind (vgl. Kassem 2014, S. 92), über irritierende Formen autofiktionalen Schreibens u.a. in Wolf Haas' Roman *Verteidigung der Missionarsstellung* bis hin zum Poetry Slam gibt es zahlreiche Arbeiten und Initiativen, die für sich in Anspruch nehmen, klassische Grenzen des Literarischen zu überschreiten. Bei all der Heterogenität derartiger Projekte stellt sich die Frage, ob es überhaupt gemeinsame Kriterien der experimentellen Literatur gibt oder ob der Begriff nicht derart ubiquitär geworden ist, dass mittlerweile fast alle zeitgenössischen Literaturtendenzen darunter fallen. Bereits 1962 äußert sich Hans Magnus Enzensberger kritisch gegenüber der ästhetischen Verwendung des Experimentbegriffs. Als „Beschwörungsformel, abgegriffen und unaufgeklärt, sucht er Tagungen und Kulturgespräche heim“ und sei doch nichts anderes als ein „simple[r] Bluff“ (Enzensberger 1984, S. 73). Auch Autoren, die man gemeinhin der experimentellen Literatur zuordnet, stehen dem Begriff kritisch gegenüber. So rät Helmut Heißenbüttel im Jahr 1963, also in der Hochphase der Konkreten

1 Eine Übersicht zur Netzliteratur findet sich unter http://auer.netzliteratur.net/index_hyperfiction_a.htm.

2 <http://auer.netzliteratur.net/kill/killpoem.htm>.

Poesie, dazu, ihn bloß „vorbehaltlich, als eine Notlösung [zu] gebrauchen, die ersetzt werden muß, sobald sachbezogene Formulierungen sich einstellen“ (Heißenbüttel 1963, S. 150).

Auch wenn man beiden Einwänden eine zu starke Orientierung am naturwissenschaftlichen Experimentbegriff vorwerfen kann, wollen wir diesen Vorbehalten nicht vollständig widersprechen. Steht am Anfang von Sammelbänden in der Regel die Begründung, warum es unbedingt notwendig ist, sich mit einem bestimmten Gegenstand oder einer Methode zu beschäftigen, so liegt der Fall im vorliegenden Band etwas anders. Durch die vielen Diskussionen, Tagungen und Workshops, die ihm vorausgehen, stand tatsächlich immer wieder in Zweifel, ob der in der Literaturwissenschaft oft metaphorisch gebrauchte Begriff des Experimentellen sich überhaupt als tragfähig zur Beschreibung der Gegenwartsliteratur oder zumindest bestimmter Phänomene darin erweist. Wenn wir uns dennoch entschieden haben, Beiträge unter dem Konzept zu versammeln, dann vor allem deshalb, weil wir glauben, dass sich gerade in der kritischen Auseinandersetzung mit dem Experimentellen Beschreibungsverfahren entwickeln lassen, die bestimmte Tendenzen der Gegenwartsliteratur erfassen können. In Frage kommen dafür Texte, die sich emphatisch, polemisch oder implizit auf experimentelle Traditionen beziehen. Zugleich wollen wir in dieser Einleitung Möglichkeiten und Grenzen des Experimentbegriffs diskutieren. Wir verstehen ihn als eine Chance, das Augenmerk auf bestimmte literarische Verfahren, Produkte, Präsentationsformen und Rezeptionsweisen zu richten und diese vergleichend zu analysieren (ohne dabei andere Zugangsweisen auszuschließen). Solange sich der Begriff als literaturwissenschaftlich produktiv erweist, erscheint uns seine Verwendung weiterhin sinnvoll.

Wenn es stimmt, was Jean-François Lyotard schreibt, dass nämlich das „Geheimnis künstlerischen Gelingens wie das des kommerziellen Erfolges“ abhängen „von der Dosierung von Überraschung und Wohlbekanntem“ (Lyotard 1989, S. 186), dann bedeutet das Experimentelle zunächst einmal die Konzentration auf den Überraschungseffekt und einen weitgehenden Verzicht auf ökonomischen Erfolg. Mit dem Experimentellen erproben Autorinnen und Autoren etwas Neues, bei dem nicht abgesehen werden kann, welche Wirkungen es entfaltet, und das dadurch nach Adorno immer mit einer Gewalttätigkeit auftritt (vgl. Adorno 1970, S. 42). Ein solch provokatives Vorgehen als ein erstes Kriterium des Experimentellen geht mit dem Bruch bestimmter literarischer Standards einher, die jedoch *volens volens* im Hintergrund mitschwingen. Im Experimentellen als einem auf Innovation und Überraschung setzenden Kalkül steckt somit das Negierte mit drin. Man kann diese Überlegung erweitern zu einer allgemeinen Regel, nach der

jede experimentelle Literatur einen eigenen normativen Literaturbegriff voraussetzt, gegen den sie sich richtet. Damit ergibt sich als ein zweites Kriterium des Experimentellen seine relationale Verfasstheit. Was als experimentell gilt, ist stets in Abhängigkeit zu einem anderen zu bemessen: In synchroner Perspektive zum dominanten literarischen Zeitstil, in asynchroner Perspektive zur Tradition der experimentellen Literatur selbst.

