

Experiment Mars: Deutschsprachige Gegenwartsliteratur, imaginierte *ethnoscapes* und ein neuer Futurismus

ABSTRACT

***Experiment Mars: Contemporary German Literature, Imaginative
ethnoscapes, and the New Futurism***

Cultural and ethnic communities are often presumed to cohere in shared remembrances of shared pasts. Yet what would it mean to conceive of ethnoscapes predicated, not on tradition and heritage, but on fictional futures instead? When Arjun Appadurai coined the term „ethnoscape“, he defined it – in contradistinction to conventional notions of ethnicity – as „the landscape of persons who constitute the shifting world in which we live“ (*Modernity at Large*, 1996). How do our many intersecting worlds shift as we turn to the future, and what productive role does the literary imagination play in this process of rupture and renewal? This article explores literary landscapes of historical violence, cultural fragmentation, and some surprising approaches to the ties that bind on a fictional place called „Mars“. Discussion focuses on experimental German prose by Alexander Kluge, better known internationally for his pivotal contributions to New German Cinema, and a poetic homage to 20th-century Futurism by Zafer Şenocak and Berkan Karpat, two multifaceted artists who signal a Turkish-German avant-garde of a different sort in Europe today. The author argues that Kluge’s *Lernprozesse mit tödlichem Ausgang* (1973/2000) concerns the production of possible (but not necessarily just) futures by literary means, while Şenocak and Karpat’s *nâzım hikmet. auf dem schiff zum mars* (1998) re-works the concept of ethnicity in the new Europe, in which Turkish histories also circulate.

Dieser Aufsatz markiert einen ersten Vorstoß in jenen Bereich, den ich geneigt bin, einen neuen Futurismus in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur zu nennen. Die mögliche Bedeutung dieses Begriffs erschöpft sich in diesem Stadium kaum in einer Reihe von Puzzlesteinen, mit denen diese vorläufigen Ausführungen ihren Anfang nehmen. Auf jeden Fall bricht ein Schwerpunkt auf Zukünftigkeit in der am Beginn des neuen Jahrhunderts geschriebenen Literatur mit einer Betonung der Vergangenheit, von der sowohl die nach 1945 verfasste deutsche Literatur, als auch die transnationale Migrationsliteratur, die ab den 1970er Jahren in Deutschland erschien, geprägt war. Es lässt sich sogar argumentieren, dass ein Großteil der Prosa des „*Turkish Turn*“ in der

deutschsprachigen Literatur der 1980er und 1990er Jahre imaginative Bearbeitungen einer betont deutschen Vergangenheit – assoziiert, zum Beispiel, mit Völkermord im zwanzigsten Jahrhundert oder dem Kalten Krieg – auf dem Weg zu einer gemeinsamen multikulturellen Zukunft in Europa enthält (vgl. Adelson 2005).¹ Weil jedoch Migrationsliteraturen und deren kulturelles Engagement in unserem Zeitalter der Globalisierung in ständiger Veränderung begriffen sind, gewinnen manche Denkfiguren von Zukünftigkeit ganz andere Funktionen im Zusammenhang mit der literarischen Imagination. Das mag besonders dort zutreffen, wo Arbeitsmigration im Spiel ist; doch wäre es irreführend, solche Effekte nur mit Arbeitsmigranten zu assoziieren (Türken in Deutschland, zum Beispiel). Das hier mit „Experiment Mars“ abgekürzte analytische Projekt fängt daher mit zwei unerwarteten Mitverschwörern auf einer gemeinsamen futuristischen Zeitreise zum wohlbekanntem-unbekanntem roten Planeten an.²

Alexander Kluge ist seit den 1960er Jahren weithin bekannt und gefeiert als innovativer Filmemacher, Sozialtheoretiker, Jurist, experimenteller Schriftsteller sowie – seit den 1980ern – als Produzent sogenannter „kultureller Fenster“ im Fernsehen. Am ehesten kann Kluge vielleicht als multimedialer Konzeptkünstler mit ungewöhnlich breitem imaginativem Spektrum angesehen werden.³ Seine 1973 erstveröffentlichte „Theoriefiction“ *Lernprozesse mit tödlichem Ausgang* wurde im Jahr 2000 als Teil einer zweibändigen *Chronik der Gefühle* wieder aufgelegt. Der Band versammelt alte und neue experimentelle Prosa, die zum Großteil von der reichhaltigen Tradition der

¹ Der Akzent auf Zukünftigkeit in diesem Zusammenhang weicht auch von der viel beschworenen Zelebrierung neuer Anfänge seit 1989 ab. Die originale englische Version dieses Artikels ist unter dem Titel „Experiment Mars“ in *Über Gegenwartsliteratur. Interpretationen – Kritiken – Interventionen* erschienen, hg. v. Mark W. Rectanus (Bielefeld, Aisthesis 2008), S. 23-49. Die Autorin behält alle Urheberrechte an den englischen und deutschen Versionen. Deutsche Übersetzungen von direkten Zitaten stammen, wenn nicht anders gekennzeichnet, von Leslie Adelson oder Johannes Wankhammer.

² Kim Stanley Robinsons sogenannte *Mars Trilogy* der 1990er Jahre führt uns den Planeten in roten, grünen und blauen Varianten vor. Für eine detaillierte Analyse von Realismus und Utopie in diesem Meisterwerk der Science-Fiction, vgl. Fredric Jameson (2005: 393-416).