Ausgehend von diesen beiden Kriterien des Innovativen und des Relationalen lässt sich darüber hinaus ein universeller von einem engen Experimentbegriff unterscheiden. Dem universellen zufolge wäre jedes literarische Schreiben experimentell, sofern es von dem differiert, was bereits an literarischen Texten produziert wurde. In der neueren ästhetischen Theorie findet dieses Begriffsverständnis einigen Anklang. Fast immer ist es dort allerdings verbunden mit einem – manchmal unausgesprochen bleibenden – normativen Konzept von Kunst. So heißt es bei Peter Sloterdijk: „Schriftsteller sind Experimentatoren, ihr Job ist das Aufspüren gefährlicher Substanzen, die man die Themen nennt, die Tiefenthemen der Epoche“ (Sloterdijk 1996, S. 119 f.). Trotz der Allgemeingültigkeit der Formulierung besteht kein Zweifel daran, dass auch in Sloterdijks Augen nur ein Bruchteil der Literatur diesem Anspruch genügt und (wie Sloterdijk in Bezug auf Botho Strauß' umstrittene Essays ausführt) „gefährliche Ansichten von gefährlichen Stoffen ausprobiert“ (ebd.). Für Christoph Menke ist das Experiment eine ästhetische Grundkategorie – kurz gesagt: „Jedes Kunstwerk ist ein Experiment“ (Menke 2013, S. 82), und zwar nicht nur der Kunst, sondern auch des Lebens. Anders als in der Wissenschaft ziele das Experiment in der Kunst nicht primär auf neue Einsichten, sondern auf die „ästhetische Fähigkeit der Selbstüberschreitung“, wobei das „Gelingen eine offene Frage ist“ (ebd., S. 86, 98). Menke versteht Kunst als ein Experiment mit dem Zusammenbruch von Gewissheiten, „die das wissenschaftliche Experiment gerade verschaffen soll“ (ebd., S. 89). Wie bei Sloterdijk geht auch bei Menke die apodiktische Gleichsetzung von Kunst und Experiment mit einer emphatischen Kunstvorstellung einher: „Jedes Kunstwerk ist ein Experiment, weil jedes Kunstwerk bei null beginnt – ein Kunstwerk, das nicht bei null beginnt, [...] ist gar keins“ (ebd., S. 82). Für die literaturwissenschaftliche Begriffsverwendung sind solche Modelle einerseits produktiv, insofern sie die Diskurspräsenz des Experimentellen belegen und zudem die Frage nach den Gegenständen des Experimentierens stellen (Menke richtet seinen Blick dabei sowohl auf einen „Bruch der Form“ (ebd., S. 88) als auch auf die Inhalte von Kunst, bis hin zum Künstlerleben). Andererseits erweist sich ein so weiter Begriff des Experiments aus mindestens zwei Gründen als problematisch. Zum einen, weil er jegliche Unterschiede in der Radikalität von Texten übergeht. Zum anderen

kann aus poststrukturalistischer Perspektive eingewendet werden, dass es einen neuen Text gar nicht geben kann. Ein originelles Sprechen oder Schreiben ist diesem Verständnis zufolge unmöglich und damit jegliche Reflexion über das Experimentelle obsolet.

Neben diesen beiden Extremen – also der Auffassung von Literatur einerseits als *per se* oder andererseits als überhaupt nicht experimentell – kennzeichnet der *enge* Experimentbegriff eine radikale Abweichung von formalen und/oder inhaltlichen Konventionen literarischen Schreibens. In formaler Hinsicht bezieht er sich auf Experimente mit dem sprachlichen Material, den Schriftzeichen, den Techniken und Werkzeugen ihrer Verarbeitung ebenso wie auf die Medien ihrer Verbreitung und intermediale Allianzen mit anderen Mitteln künstlerischen Gestaltens. Anfänge dieser Art gehen zurück auf mittelalterliche und frühneuzeitliche Symbolgedichte wie Martin Opitz' *Echo oder Widerschall*, in denen die besondere Gestaltung der Form zur Verstärkung des semantischen Gehalts dient (vgl. Dencker 2002). Ein solches Zusammenspiel von Form und Inhalt findet sich auch noch am Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts, wenn Stephan Mallarmé seine Sätze wie ein Würfelwurf über den Blattraum verteilt, Arno Holz in seinem *Phantasmus* alle Verse um eine Mittelachse zentriert oder Gerome Apollinaire in seinem Gedicht *Il pleut* die Begriffe kaskadenartig arrangiert. Ihnen allen gemeinsam ist die Betonung dessen, was üblicherweise der Vermittlung dient und nunmehr selbst in den Fokus gerät.

Damit ergibt sich ein drittes Kriterium für die experimentelle Literatur: Das der Selbstreflexivität im Sinne eines Erscheinens der Form. Gestaltet sie sich in den genannten Beispielen als ein Effekt der Rekursivität auf die Bedeutung, so besteht die Radikalität der Avantgarden um 1910 darin, die Literatur von ihrem semantischen Ballast zu befreien und die Form zu verabsolutieren. Beginnend mit der futuristischen Zerstörung der Syntax, über die absolute Dichtung im Expressionismus bis zu den Zufallsgedichten der Dadaisten führt der Weg über einen zunehmenden semantischen Reduktionismus, dessen Endpunkt Man Rays titellooses Gedicht von 1924 verdeutlichen kann: Das Gedicht als reine Form, die Bedeutung nur noch als Potenzial. Gleichwohl das Experimentieren mit dem Sprachmaterial damit ausgereizt scheint, setzt sich mit der Konkreten Poesie der 1950er und 60er Jahre das Spiel mit den formalen Voraussetzungen fort. Viele der Gedichte führen die Rolle des Wortmaterials dabei wieder zurück auf ihre Relation zur Begriffsbedeutung, beziehen ihre Originalität aber dadurch, dass sie eine komplementäre bzw. paradoxe Beziehung schaffen wie etwa die Konstellation *Schweigen* von Eugen Gomringer. Hinzu kommen auf mathematischen Formeln basierende Texte von Max Bense, bei denen Wörter nach stochastischen Kriterien

miteinander arrangiert werden, oder ironische Varianten wie Ernst Jandls *ottos mops*. Von diesen Beispielen führt der Weg zurück in die Gegenwart der net.art, denn diese stellt zumindest in ihren Anfängen eine Transformation der Konkreten Poesie in das Internetzeitalter dar. Besonders sinnfällig wird dies an dem Text-Spiel *worm applepie for doehl*, das eine Reminiszenz an Reinhard Döhls 1965 erschienenes Apfel-Gedicht darstellt und dieses mit den technischen Mitteln der Programmierung gewissermaßen in Bewegung versetzt.

Die Internetkunst versteht sich aber nicht nur als ästhetische Fortführung des Konkreten, sondern tritt auch im Hinblick auf die Manifestkultur die Nachfolge der Avantgarden an. Unter dem Titel *Manifest für den natürlichen Tod des Kunstwerks* polemisiert sie gegen die Restauration von Kunstwerken wie Leonardo da Vincis *Mona Lisa* und pocht auf die Vergänglichkeit der Kunst.³ In Form und Sprache erinnert diese Programmschrift an Marinettis Futuristische Manifeste, womit sich der Bogen zur Avantgarde schließt und sich im Gegenzug ein viertes Kriterium für experimentelle Literatur eröffnet, nämlich das des programmatischen Schreibens. Nicht zufällig kommt gerade im Umfeld experimenteller Literatur ein Manifestantismus auf, der den Bruch mit den vorherigen Literaturströmungen öffentlichkeitswirksam propagiert, aber ebenso die eigenen ästhetischen Vorstellungen und Methoden zu deren Umsetzung festhält. Gerade in diesem methodisch gesicherten und theoriebasierten Vorgehen besteht denn auch die Nähe der formalen Experimenttradition zum naturwissenschaftlichen Experimentbegriff. Denn die Regularien bilden ein Äquivalent zur Versuchsanordnung des Labors und die einzelnen Texte sind zu einem gewissen Grad austauschbare Varianten zur Bestätigung der durch die Regeln getroffenen Thesen.

Der Anspruch des theoriebasierten Schreibens stellt sicher keine hinreichende Bedingung experimenteller Literatur dar; zu zahlreich sind die Beispiele, denen keine Programmatik vorausgeht. Um hinreichende Bedingungen des Experimentellen handelt es sich allerdings auch bei den anderen drei Kriterien nicht. Selbstreflexive Verfahren etwa finden sich angefangen von der Romantik bis hin zur Populärkultur und sind nicht zwangsläufig mit dem Ziel verbunden, Irritationen hervorzurufen. Den Anspruch auf Innovation oder zumindest des nicht epigonalen Schreibens dürften auch solche Schriftstellerinnen und Schriftsteller besitzen, die mit ihren Texten keine Gattungsgrenzen überschreiten. Und das Kriterium der Relation wird auch in seiner engen Verwendung gerade dort schwammig, wo – wie in der Gegenwartsliteratur – nicht mehr die *eine* literarische Norm existiert, von der sich das experimentelle Schreiben absetzen könnte. Mit

3 Vgl. <http://www.kunsttod.de/>.

anderen Worten: Die Kriterien lassen sich mühelos auch auf andere literarische Phänomene übertragen. Zu experimenteller Literatur führen sie nur in ihren Steigerungs- und Extremformen – der Übergang von nicht-experimenteller zu experimenteller Kunst ist kein kategorialer, sondern ein gradueller. Insofern ist das Experimentelle der Kunst immer an synchrone und/oder diachrone Dynamiken gebunden. Das, was man als experimentelle Literatur qualifiziert, muss nicht nur kontextualisiert, sondern auch einer beständigen Überprüfung unterzogen werden. Demnach können in einem gewissen Zeitraum bestimmte literarische Komponenten experimentell sein, die es zuvor nicht waren, und umgekehrt kann auch das, was einmal als experimentell galt, irgendwann verbraucht bzw. kanonisiert sein. Eine solche Sichtweise hat den Vorteil, dass man eine statische Opposition von Tradition und Experiment vermeidet und die experimentelle Literatur ihrerseits anhand bestimmter historischer Entwicklungen untersuchen kann. Aus der Sicht der Gegenwartsliteratur scheint uns dies die entscheidende künstlerische Herausforderung zu sein: Sich im Rahmen der Traditionslinien zu positionieren und zugleich das Experimentelle neu zu erfinden. Zudem gilt es im Hinblick auf die literaturwissenschaftliche Erforschung den Experimentbegriff noch einmal weiter zu differenzieren und dessen Implikationen für die verschiedenen Instanzen literarischer Kommunikation – Autor, Text und Leser – und ihrer Inszenierungspraktiken zu diskutieren. Eine solche Konkretisierung erlaubt es, die verschiedenen Voraussetzungen in den Blick zu nehmen, und entbindet von der Notwendigkeit, einen allgemeinen Begriff des Experimentellen aufzustellen. Dass dieser Versuch ohnehin wenig aussichtsreich ist, lässt sich nicht zuletzt mit einem Blick auf die bisherige Forschung dokumentieren.

2. Forschungsüberblick

Hinsichtlich der Bemühungen um einen definitorischen Konsens scheint seit Siegfried J. Schmidts Diagnose aus dem Jahr 1978, dass es keinen Sinn ergebe, nach einer genauen Definition des Begriffs ‚Experiment‘ im Kunstbereich zu suchen, kein Durchbruch erzielt worden zu sein: Statt einer genauen Definition kann man höchstens über eine „generelle Intention“ der „Erscheinungsweisen experimenteller Kunst“ sprechen, die Schmidt „Grenzüberschreitung“ (Schmidt 1978, S. 11) nennt. Im heutigen Diskurs trifft man wiederholt die Meinung, bisher sei noch „keine überzeugende Definition für die ‚experimentelle Literatur‘ herausgearbeitet worden“ (Calzoni 2010, S. 13), der Begriff habe sich „als ästhetische Beschreibungskategorie bislang nicht durchsetzen können“ (Zeller 2012, S. 19). Stefanie Kreuzer erklärt die „Schwierigkeit der Findung eines einheitlichen, umfassenden und übergreifenden definitorischen Ansatzes“ mit der „Vielfältigkeit

und Disparität künstlerischer Experimente“ (Kreuzer 2012, S. 14). Schließlich betont auch Christoph Zeller die wesentliche „Offenheit“ und „Veränderung“ der literarischen Experimente, deshalb „verweigern [sie] sich eindeutigen Definitionen“ (Zeller 2012, S. 44). Trotz alledem kann man unterschiedliche gegenwärtige Versuche verzeichnen, die sich eine Klärung des Begriffs zum Ziel setzen. Von diesen sollen zwei hervorgehoben werden.

Um die These von der wechselseitigen Interaktion von experimentellen Verfahren in der Wissenschaft und in der Literatur nachzuweisen bzw. den Metaphorizitäts-Vorwurf hinsichtlich der Übertragung des Experimental-Vokabulars auf die Dichtung zu entkräften, erarbeiten Michael Gamper und sein Forschungsteam einen – so könnte man sagen – ‚induktiven‘ Experimentbegriff, der auf der Untersuchung der „poetologischen und epistemologischen, ästhetischen und wissenstheoretischen Implikationen des Experiments“ (Gamper 2012, S. 21) beruht. Die so entstehende „transdisziplinär angelegte Literaturgeschichte des Experiments“ (ebd., S. 21) zielt auf einen historisch variierenden, auch „umfassend“ genannten Begriff, auf Grund dessen „Texten aus bestimmten Gründen, in konkreten Hinsichten und in spezifischen Kontexten“ (ebd., S. 23) der Charakter des Experimentellen zugesprochen werden kann. Das großangelegte Projekt konzentrierte sich auf diese Erscheinungsformen der experimentellen Literatur, auf Texte also, die a) „Szenarien entwickeln und ablaufen lassen, die aus definierten Bedingungen in kontrolliertem Vorgehen neues Wissen ästhetischer oder epistemologischer, propositionaler oder formaler Art entwickel[n]“; b) „wirklich stattgefunden oder erfundene Versuche aufzeichnen, erzählen und reflektieren“; c) das Medium sind, „in dem Selbstversuche protokolliert und ausgewertet werden“; d) „methodisch ihr eigenes Material und ihre Verfahren variieren und Erzählexperimente, Gattungsexperimente und lyrische Versuche anstellen“; e) „sich mathematischer maschineller Techniken“ bedienen, „um aus Algorithmen neue Texte hervorgehen zu lassen“ oder f) Situationen schaffen, „in denen die Rezipienten gerichteten Veränderungsversuchen ausgesetzt sind“ (ebd., S. 36).