³ Für einen kurzen Überblick über relevante Errungenschaften, vgl. John E. Davidsons Eintrag zu Kluge, den er als eine der sichtbarsten und produktivsten kulturellen Figuren in Nachkriegsdeutschland bezeichnet (2005: 400f.). Viele von Kluges theoretischen Einsichten wurden zusammen mit dem Soziologen Oskar Negt formuliert (vgl. besonders Kluge / Negt 1972; vgl. auch Kluge / Negt 1981). *New German Critique* hat Alexander Kluge 1990 mit Band 49 eine Sonderausgabe gewidmet. Wie Miriam Hansen in ihrer Einführung anmerkt, steckte die Debatte über Kluges Werk in den USA damals noch in ihren Anfängen (1990: 3). Vgl. auch Lutze 1998 und Langston 2008.

deutschen Kritischen Theorie beeinflusst ist.⁴ Mich beschäftigt hier nur das erste Kapitel dieser *Lernprozesse mit tödlichem Ausgang*, da sich dieses um den Verlust von irdischem Territorium auf planetarischem Maßstab dreht sowie um schrullige Reflexionen vom Mars aus darüber, was an menschlichem Treibgut nach dem Untergang der Erde „übrig“ bleibt. „Der Verlust des Planeten“, wie dieses einführende Kapitel heißt, gipfelt im Jahr 2103 in dem, was der Text schließlich „die Avantgarde im Sektor Morgenröte“ nennt (Kluge 2000: 918). Die militärischen Konnotationen des Begriffs *Avantgarde* sind kaum zufällig in diesem Werk und im Oeuvre eines Autors, der sich lange mit der Produktion von Krieg und Hoffnung in der Geschichte der Menschheit beschäftigt hat. Zudem ist Mars bekanntlich der Name eines antiken Kriegsgottes.

Wenn Kluges imaginative Beschwörung einer marsianschen Avantgarde uns dazu anregt, Neues zu lernen – wie der Titel des Buches und sein Erzählverlauf nahelegen – dann gilt das auch für einen weniger bekannten „Futuristenepilog“, verfasst von Berkan Karpat und Zafer Şenocak, deren multimediale Kollaborationen aus den späten 1990ern möglicherweise eine türkisch-deutsche Avantgarde anderer Art einleiten.⁵ In Deutschland ist Şenocak vor allem für seine prägnanten journalistischen Kommentare in Print-, Radio- und Fernsehmedien zum Verhältnis von Türken zur europäischen Kultur und Demokratie bekannt. Darüber hinaus ist er auch Lyriker und Romancier, dessen literarische Produktion bislang am enthusiastischsten außerhalb Deutschlands rezipiert wurde – besonders in Nordamerika, Großbritannien, Frankreich, Italien

⁴ Die im Folgenden zitierten *Lernprozesse* stammen aus Kluge 2000: 827-920. Claudia Rosenkranz gebraucht den Begriff „Theoriefiction“ (sic), um Kluges Lernprozesse im Besonderen zu charakterisieren. (vgl. Rosenkranz 1998: 33 *et passim*; vgl. auch Scherpe 2001).

⁵ Der von den Autoren geprägte, in den ursprünglichen Veröffentlichungen aber fehlende Ausdruck „Futuristenepilog“ ist in einem bislang unveröffentlichten Gespräch mit Karpat und Şenocak dokumentiert, das von Karin E. Yeşilada am 15. November 2002 in München aufgenommen wurde (*Werkstattgespräch*). In ihrer wegweisenden Studie über Lyrik türkischer Immigranten der zweiten Generation in Deutschland merkt Yeşilada an, dass Karpats und Şenocaks „Futuristenepilog“ sowohl in der Migrationsliteratur, als auch in der neuen deutschen Dichtung „eine ganz neue literarische Topographie“ darstelle. (Yeşilada 2005: 503). Die folgenden drei in Zusammenarbeit entstandenen Publikationen bilden gemeinsam den ursprünglichen „Futuristenepilog“, auf den sich meine Analyse bezieht: Karpat / Şenocak 1998, 1999, 2000. 2008 veröffentlichte Babel Verlag eine Neuauflage dieser Texte mit zusätzlichem Material unter dem Titel *Futuristenepilog. Poeme*. Meines Wissens stellt Yeşiladas Arbeit die bislang einzige textuelle Analyse des „Futuristenepilogs“ dar. Zusätzlich zu ihrer Dissertation vgl. auch Yeşilada 2002. Yeşilada bespricht auch eine 1998 als Klangbegleitung zum Text „nâzim hikmet: auf dem schiff zum mars“ produzierte CD (Yeşilada 2002: 203-206). Zur CD vgl. Karpat / Quednau 1998. Wenn die von Karpat und Şenocak vorgelegten Arbeiten als türkisch-deutsche Avantgarde verstanden werden können, dann nicht im selben Sinn wie das, was Feridun Zaimoglu als „Ethno-Avantgarde“ bezeichnet hat. In einem Interview fürs deutsche Fernsehen am 13. Mai 2007 gebrauchte er diese Wendung im Sinn kultureller Identitätspolitik zur Charakterisierung muslimischer Frauen in Deutschland, die aus freier Entscheidung ein Kopftuch tragen.