Diese Bestimmung des Experimentbegriffs wird von Christoph Zeller kritisiert. Sein zentraler Einwand lautet, dass das Projekt dem naturwissenschaftlichen Experiment den Vorzug gebe, was dazu führe, dass Literarisches meist nur zum Nachweis von Wissen diene. Problematisch wird das Konzept für Zeller an der Stelle, wo der Literatur die Funktion eines Erkenntnisgewinns zugesprochen wird. Ganz im Sinn von Christoph Menkes kategorialer Unterscheidung wissenschaftlicher und künstlerischer Experimente entgegnet er einer solchen Vorstellung: „Als Quelle des Wissens eignet sich Ästhetisches indes nur bedingt“ (Zeller 2012, S. 30). Der von ihm vorgeschlagene Kriterienkatalog für literarische Experimente

setzt sich zusammen aus solchen Begriffen und Aspekten wie „Avantgarde“ bei gleichzeitigem Traditionsbewusstsein, „Verstörung und Verunsicherung, Komik und Groteske“, „Normbruch und Überschreitung“ (ebd., S. 43 f.) zwecks neuartiger, gleichzeitig aber wieder zur Norm werdender ästhetischer Effekte, sowie der programmatischen Mitwirkung der Rezipienten. Bei Zeller findet man zudem eine umfassende Palette von Selektionskriterien, an der man erkennen kann, dass sie all jene Aspekte verzeichnet, die wir unter dem engen Experimentbegriff gefasst haben – einschließlich der Problematik, dass sie für sich genommen kein hinreichendes Abgrenzungsmerkmal zu nicht-experimenteller Literatur aufweisen. Es handelt sich um Texte, die

Sprache und Schrift thematisieren und so ihre Materialität und Medialität vorführen; verschiedene mediale Aspekte miteinander verbinden; ihre theoretischen Voraussetzungen darstellen; ihr Druckbild und Lautbild akzentuieren; nach methodischen Prinzipien verfasst sind (Reduktion, Variation, Kombination, Permutation); auf Zufall, Statistik und Wahrscheinlichkeit beruhen; mit Hilfe von Maschinen produziert wurden, ohne Rücksicht auf individuelles Talent und subjektive Weltsicht; durch Kooperationen mehrerer Individuen verfasst wurden; Erzählen in Frage stellen; Zweifel an der Verweisstruktur der Sprache, damit an der Wirklichkeit wecken; auf ihren Entstehungsprozess hindeuten; ihre Wirkung ins Kalkül ziehen; in der Tradition optischer Poesie verfasst wurden oder sich auf sie beziehen; nicht bloß Experimente darstellen oder aufzeichnen, sondern Experimente sind. (ebd.)

Wie die bisherigen Ausführungen gezeigt haben, konzentriert sich ein wesentlicher Teil der theoretischen Bemühungen auf die Klärung des Verhältnisses zwischen den beiden Formen des Experiments: dem naturwissenschaftlichen einerseits und dem künstlerischen andererseits. Dabei erweist sich die Wiederholbarkeit des Experiments als Scheideweg zwischen den beiden Bereichen, wie Thomas Isermann betont:

Die Wiederholung bringt das Kunstwerk um seinen Anspruch, Avantgarde oder Experiment zu sein. Schließlich auch beweist es nichts, sein Erfolg misst sich einzig und allein in der Zustimmung von Publikum oder Rezipienten. Erst recht problematisch wird der Experiment-Begriff in der Kunst, wenn sich mit ihm die Legitimität von Kunst an diejenige der Naturwissenschaft anlehnt [...]. (Isermann 2013, S. 453)

Der logische Schritt in die Richtung einer Emanzipation von der ausschließlich wissenschaftsgeschichtlichen und historischen Perspektive wurde 2009/2010 im von Stefanie Kreuzer koordinierten Projekt „Experimente in den Künsten. Literatur, Film, Theater, bildende Kunst, Musik“ durchgeführt. Zielsetzung war eine interdisziplinäre Erforschung der „Gemeinsamkeiten des Experimentierens in den Künsten“, deren Basis „ein intermedial erweitertes Erzählverständnis“ und „plurimediale Aspekte der Künste“ (Kreuzer 2012, S. 13) bilden.

Am Ende der Einleitung wollen wir den Fokus noch einmal stärker auf die Spezifika des *literarischen* Experimentierens richten. Wir schlagen deshalb eine poetologisch ausgerichtete Differenzierung vor, in der das Experiment mit den wichtigsten Instanzen literarischer Kommunikationsprozesse zusammengebracht wird. Entwickelt werden soll (in der Fortführung von Kreuzer 2012, S. 14) eine heuristische Typologie des literarischen Experiments, die es in der Literaturwissenschaft bisher nicht gibt. Experimentell kann Literatur danach auf vier Ebenen sein: erstens im Produktionsprozess, zweitens im Text bzw. allgemeiner gesagt im ästhetischen Produkt selbst, drittens in der Präsentation und viertens im Rezeptionsprozess.

3. Ebenen literarischer Experimente: Autor – Text – Präsentation – Leser

3.1. Experimentelle Produktionsbedingungen

Autoren können etablierte Verfahren der Textproduktion verändern, um auszuprobieren, ob das Auswirkungen auf das Endprodukt hat. Als grundlegendste Form kann der Produzent, der im Fall von Literatur konventioneller Weise ein einzelner Mensch ist, durch andere texterzeugende Subjekte ersetzt werden. Das ist bei kollektiver Autorschaft ebenso der Fall wie bei allen Versuchen, zumindest Teile der Textproduktion einer Maschine oder einem Computerprogramm zu überlassen. Schon im 17. Jahrhundert diente Georg Philipp Harsdörffers ‚Fünffacher Denckring der Teutschen Sprache‘ dazu, Zufallswörter herzustellen, im späten 18. Jahrhundert hat man in Göttingen mit einer Handmühle zur Odenproduktion experimentiert, der 2000 entstandene Landsberger Poesieautomat von Hans Magnus Enzensberger generiert im Literaturmuseum der Moderne täglich neue Texte und *google poetry* reduziert den Einfluss des Programmierers als Textproduzenten noch weiter. Zweitens kann man den Zustand, in dem Texte produziert werden, beeinflussen. Der Lyriker Steffen Popp hat sich über mehrere Tage das Schlafen verboten, um auszuprobieren, inwiefern sich dadurch sein Schreiben verändert. Der Gebrauch von Alkohol und Drogen gehört natürlich auch in diesen Kontext – wobei je nach Autor auch der Verzicht auf Drogen beim Schreiben das eigentliche Experiment sein kann. Drittens lässt sich auf der Ebene des eigentlichen Schreibprozesses mit neuen Verfahren experimentieren. So hat Gertrude Stein von ihren Versuchen mit dem *spontaneous automatic writing* schon vor 1900 in wissenschaftlichen Zeitschriften berichtet. Daran schließt dann später die *écriture automatique* der Surrealisten und Dadaisten an. Und auch Versuche des frühen Radios um 1930, Schriftsteller am Mikrofon live zu

vorgegebenen Themen improvisieren zu lassen, zielten auf eine experimentelle Veränderung etablierter literarischer Produktionsverfahren.

Das Wissen über solche experimentellen Formen der Textproduktion wird häufig paratextuell vermittelt, also in Essays oder Interviews. Es kann aber auch in den dabei entstehenden Produkten artikuliert werden – die Offenlegung des Entstehungsprozesses ist nach Auffassung von Siegfried J. Schmidt sogar ein typisches Kennzeichen experimenteller Literatur (cf. Schmidt 1992, S. 219).

3.2. Experimentelle Texte/Produkte

Die meiste Forschung zu experimenteller Literatur widmet sich diesem Verständnis des Experimentellen. Dabei lassen sich ganz grob zwei Experimentierfelder unterscheiden. Experimentiert werden kann mit der *histoire*, also der Handlung oder allgemeiner gesagt: mit dem Inhalt und/oder mit dem *discours* des Textes. Am offensichtlichsten ist der Bezug zum Experiment dort, wo sich Texte explizit auf – oft naturwissenschaftliche – Experimente beziehen (so etwa bei den Aufsätzen zum Tier- oder Menschenexperiment in der Literatur, die sich in den von Michael Gamper herausgegebenen Bänden finden). Das Experiment fungiert hier als thematisches Objekt des Textes. Zudem kann auf der Inhaltsebene experimentiert werden, ohne das Experimentelle zu explizieren. Als Paradebeispiel dafür gilt Émile Zolas Verständnis des experimentellen Romans, insofern dieser als ein künstlich hergestelltes Experimentierfeld für sozial-psychologische Dynamiken begriffen wird.

In der Literatur- und Forschungsgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts lag ein Schwerpunkt eher auf formalen Experimenten mit dem *discours* eines Textes. Wie eingangs dieser Einführung gezeigt, gehören die Avantgarde und die Konkrete Poesie in diesen Kontext, aber natürlich auch die Gattungsexperimente insbesondere intermedialer Literatur, inklusive aller Experimente der Internetliteratur.

3.3. Experimentelle Präsentation und Paratexte

Im Zuge medialer Entwicklungen und einer zunehmenden Eventisierung von Kunst sind im 20. Jahrhundert unterschiedliche Formen der Textpräsentation und -diskussion feste Bestandteile des Literaturbetriebs geworden. Auch auf dieser Ebene kann experimentiert werden: Wenn sich Rainald Goetz während seiner Bachmannpreis-Lesung 1983 mit einer Rasierklinge die Stirn aufschneidet, stellt das sowohl einen Selbstversuch dar, der die eigene Vortragsfähigkeit unter erschwerten Bedingungen testet, als auch eine überraschende Vermischung der Präsentationsformate ‚Lesung‘ und ‚Performance‘. Die Erfindung des Poetry-

Slams kann als experimentelle Verknüpfung von Lesung, Theater und Sportveranstaltung verstanden werden. Dazu kommen paratextuelle bzw. literaturkritische Experimente, wenn etwa die Lyrikerin Nora Gomringer ihre Kommentare zu anderen Büchern in einem Radiogespräch lautpoetisch ohne Verwendung erkennbarer Wörter artikuliert. Eine Vielzahl von Formexperimenten findet in Interviews statt: Im Magazin der *Süddeutschen Zeitung* hat sich das ‚Interview ohne Worte‘ etabliert, der Musiker und Autor Peter Licht gibt gezeichnete Antworten auf Interviewfragen usw. Gerade am Aspekt der Präsentation zeigt sich die Dialektik des Experimentellen. Denn der Poetry Slam ebenso wie das literarische Interview haben sich mittlerweile etabliert, so dass das Innovative und Radikale nunmehr innerhalb der jeweiligen Systeme geleistet werden muss.