und der Türkei.⁶ Im Gegensatz dazu scheint Karpats Installationskunst, die mit Performance, Skulptur und Klang im öffentlichen Raum vor allem in München arbeitet, außerhalb der bayerischen Hauptstadt weniger Resonanz gefunden zu haben.⁷ Obwohl der aus Karpats und Şenocaks Zusammenarbeit hervorgegangene „Futuristenepilog“ zunächst aus drei unabhängig voneinander veröffentlichten Texten besteht – und auch einige von Karpats performativen Klangskulpturen und -installationen dazu gezählt werden könnten, besonders jene, die gemeinsam verfasstes Textmaterial mit einbeziehen – beschränkt sich dieser Aufsatz auf den ersten veröffentlichten Teiltex des sogenannten Epilogs: – *nâzım hikmet. auf dem schiff zum mars.*

Dieser Teiltex ist 1998 in Form von zwölf kurzen lyrischen Segmenten im Verlagshaus Babel erschienen. Der wiederkehrende Tropus eines Raketenschiffs unterwegs zum Mars bietet sich für eine Nebeneinanderstellung mit Kluges „Avantgarde“-Prosa an, obwohl andere Elemente des „Futuristenepilogs“ offensichtlicher an das eigentliche historische Phänomen der futuristischen Avantgarde in Europa und besonders der Sowjetunion erinnern. Immerhin beschwört der zweite Teiltex von Karpats und Şenocaks Kollaborationen, der 1999 folgte – *Tanzende der Elektrik. szenisches Poem* –, direkt den Geist des russischen Futurismus, und zwar in Form von wortspielerischen Bezügen auf Welimir Chlebnikow, den Roman Jakobson einmal als den „größten Weltlicher unseres Jahrhunderts“ bezeichnete. Der russische Futurist, der in den zwanziger Jahren für seine sogenannte transrationale, „ausschließlich klangbasierte Erfindung neuer Wörter“ bekannt war (im Gegensatz etwa zu semantisch, syntaktisch oder morphologisch basierter Prägungen), bleibt jedoch, wie Marjorie Perloff 2003 noch angemerkt hat, trotz einer englischen Übersetzung seiner gesammelten Werke 1997 im

⁶ Während Şenocaks Literatursprache lange hauptsächlich Deutsch war, schreibt er seit Kurzem auch türkische Gedichte und Romane. Zu den Letzteren vgl. besonders Şenocak 2007, 2008. Zu Şenocak im Allgemeinen vgl. besonders Cheesman / Yeşilada 2003. Vgl. auch Yeşiladas Eintrag zu Şenocak in *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (Yeşilada 2006). Yeşilada bereitet derzeit außerdem eine dem Autor gewidmete Ausgabe von *text + kritik* vor.

⁷ Zu Karpat vgl. Yeşilada 2005: 479f. und Yeşilada 2002: 191-194. Vgl. auch Hübener 2002, reproduziert auf Karpats Website <<http://www.karpat.de/pag/1/BerkanKarpat.php>>, aufgerufen am 20. März 2007. Eine vor Kurzem erschienene Publikation über Avantgarde in Deutschland nach dem Mauerfall beinhaltet zwar wichtige Installationskunst von Kutluğ Ataman, einem innovativen Künstler im audio-visuellen Bereich, dessen internationaler Ruf auf seine mehrsprachigen Filmproduktionen in Deutschland zurückgeht (*Lola und Bilidikid*, 1998), aber erwähnt den in Deutschland lebenden Berkan Karpat mit keinem Wort. Vgl. Eckmann 2007: 34-36. Das darin enthaltene Werk Atamans ist „It’s a Vicious Circle“, in dem Klang ein wichtiges skulpturelles Element bildet. Auf dieser Basis könnte Karpat mit Ataman verglichen werden.

Westen weitgehend unentdeckt.⁸ Doch die Tatsache, dass Chlebnikows Geist in Form spielerischer Versatzstücke in *Tanzende der Elektrik* umgeht – wie er es etwa in der Prägung *sprachlebtomane* tut –, bedeutet keineswegs, dass Karpat und Şenocak die ästhetische Theorie oder Praxis des historischen Futuristen imitieren. Man könnte stattdessen sagen, dass Bruchstücke historischer und kultureller Materie in Teilen des „futuristischen Epilogs“ zirkulieren, ohne jemals ein überschaubares Ganzes zu ergeben. Man wird hier an eine Gesprächszeile in Kluges „Verlust des Planeten“-Kapitel erinnert, in dem Juristen und Mediziner der Frage nachgehen, wie sie über die materiellen Überreste der Menschheit auf dem Mars nachdenken sollen, nachdem die menschliche Gesellschaft auf der Erde zerstört worden ist und nur wenige interplanetare Reisende den Angriffen auf ihre Raumschiffe unverseht entkommen. Einer der Gesprächspartner, bedrückt über die Lage, obwohl er selbst körperlich unverletzt geblieben ist, beschreibt die Stimmung, die ihn verstört: „Ich fühle mich oft ganz zerstückelt“ (Kluge 2000: 839f.). Es ist bemerkenswert, dass die Stimme der Vergangenheit in beiden hier untersuchten Texten „ganz zerstückelt“ ist.