3.4. Experimentelle Rezeption

Experimentell kann Literatur schließlich auch dadurch sein, dass die Rezipierenden zu Aktanten werden. Das kann auf mindestens drei Ebenen geschehen. Erstens kann der Rezipient ohne sein Wissen an einem literarischen Experiment teilnehmen. Dass Hermann Hesse als bereits erfolgreicher Autor seinen Roman *Demian* 1919 unter dem Pseudonym Emil Sinclair veröffentlicht hat, kann man durchaus als ein solches Rezeptions-Experiment werten. Denn Hesse wollte u. a. ausprobieren, wie die Aufnahme des Textes ohne bekanntes Autorlabel funktioniert. Verbreiteter ist, zweitens, der Versuch, den Rezipienten mit einer ungewöhnlichen Freiheit auszustatten und ihn im Idealfall zum Produzenten des vor der Rezeption in seiner Form und/oder seinem Inhalt nicht festgelegten Textes zu machen. Beispiele hierfür finden sich vor allem in der Internetkunst. Bas Böttchers Rapsong *Looppool*, bei dem sich eine Kugel durch eine Endloschleife schlängelt, kann der Leser etwa dadurch interaktiv steuern, dass er durchs Anklicken für einen Richtungswechsel und damit für eine immer wieder neue Ordnung der Lyrics sorgt. Solche Experimente der Leseraktivierung beschränken sich jedoch nicht auf das Internet. Wer bestimmte Abschnitte des Romans *House of leaves* von Mark Danielewski entziffern möchte, muss das Buch auf den Kopf drehen, und ohne eine Lupe kommt man bei manchen Passagen von Wolf Haas' *Verteidigung der Missionarsstellung* nicht weiter. Alle diese Beispiele sprengen die Muster klassisch-linearer Lektüre. In komplette Freiheit versetzt das den Leser freilich nicht, denn der Spielraum der Lektüre ist begrenzt durch die Möglichkeiten, die der Text oder der Algorithmus einräumen – deshalb sprechen wir hier von einer vom Textproduzenten intendierten Aktivierung der Rezipierenden. Davon gilt es drittens eine autonome experimentelle Rezeption zu unterscheiden, die bewusst gegen implizite oder explizite Lektürevorgaben verstößt. Hierzu zählen

Formen wie das Quer- oder Rückwärtslesen, das Herausreißen von Seiten, das Beschriften oder Umschreiben von Texten oder das Hacken und Umprogrammieren von Internetseiten experimenteller Literatur. Da der Aktivitätsgrad solcher Experimente selbst wieder ästhetischem Formungswillen unterliegt, bewegt sich der Leser hier an der Grenze zur Autorschaft.

Abgesehen davon, dass die vier Ebenen des Experimentierens in der literarischen und literaturbetrieblichen Praxis oft gemischt auftreten, erheben wir mit dieser heuristischen Typologie auch keinen Vollständigkeitsanspruch. Wie sinnvoll sie ist und inwiefern sie sich mit den zu Beginn der Einleitung aufgestellten Kriterien verbinden lässt, muss sich an Einzelanalysen erweisen. Die Grundfrage lautet in jedem Fall, ob und wie das Experimentelle eine sowohl solide als auch produktive literaturwissenschaftliche Kategorie sein kann.

Bibliographie

- Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 7. *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp: Frankfurt a. M. 1970.
- Calzoni, Raul: „Das ‚Experiment‘ in der Literatur. Eine Einleitung“ In: Calzoni, Raul / Salgaro, Massimo (Hrsg.): *„Ein in der Phantasie durchgeführtes Experiment“*. *Literatur und Wissenschaft nach Neunzehnhundert*. V & R Unipress: Göttingen 2010, S. 11–28.
- Dencker, Klaus Peter (Hrsg.): *Poetische Sprachspiele. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Reclam: Stuttgart 2002.
- Enzensberger, Hans Magnus: „Die Aporien der Avantgarde“. In: *Einzelheiten II. Poesie und Politik*. Suhrkamp: Frankfurt a. M. 1984, S. 50–80.
- Gamper, Michael: „‚Experimentierkunst‘ – Geschichte, Themen, Methoden, Theorien“. In: Kreuzer, Stefanie (Hrsg.): *Experimente in den Künsten. Transmediale Erkundungen in Literatur, Theater, Film, Musik und bildender Kunst*. Transcript: Bielefeld 2012, S. 19–47.
- Heißenbüttel, Helmut: „Was bedeutet eigentlich das Wort Experiment? (1963)“ In: Kopfermann, Thomas (Hrsg.): *Theoretische Positionen zur konkreten Poesie*. Niemeyer: Tübingen 1974, S. 147–152.
- Isermann, Thomas: [Rezension zu Christoph Zeller (Hrsg.): *Literarische Experimente: Medien, Kunst, Texte seit 1950*]. *MEDIENwissenschaft* 4/2013, S. 453–455.
- Kassem, Sarah: „-- . . . / - . . . / - . . . / - . . . / - . . .“ (Grenzen der Literatur)“. *Die Novelle. Zeitschrift für Experimentelles* (2), 2014, S. 92.

Kreuzer, Stefanie: „Einleitung“. In: Dies. (Hrsg.): *Experimente in den Künsten. Transmediale Erkundungen in Literatur, Theater, Film, Musik und bildender Kunst*. Transcript: Bielefeld 2012, S. 7–15.

Lyotard, Jean-François: *Das Inhumane*. Passagen-Verl.: Wien 1989.

Menke, Christoph: *Die Kraft der Kunst*. Suhrkamp: Berlin 2013.

Schmidt, Siegfried J.: *Das Experiment in Literatur und Kunst*. Fink: München 1978.

Schmidt, Siegfried J.: „Experimentelle Literatur? Der Fall ‚Konkrete Dichtung‘“. *Diagonal* (1), 1992, S. 211–235.

Sloterdijk, Peter: *Selbstversuch. Ein Gespräch mit Carlos Oliveira*. Hanser: München/Wien 1996.

Zeller, Christoph: „Literarische Experimente. Theorie und Geschichte – eine Einleitung“. In: Ders. (Hrsg.): *Literarische Experimente: Medien, Kunst, Texte seit 1950*. Winter: Heidelberg 2012, S. 11–54.

Internetquellen

- Kunsttod: Online, retrieved 15.2.2016, from <http://www.kunsttod.de/>.
- Netzliteratur: Online, retrieved 15.2.2016, from http://auer.netzliteratur.net/index_hyperfiction_a.htm.
- Netzliteratur: Online, retrieved 15.2.2016, from <http://auer.netzliteratur.net/kill/killpoem.htm>.

PUBLIKATIONEN DER INTERNATIONALEN VEREINIGUNG
FÜR GERMANISTIK (IVG)

Herausgegeben von Franciszek Grucza und Jianhua Zhu

Band 29

Akten des
XIII. Internationalen Germanistenkongresses
Shanghai 2015
Germanistik zwischen Tradition und Innovation

Herausgegeben von Jianhua Zhu, Jin Zhao
und Michael Szurawitzki

Band 10

Unter Mitarbeit von:

**Christoph Kleinschmidt, Søren R. Fauth, Gabriele Dürbeck,
Monika Wolting**

***Tradition und Transformation: der Ferne Osten
in der deutschsprachigen Literatur***

Experimentelle Gegenwartsliteratur – betreut und bearbeitet von
Christoph Kleinschmidt, Torsten Hoffmann und Lehel Sata

***Fluchtgeschichten. Narrative Grenzerkundungen
angesichts von Emigration und Exil***

Neue Realismen. Formen des Realismus in der Gegenwartsliteratur –
betreut und bearbeitet von Søren R. Fauth, Georg Mein und Rolf Parr

Ökologie und Umweltwandel in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur –
betreut und bearbeitet von Gabriele Dürbeck und Ralf Zschachlitz

*Entwicklungstendenzen der deutschen Literatur nach 1989/90. Neueste
deutschsprachige Literatur als Speicher zeitgenössischer Identitätsmodelle* –
betreut und bearbeitet von Monika Wolting, Markus Joch und Larisa Polubojarinova

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Formale Redaktion:
Agnieszka Bitner-Szurawitzki.