Wie ich in Bezug auf *nâzım hikmet. auf dem schiff zum mars* zu zeigen hoffe, rechtfertigen sogar die am nostalgischsten erscheinenden Textteile in Karpats und Şenocaks „Futuristenepilog“ eine Lesart gegen den offenbaren Strich. Die Wiedererweckung des Geistes von Nâzım Hikmet (1902-1963), dem geliebten Volksdichter der modernen Türkei, der wegen seiner kommunistischen und pazifistischen Überzeugungen viele Jahre in türkischen Gefängnissen verbrachte und kurz nach dem Bau der Berliner Mauer im sowjetischen Exil starb, hat am Ende mehr mit Zerstückelung zu tun als Entfremdung – mehr mit dem Tatbestand, ganz zerstückelt zu sein als mit dem Wunsch, die Dinge wieder heil machen zu wollen.⁹ Die Auffassung, dass dies statt von Hoffnungslosigkeit eher von einem Futurismus neuen Typs im postsozialistischen Europa zeugt, mag durchaus weit hergeholt erscheinen. Jean Améry, der in einem belgischen Konzentrationslager Folter von Händen der Nazis zwar überlebte, wenn auch kaum unverseht, hat die Zukunft einmal als „die eigentlich menschliche

⁸ Vgl. Perloff 2003: xxix, 121; vgl. auch Folejewski 1980. Perloff zitiert Jakobsons *My Futurist Years*. Hg. v. Bengt Jangfeldt. Übers. v. Stephen Rudy. New York, Marsilio 1992, 20.

⁹ Für einen Überblick über Hikmets Biographie und Analysen seiner Arbeit, vgl. die von Carbe und Riemann zu Ehren des 100. Jahrestags des Geburtstags des Dichters herausgegebene Anthologie (2002). Wie Yeşilada anmerkt, hat die UNESCO ihren Welttag der Lyrik 2002 Hikmet gewidmet (2005: 480, Anmerkung 480.) Vgl. auch Kraft 1983 Gronau 1991. Kraft und Gronau behandeln auch das lang anhaltende Verbot von Hikmet-Veröffentlichungen in der Türkei von Mitte der 1930er bis Mitte der 1960er Jahre.

Dimension“ gekennzeichnet (Améry 2002: 128). Was gibt es angesichts der Tatsache, dass die materielle Substanz menschlichen Lebens in Kluges *Lernprozessen* und Karpats und Şenocaks „Futuristenepilog“ als „ganz zerstückelt“ erscheint, über einen Futurismus zu lernen, der eine unmenschliche Vergangenheit nicht bloß beklagen, wiederholen oder vergessen will?¹⁰

Die Frage nach einem solchen Futurismus steht, so mein Vorschlag, in einer grundlegenden Beziehung zu in Veränderung befindlichen Funktionen von Ethnizität und Literatur in unserer Zeit. Ich habe anderswo in Bezug auf den „*Turkish Turn*“ in der deutschsprachigen Literatur des späten zwanzigsten Jahrhunderts argumentiert, dass gegenwärtige kulturelle Konstellationen von *ethnos* mit voneinander deutlich abgegrenzten und vermeintlich dauerhaften ethnischen Identitäten, wie sie im Multikulturalismus häufig vorgestellt werden, unvereinbar sein können. (Adelson 2005: 169f. *et passim*) Seyla Benhabibs Kritik an der von ihr so genannten „rigiden Kontextualisierung“ [„*strong contextualism*“] und dem „mosaikartigen Multikulturalismus“ [„*mosaic multiculturalism*“] in politischen Zugehörigkeitstheorien zu europäischen Gesellschaften von heute erinnert uns daran, dass Kulturen im Zeitalter der Globalisierung sozial keineswegs als „ganzheitliche Gebilde“ [„*seamless wholes*“] funktionieren (Benhabib 2002; 7f., 25). Dies ist vermutlich ein Grund dafür, dass die Begriffssprache von einer „entfesselten Welt“ [„*runaway world*“], von interaktiven „Netzwerken“ und ausufernden „-scapes“ mit immer höherer Frequenz quer durch die Disziplinen zirkuliert. Eine solche Rhetorik verweist auf den analytischen Bedarf nach alternativen Modellen für Soziabilität und Kontextualität in einer Zeit, in der ältere, auf der Metapher eines Containers basierende Modelle von Gemeinschaft und Zugehörigkeit versagen. (vgl. Giddens 2003)¹¹ 2003 charakterisierte Alexander Kluge in der Dankesrede zu

¹⁰ Weder eine der hier besprochenen Arbeiten, noch auch diese Analyse befürworten in irgendeiner Weise wirkliche Folter, Verstümmelung, oder Verlust von Leben im Krieg.

¹¹ Die analytische Denkfigur von Netzwerken ist besonders in den *Urban Studies* und in der Medientheorie weit verbreitet. Lutz Koepnick macht in einer Arbeit zu neuer Avantgarde-Kunst in Deutschland die verwandte Beobachtung, dass Netzwerke heute die „bestimmende Struktur von Kommunikation, Zusammenarbeit und kultureller Produktion“ darstellen. Seiner Formulierung nach liegt der Grund hierfür darin, dass „der Austausch von immateriellen Gütern – von Information, Wissen und Ideen“ überwiegt, und die prinzipiell „offene Form des Netzwerks“ fähig ist, sich „materieller Gestalt, Finalität und Geschlossenheit“ zu entziehen (vgl. Koepnick 2007). Arjun Appadurais anthropologische Studie über sich verändernde Diasporas, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* hat zum ersten Mal „globale kulturelle Strömungen“ als diverse „Landschaften“ beschrieben, die allerdings weniger durch geografische Formationen geprägt sind als durch Ethnisches, Medien, Technologie, Finanzen bzw. Ideologie [„*ethnoscapes*“, „*mediascapes*“, „*technoscapes*“, „*financescapes*“ und „*ideoscapes*“] (Appadurais 1996: 33-34 *et passim*). Eine Untersuchung von Negts und Kluges häufigem Rückgriff auf

einem prestigeträchtigen Literaturpreis Bücher explizit als „Netzwerke“, die ein „notwendiges Überlebensmittel“ darstellen (Kluge 2003). Der Tropus des Überlebens spiegelt hier, wie wir es auch in Bezug auf die *Lernprozesse* gesehen haben, eindeutig Kluges fiktionale Beschäftigung damit wider, was „übrig bleibt“, wenn irdische Kontexte zerstört sind; doch derselbe Tropus ruft vielleicht – für manche Leser und Zuhörer – auch ganzheitlicher ausgerichtete Assoziationen mit Tradition, Vermächtnis und Kontinuität anstatt Veränderung hervor. Solche Assoziationen haben die Tendenz, manche populäre und akademische Vorannahme – normativ wie deskriptiv – über die Funktion von Ethnizität zu untermauern, selbst inmitten sich dramatisch verändernder Welten auf dem Planeten Erde. Aus diesem Grund ist es wichtig zu vermerken, dass Kluges fiktionale Erzählung einer „Avantgarde“ auf dem Mars sich um die Frage dreht, was bruchstückhaft „übrig bleibt“ – angesichts des zunehmend entmaterialisierten Vorhandenseins von Leben auf der Erde – und entschieden nicht in einem auf ganzheitliche Darstellung ausgerichteten Sinn darum, „was bleibt“.¹² Viel wird von dieser Unterscheidung abhängen.

Im akademischen Bereich scheint ein Festhalten an als in idealer Form zusammenhängend konzipierten Territorien und Gemeinschaften in einer Zeit, in der globale und lokale Phänomene immer stärker miteinander verflochten sind, zunehmend an analytischer Durchschlagskraft einzubüßen.¹³ Diese Verschiebung des analytischen Bodens, auf dem wir stehen, manifestiert sich besonders in der Literatur zum Thema Ethnizität. In einem Kommentar zu „der Gestalt, die Ethnizität im Migrationsprojekt annimmt“, beobachtet etwa John Rex:

Obwohl ein Großteil der theoretischen Arbeiten zum Thema Ethnizität sich mit der Verbundenheit einer ethnischen Gruppe mit einem Territorium beschäftigt hat, beschäftigen sich ethnische Gemeinschaften in Wirklichkeit oft gerade mit der Loslösung von einem Territorium, also mit internationaler Migration. (Rex 2003: 274)¹⁴

eine Rhetorik des „Zusammenhangs“ in Situationen, in denen so gar nichts zu einem Ganzen „zusammen hängt“, könnte sich in dieser historischen Beziehung ebenfalls als ergiebig erweisen.

¹² Das Motiv des „was bleibt“ informiert Christa Wolfs gleichnamige Reflexionen über das Leben in der DDR, die nach deren Untergang veröffentlicht wurden. (vgl. Wolf 1990)

¹³ Der Begriff „glocalization“ wurde in den 1980ern im Umfeld japanischer Geschäftspraktiken geprägt und daraufhin von Roland Robertson auf einer Konferenz zu Globalisierung und Indigenität für die wissenschaftliche Analyse übernommen. (vgl. Nobutaka 1997) Kritische Reflexionen zur gegenseitigen Beeinflussung globaler und lokaler Sphären sind inzwischen weit verbreitet.

¹⁴ Für verwandte theoretische Interventionen vgl. Axel 2002.

Rex unterstreicht die Entkoppelung von Ethnizität und Nationalismus, indem er die scheinbare Vorrangigkeit einer dauerhaften territorialen Heimat für Migrantengemeinschaften in Frage stellt. Könnte, wenn *ethnos* auch für Nicht-Migranten-Gruppen in Europa nicht mehr durch Ethnizität definiert wäre, die Vorrangigkeit dauerhafter und als kulturelle Blöcke zusammenhängender Gemeinschaften auf ähnliche Weise in Frage gestellt werden? Könnte es sein, dass die Loslösung von überkommenen Formen von Gemeinschaftsbildung neuen Formen sozialer Zugehörigkeit zugutekommt, für die auf Tradition und Erbe basierende Modelle von Ethnizität keine Erklärung mehr liefern können? Dieser Vorschlag ist vielleicht nicht so kühn, wie viele Jahre der multikulturellen Identitätspolitik in Nordamerika und Europa ihn uns erscheinen lassen. Max Weber definierte 1914 – etwa um die Zeit, als der futuristische Eifer viele europäische Intellektuelle erfasste¹⁵ – das gelebte Prinzip *ethnos* in Kategorien, die an keine Kontinuität des Blutes und nicht einmal an eine der Sitten gebunden sind:

Wir wollen solche Menschengruppen, welche auf Grund von Ähnlichkeiten des äußeren Habitus oder der Sitten oder beider oder von Erinnerungen an Kolonisation und Wanderung einen subjektiven Glauben an eine Abstammungsgemeinsamkeit hegen, derart, daß dieser für die Propagierung von Vergemeinschaftungen wichtig wird, [...] ‚ethnische‘ Gruppen nennen, ganz einerlei, ob eine Blutgemeinschaft objektiv vorliegt oder nicht. (Weber 1964 [1922]: 307)¹⁶