Umschlaggestaltung:
© Olaf Gloeckler, Atelier Platen, Friedberg

Umschlagabbildung:
Tongji-Universität Shanghai, mit freundlicher Genehmigung
von Vanessa Müller.

Gedruckt auf alterungsbeständigem,
säurefreiem Papier.

ISSN 2193-3952
ISBN 978-3-631-66872-6 (Print)
E-ISBN 978-3-653-06224-3 (E-PDF)
E-ISBN 978-3-631-70744-9 (EPUB)
E-ISBN 978-3-631-70745-6 (MOBI)
DOI 10.3726/b12426

© Peter Lang GmbH
Internationaler Verlag der Wissenschaften
Berlin 2018

Alle Rechte vorbehalten.

Peter Lang Edition ist ein Imprint der Peter Lang GmbH.
Peter Lang – Berlin · Bern · Bruxelles · NewYork · Oxford ·
Warszawa · Wien

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des
Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages
unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die
Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Diese Publikation wurde begutachtet.

www.peterlang.com

Inhaltsverzeichnis

Vorwort der Herausgeber 13

Experimentelle Gegenwartsliteratur – betreut und bearbeitet von Christoph Kleinschmidt, Torsten Hoffmann und Lehel Sata

Torsten Hoffmann, Christoph Kleinschmidt, Lehel Sata
Das Experimentelle der (Gegenwarts-)Literatur. Einführung 17

David-Christopher Assmann
Experimentelles Aufzählen? Zur Darstellung von Müll in
Annette Pehnts *Insel 34* 31

Anke Detken
Das Experiment im postdramatischen Theater am Beispiel von
Armin Petras / Fritz Kater 35

Michael Fisch
Postexperimentelles Schreiben. Das erzählerische Werk Friederike
Mayröckers von 1973 bis 1978 41

Annette Gilbert
Appropriation (&) Literature 47

Miranda Gobiani, Tinatini Meburishvili
Poetry Clips im Deutschunterricht 51

Torsten Hoffmann
Natürlichkeit als Kunstform. Kathrin Röggla's *wir schlafen nicht*
als Experiment 57

Gerhard Kaiser
Das Experiment als werk- und inszenierungsgeschichtliche Konstante
bei Rainald Goetz 63

Christoph Kleinschmidt
Unausgesetzte Avantgarde. Lyrische Experimente bei Herta Müller und
Michael Lentz 69

<i>Sarah Koellner</i> Ich, Aléa Torik. Identität als literarisches Experiment im Schreiben Claus Hecks	73
<i>Lehel Sata</i> Literatur als Video- und Radiokunst. Brigitta Falkners Grenzgänge zwischen Text-, Bild- und Hörmedien	79
<i>Claus Telge</i> Poetologische Clownerie. Ann Cotten aka STABIGABI1 als Element einer „Theorie des schlechtesten Werkzeugs“	85
<i>Jianwen Xie</i> Räumliches und sprachliches Spiel beim Geistesmenschen. Zu Thomas Bernhards Roman <i>Korrektur</i>	91
Neue Realismen. Formen des Realismus in der Gegenwartsliteratur – betreut und bearbeitet von Søren R. Fauth, Georg Mein und Rolf Parr	
<i>Søren R. Fauth, Georg Mein, Rolf Parr</i> Neue Realismen. Formen des Realismus in der Gegenwartsliteratur. Einführung	99
<i>Wilhelm Amann</i> Realismus und Fiktion in der Literatur und Ökonomie	105
<i>Claudia Breger</i> Umsichtig und ‚objektivvoll‘ konstruiert: Komplexe Welt(ab)bildung in Navid Kermanis <i>Dein Name</i>	111
<i>Michael Ewert</i> Welthaltigkeit als Form des Realismus in der mehr- und transkulturellen Gegenwartsliteratur	117
<i>Jasmin Grande</i> Positionsbestimmungen. Poetiken und Poetologien zwischen Realismus und der Literatur der Arbeitswelt	123
<i>Filomena Viana Guarda</i> Die Familie neu erzählen – zum mehrperspektivischen Erzählen in Familiengeschichten des neuen Jahrtausends	127

<i>Anne-Christine Klose</i> Neue Realismen in ‚alten‘ Geschichten? Ästhetische Verfahren zur Darstellung des Nationalsozialismus im Jugendbuch	133
<i>Georg Mein</i> Zur ästhetischen Dimension des Realismus	137
<i>Natalie Moser</i> Autofiktionales Erzählen als Replik auf den (Spät-)Realismus? Zu Lange-Müllers <i>Die Letzten</i>	143
<i>Maike Schmidt</i> Der ‚neue Realismus‘ bei Maxim Biller und Alban Nikolai Herbst	149
<i>Ralf Schnell</i> „Die Sprache als Hort der Freiheit“ – Heinrich Böll: Literarisches Werk und soziale Realität	155
<i>Moritz Schramm</i> Ironischer Realismus: Bemerkungen zu Abbas Khiders <i>Der falsche Inder</i> (2008)	161
<i>Markus Steinmayr</i> Die Universität der Literatur. Form und Funktion des Universitätsromans der Gegenwart	167
<i>Alexandra Tischel</i> Multi- und polyperspektivisches Erzählen in der Gegenwartsliteratur am Beispiel von Eva Menasses <i>Quasikristalle</i>	173
<i>Eva Wiegmann</i> Der neue Realismus und die neue Rechte	179
<i>Teilnehmer der Sektion B 7</i> Realismus-Diskussion: Offene Fragen	185
Ökologie und Umweltwandel in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur – betreut und bearbeitet von Gabriele Dürbeck und Ralf Zschachlitz	
<i>Gabriele Dürbeck, Ralf Zschachlitz</i> Einführung	191