Wie die Herausgeber einer Anthologie von Aufsätzen zum Thema Ethnizität in Bezug auf Nationalismus und Migration hervorheben, unterstreicht Weber die konstitutive Wichtigkeit subjektiver Wahrnehmung, nicht physischer Tatsachen und kultureller Merkmale an sich, für die Entstehung von *ethnos* als einem sozialen Phänomen. (Guibernau / Rex 2003: 2)¹⁷ Weber zufolge ist die subjektive Wahrnehmung „eines ethnischen Gemeinsamkeitsglaubens“ eine mögliche Folge, wenn zweckgebundene Assoziierungsformen zu persönlichen

¹⁵ Marjorie Perloff datiert den Höhepunkt des „futuristischen Moments“ auf die sechs Monate vor dem Ersten Weltkrieg, obwohl sie auch den italienischen Futurismus vor 1914 und ebenso den russischen Futurismus der 1920er berücksichtigt und anmerkt, dass Vladimir Majakowski seine futuristischen Vorlesungen 1912 in Moskau hielt. (vgl. Perloff 2003: xxi, xxiv; 116-160).

¹⁶ Webers Definition von Ethnizität ist ursprünglich 1922 in Deutschland als Teil von *Wirtschaft und Gesellschaft: Grundriss der verstehenden Soziologie* veröffentlicht und in englischer Übersetzung in *The Ethnicity Reader* wiederaufgelegt worden (Rex 2003).

¹⁷ Guibernau und Rex betonen auch, dass die Kategorie „Ethnizität“ in „den Sozialwissenschaften seit den 1960ern zunehmend wichtig geworden ist“ – aufgrund von Phänomenen im Zusammenhang mit politischer Entkolonialisierung, postkolonialem *nation building* und transnationaler Arbeitsmigration nach Europa – und dann wiederum seit den 1990ern, als sogenannte ethnische Säuberungen im post-sozialistischen Europa Verheerungen anrichteten (Guiberneau / Rex 2003: 1).

Beziehungen geworden sind, anstatt solchen Beziehungen voranzugehen (Weber 1964[1922]: 307).¹⁸ Wenn Gegenwartsliteratur in imaginativer Weise neue Assoziierungsformen mobilisiert oder ermöglicht, dann trägt diese Literatur in mancher Hinsicht vielleicht auch zu einer Neugestaltung von *ethnos* als gegenwärtigem sozialem Phänomen bei. Welche neuen Formen imaginierter Gemeinschaften sind möglich jenseits der „erfundenen Nationen“ [*imagined communities*] der Moderne, über die in den letzten fünfundzwanzig Jahren so viel gesagt und geschrieben wurde,¹⁹ wenn der tradierte Begriff von Gemeinschaft selbst entweder zusammenbricht oder in zerstückelten Überresten ihres alten Selbst verändert weiter lebt? Die Rede von Netzwerken bietet sich natürlich für diese Art von analytischer Fragestellung an, insbesondere, aber nicht ausschließlich in Bezug auf die Medienwissenschaften. Welche zusätzlichen analytischen Herangehensweisen könnten die literarischen Experimente von Konzeptkünstlern wie Kluge, Karpat und Şenocak anregen? Ein Augenmerk auf die Funktionen von Zukünftigkeit in ihren Arbeiten wird uns helfen, dieser Frage nachzugehen.

In zahllosen öffentlichen Debatten über Immigration und auch in vielen akademischen Milieus wird angenommen, dass kulturelle und ethnische Identitäten auf der Grundlage gemeinsamer Erinnerungen an gemeinsame Vergangenheiten zusammenhängen. Dieser Schwerpunkt auf die Vergangenheit ist auch in Webers oben zitierter Definition ethnischer Gruppen evident, selbst wenn der Soziologe die Wichtigkeit subjektiver Glaubenssätze anstatt objektiver Geschichte für bedeutsame kollektive Bindungen hervorhebt. Doch was würde es bedeuten, *ethnoscapes* nicht als auf Tradition und Erbe basierend zu konzipieren, nicht einmal wenn diese als bloß subjektiv beglaubigt verstanden werden – sondern eher auf fiktionalen Konstruktionen von Zukunft? Was würde es bedeuten, wenn manche kollektiven Bindungen im neuen Europa sich genau um diese Unterscheidung zu drehen beginnen? Als Arjun Appadurai in seiner wegweisenden Studie über globale Diasporas und die sich verändernde Moderne am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts den Ausdruck „*ethnoscape*“ prägte, definierte er den Begriff metaphorisch – gegen konventionelle, auf der

¹⁸ Wenn das späte neunzehnte und das frühe zwanzigste Jahrhundert oft als jene Periode der Neuzeit angesehen werden, in der Ganzheit aufhört, das soziale Leben zu charakterisieren – wie es bekanntermaßen Nietzsche beobachtete – dann ist Ethnizität vielleicht im Laufe des letzten Jahrhunderts eher zu einer kompensatorischen Kategorie für eine angenommene Ganzheit geworden als eine solche geblieben.

¹⁹ Vgl. besonders Benedict Andersons bahnbrechendes Werk *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. (1991[1983]) [Der Titel der deutschen Übersetzung lautet *Erfundene Nationen* – Anm. d. Übers.]

Metapher eines Containers basierende Modelle von Ethnizität – als „die Landschaft der Personen, die die in Veränderung befindliche Welt ausmachen, in der wir leben“ (Appadurai 1996: 33). Für den berühmten Anthropologen wird die soziale Arbeit der Imagination zu diesem kritischen Zeitpunkt die „wichtigste Komponente der neuen globalen Ordnung“ (Appadurai 1996: 31). Appadurais kühne, vor einem Jahrzehnt getätigte Behauptung zeugt von einem übertriebenen und optimistischen Anspruch, der heute, inmitten weit verbreiteter Ängste in Bezug auf Terrorismus, Krieg und Sicherheit, schwer aufrechtzuerhalten ist. Nichtsdestotrotz sollte sie uns dazu anhalten, über zwei Fragen nachzudenken, die er selbst nicht stellte: Welche neuen kulturellen Funktionen kommen der literarischen Imagination an der Wende zum einundzwanzigsten Jahrhundert zu? Und welche Facetten dieses imaginativen Phänomens kommen in den Blick, wenn sich literarische *ethnoscapes* gezielt auf die Zukunft statt auf die Vergangenheit hin orientieren?

Wie Fredric Jameson in *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science-Fictions* feststellt, bringen imaginative Auseinandersetzungen mit der Zukunft immer auch imaginative „Ausgrabungen“ der Vergangenheit mit sich. (Jameson 2005: Anm. 2) Eine literarische Orientierung auf die Zukunft statt auf die Vergangenheit kann daher immer nur eine Frage von Grad und Funktion, nie eine Frage absoluter Trennung sein. Ein gewisses Wechselspiel zwischen vergangener Geschichte und futuristischen Modalitäten ist demzufolge auch in den hier besprochenen Experimenten mit dem Mars erkennbar. Zum Beispiel drehen sich viele der geschichtlichen „Lernprozesse“ in Kluges Text um „vier Kameraden“ – Mitglieder der deutschen Wehrmacht –, die der militärischen Offensive gegen Stalingrad im Januar 1943 entkommen, indem sie ostwärts, „zu Fuß irgendwie in Richtung China“ fliehen (Kluge 2003: 843). Boltzmann, Zwicki, Dorfmann und von Ungern-Sternberg, die ein paar Monate später von chinesischen Nationalisten gefangen genommen werden, werden als „abgerissene[...] Gestalten“ beschrieben, die nichtsdestotrotz die gesamte facettenreiche Erzählung hindurch als Überlebensexperten fungieren (Kluge 2003: 846). Sie sind in den 1920ern geboren und überleben den Nationalsozialismus, militärische Schlachten, Folter und Sklaverei im zwanzigsten Jahrhundert sowie dann die fast vollständige Zerstörung der Erde im sogenannten Schwarzen Krieg 2011. Drei dieser „zähe[n] Burschen, die unter normalen Umständen keine bedeutende Zukunft mehr zu erwarten hatten – voller Chips und mehrfach gentechnisch erneuert“ kommen „wie Tote“ auf einem Jupitermond an (Kluge 2003: 850, 852). Trotz der zunehmend unkenntlichen und sogar kaum noch vorhandenen physischen Präsenz ihrer eigenen Körper erleben diese „zähe[n]

Burschen“ das Jahr 2103. Selbst unkenntlich gewordene Körperteile menschlicher Kriegsoffer sollten – laut Befehl der organisatorischen Verwaltung auf dem Mars – „irgendwie“ gerettet werden (Kluge 2003: 838). Daraus ergibt sich jener zukünftige Blickwinkel im Weltall, von dem aus diese Überreste der Menschheitskatastrophe die Entwicklungsbahn historischer Erfahrung kommentieren und befragen, die – soweit wir wissen – in ihnen gipfelt.

Diese fragmentarische Befragung der Vergangenheit von einer imaginierten zukünftigen Warte aus nimmt häufig die Form von Paratexten an. Zum Beispiel informiert uns eine Abschnittsüberschrift, die zwar als direktes Zitat gekennzeichnet ist, aber keiner Sprecherstimme zugeschrieben wird: „Die Heimat haben wir schon in Stalingrad verloren.“ (Kluge 2003: 842) In diesem Beispiel wird der Verlust einer deutschen Konfiguration von Heimat rückwirkend an den Verlust einer planetarischen Heimat für menschliche Existenz gebunden. In einem weiteren Beispiel für paratextuelle Intervention, die häufig als buchstäbliche Fußnote zur vordergründigen Handlung auftritt, bezweifelt Zwicky Dorfmanns angebliche Erinnerung an den haarigen Nacken eines Opfers. Dorfmann antwortet in derselben Fußnote: „Es ist notwendig, dem Bericht etwas Fleisch und Blut zu geben.“ (Kluge 2003: 837)²⁰ Das ist eine vielsagende Bemerkung; denn diese experimentelle Erzählung aus Bruchstücken, die von Deutschland bis zum Mars reicht, scheint gerade danach zu fragen, was mit der materiellen Substanz menschlicher Erfahrung geschieht, wenn die Materie als solche weitgehend transformiert wird. Die implizierte Frage ist zugleich hoch abstrakt und pointiert sinnlich, literarisches Nebenprodukt eines Verständnisses von Geschichte als buchstäblichem „Fernsinn“.²¹ Gegen Ende des Kapitels behauptet eine autoritativ wirkende Stimme: „Die menschliche Substanz geht nicht unter, sondern wird eingedickt.“ (Kluge 2000: 854)²² Dies würde die Produktion neuer *ethnoscapes* in jedem

²⁰ Ein in der Vorliebe des Autors für Wortspiele besonders bewandertes Kluge-Experte schlägt vor, dass die vielen Bezüge auf Füße im Text Anspielungen auf die „Quantenmechanik“ der Geschichte“ beinhalten, da das Wort *quanta* „Füße“ bedeutet. (vgl. Stollmann 1984). Vgl. ebenfalls Stollmann zu wichtigen Einsichten über Wortspiele im Zusammenhang mit den Namen der vier Kameraden (1984: 363-366). Rosenkranz behauptet, die wichtigste Funktion der Überlebensexperten sei es, den Ereignissen, die sie selber rekapitulieren, Fußnoten hinzuzufügen (Rosenkranz 1988: 61).