<i>Antje Büssgen</i> Den Menschen überwinden – Misanthropie als radikale Konsequenz ökologischen Bewusstseins. Zu Ilija Trojanows Roman <i>EisTau</i>	195
<i>Sieglinde Grimm</i> Phänomenologie und Kulturökologie bei W.G. Sebald	201
<i>Björn Hayer</i> Schwermütige Landschaften. Zu Marion Poschmanns subjektivistischer Naturpoetik	207
<i>Florian Maria König</i> Fiktion in der Fiktion. Die Katastrophe als journalistische Paränese in Jürgen Lodemanns Novelle <i>Fessenheim</i> (2013)	213
<i>Achim Küpper</i> Ökologie und Poetologie der Versandung: Raoul Schrotts Novelle <i>Die Wüste Lop Nor</i> als literarische Wüstenfiguration der Gegenwart	219
<i>Carlotta von Maltzan</i> Zur politischen Dimension bei Yoko Tawada	227
<i>Marita Meyer</i> Der literarische Blick auf die Natur unter dem Blickwinkel der Globalisierung	233
<i>Kira Schmidt</i> (Öko-)Tourismuskonzepte in Ilija Trojanows <i>EisTau</i> und Zakes Mdas <i>The Heart of Redness</i>	239
<i>Berbeli Wanning</i> Landschaft / Energie. Kulturelle Repräsentationen und <i>agency</i>	245
<i>Christoph Weber</i> Wenn das Unvorstellbare zurückschlägt – die Fortdauer frühneuzeitlicher Katastrophenmotive in Franz Hohlers Roman <i>Der neue Berg</i>	251
<i>Ralf Zschachlitz</i> „Schreiben für die Nachwelt“. Eine ökologische Allegorese der Beschreibung der letzten Jahre der DDR in Wolfgang Hilbig's Roman <i>Ich</i>	257

<i>Entwicklungstendenzen der deutschen Literatur nach 1989/90. Neueste deutschsprachige Literatur als Speicher zeitgenössischer Identitätsmodelle – betreut und bearbeitet von Monika Wolting, Markus Joch und Larisa Polubojarinova</i>	
<i>Monika Wolting</i> Einführung	265
<i>Petra Brunnhuber</i> Der Pflegeheimroman. Ein Resultat des demographischen Wandels	267
<i>Sabine Egger</i> „Eastern European Turns“. Zur Dynamisierung von Räumen und Identitäten in Texten Lutz Seilers und Ilma Rakusas	273
<i>Reem El-Ghandour</i> Der Blick auf die Identität in der Fremde. Die Suche nach einer neuen Heimat in Yadé Karas <i>Selam Berlin</i> und Wladimir Kaminers <i>Russendisko</i> ...	281
<i>Yelena Etaryan</i> Der Roman <i>Ein weites Feld</i> als Speicher nationaler Identität Deutschlands	285
<i>Zbigniew Feliszewski</i> Identität im Liminalen in den Dramen Roland Schimmelpfennigs	291
<i>Michael Fisch</i> Das Schweigen am Rand der Wörter. Über Friederike Mayröcker und ihre Lesart des Werkes von Jacques Derrida	297
<i>Anna-Katharina Gisbertz</i> Trauma und Identitätssuche in Jenny Erpenbecks Roman <i>Aller Tage Abend</i> (2012)	303
<i>Stephanie Großmann</i> „Nein, ich habe keine Zärtlichkeit mehr für das Land, zu sehr trägt es die Spuren seiner Bewohner“. Deutschlandkonzeptionen in Sten Nadolnys <i>Er oder Ich</i> (1999)	309
<i>Björn Hayer</i> Mediatisierte Subjektivität. Literarische Identitäts(de)formationen im Spiegel der digitalen Revolution bei Elfriede Jelinek und Thomas Meinecke ...	315

<i>Carola Hilmes</i> Der falsche Inder – Abbas Khiders fikionalisierte Lebensbeschreibung	321
<i>Mahmut Karakus</i> Heimat zwischen Verklärung und Enttäuschung im Roman Heimstrasse 52 von Selim Özdogan	327
<i>Kentaro Kawashima</i> „Im Grunde nichts anderes als die Materialisierung gespenstischer Erscheinungen“. Über die Fotografie in <i>Die Ausgewanderten</i> von W.G. Sebald	333
<i>Ünal Kaya</i> Individuelle Entwicklung und kulturelles Gedächtnis in Feridun Zaimoğlu Roman <i>Leyla</i>	339
<i>Gonca Kışmir</i> Kulturelles und kommunikatives Gedächtnis in Uwe Timms <i>Am Beispiel meines Bruders</i>	345
<i>Charlotte Krauss</i> Die wilden 80er Jahre im Rückblick. Intermediales Verorten kollektiver Identität in aktuellen deutschsprachigen Graphic Novels	351
<i>Stephan Mühr</i> <i>Tschick und Sand</i> als komplementäre Modelle literarischer Identität im 21. Jahrhundert	357
<i>Ilse Nagelschmidt</i> Identitätsdiskurse im Spannungsfeld der Generationen	363
<i>Paweł Piszczatowski</i> Die Erfahrung der Mehrsprachigkeit bei Emine Sevgi Özdamar	371
<i>Larissa Polubojarinova</i> „Wir waren alle anders als wir sind“. Identitätssemiotik in Herta Müllers <i>Atemschaukel</i>	377
<i>Rossella Pugliese</i> „Ich finde keinen Raum in dieser verbrauchten Sprache“. Aspekte des <i>Spracherlebens</i> in literarischen Sprachbiografien	383

<i>Franziska Stürmer</i> Identitäten im Dialog – Zafer Şenocaks <i>Gefährliche Verwandtschaft</i> und Monika Marons <i>Pawels Briefe</i>	389
<i>Przemysław Sznurkowski</i> Konstruktion und Rekonstruktion der Identität in der gegenwärtigen deutsch-jüdischen Literatur	395
<i>Paula Wojcik</i> Identität denken als Transdifferenzdenken: Olga Grjasnowa und Sabrina Janesch	401
<i>Monika Wolting</i> Das Versprechen ‚des guten Lebens‘ und die Angst vor Versagen. Folgen der Modernisierungsprozesse im Roman <i>F</i> von Daniel Kehlmann	407