²¹ Negt und Kluge haben verwandte Gedanken über subjektive Geschichtsverhältnisse als eine Form von Arbeit in *Geschichte und Eigensinn* ausgearbeitet (1981). Für einen zusammenfassenden Kommentar vgl. Adelson 1993: 5-13. Für treffende Bemerkungen über Kluges Prosa als eine Befragung der Beziehung zwischen sozio-historischer Abstraktion und sinnlicher Erfahrung vgl. Bowie 1982.

²² Stollmann liest *Lemprozesse* als „eine Odyssee der Selbsterhaltung, Vernichtung, Selbstzerstörung“ (1984: 356). Meiner Ansicht nach erforscht der Text jedoch stattdessen abstrakte Fragen zur schwer fassbaren Substanz historischer Erfahrung. Für Kluge können solche Lemprozesse nicht als Geschichten

zukunftsgerichteten Sinn allerdings verkomplizieren. Eine *ethnoscape* ist, um Appadurais Definition zu wiederholen, eine „Landschaft der Personen, die die in Veränderung befindliche Welt ausmachen, in der wir leben“. Wir können nicht umhin festzustellen, dass in Kluges „Theoriefiction“ weder Landschaften, noch Personen, noch Welten unversehrt überleben.

Aufgrund der drohenden planetarischen Zerstörung und des katastrophalen Untergangs der Menschheit fallen Kluges *Lernprozesse* gleichzeitig in die verwandten Bereiche von Science-Fiction und dystopischer Literatur.²³ Wenngleich kategorische Beziehungen und Unterscheidungen zwischen Trivialformen der Science-Fiction und klassischen Modellen utopischer Literatur generell häufig angezweifelt werden, sind manche Forscher offenkundig geneigt, utopische Literatur als eine Form von Science-Fiction zu betrachten; wenn auch als eine, die Sozialtheorie über natur- bzw. technowissenschaftliche Erkundungen in alternativen Welten stellt. (vgl. Roberts 2006: viii)²⁴ Adam Roberts zufolge geht es in der „Geschichte der Science-Fiction“ hauptsächlich um „außerordentliche Reisen“ durch Weltall, Zeit und Technik. Obwohl interplanetarische Reisen ein verbreitetes Motiv darstellen, ist das zentrale Merkmal von Science-Fiction nach Roberts Ansicht ein „radikaler Wille zum Anderssein, eine Faszination mit den äußeren Grenzen imaginerter Möglichkeit“. Dies sei eine Art Weltenschaffen, „bei dem Schriftsteller zwar alternative, aber in sich konsequente Gesellschaften heraufbeschwören“ (Roberts 1982: viif.).²⁵ Jameson ist auch an utopischen Funktionen von Science-Fiction interessiert, die er für eine „darstellungsorientierte Meditation über radikale Differenz, radikale Andersheit, und über das Systembedingte des

über individuelle Personen oder Menschengruppen *schlechthin* gestellt werden, nicht einmal über opportunistische.

²³ Stollmanns Artikel zu den Lernprozessen erschien sowohl in einem Band zu „Zukunftsbildern in der deutschen Literatur“ (1984) und einer Anthologie zu „Visionen der Apokalypse“. Für die letztere vgl. Grimm / Faulstich / Kuon 1986: 148-167. Science-Fiction-Elemente in Kluges Werken werden oft vermerkt. Rosenkranz registriert sie ebenfalls, lehnt aber aufgrund des von ihr so verstandenen ironischen Stils des Autors explizit die Idee ab, Kluge schreibe in apokalyptischer Manier. Nach Rosenkranz ermöglicht Kluges ironischer Stil dem Autor, mögliche Alternativen zur katastrophalen Wirklichkeit zu analysieren (Rosenkranz 1988: 32).

²⁴ Vgl. auch Jameson 2005 – wo sich Jameson eben auf die utopischen Funktionen von Science-Fiction Literatur konzentriert. Für eine treffende Studie zur Science-Fiction in der DDR, wo der Begriff der Utopie wie auch im restlichen kommunistischen Europa politisch umstritten war, vgl. Fritzsche 2006b. Zum ostdeutschen Film in dieser Hinsicht vgl. Fritzsche 2006a. Zur Science-Fiction im Allgemeinen vgl. Clute / Nicholls 1993.

²⁵ Roberts borgt die Wendung „*voyages extraordinaires*“ von Jules Verne und bemüht sich, Science-Fiction historisch als „jene Form der fantastischen Erzählliteratur“ zu definieren, „bei der die Magie durch den Materialismus der Naturwissenschaft ersetzt worden ist“ (1982: xi). In Roberts' Auffassung verdrängt also die Kategorie des Außerordentlichen die Kategorie des Übernatürlichen.

sozialen Ganzen“ hält. Dieser Art von Meditation kommt laut Jameson mit dem Zusammenbruch des Kommunismus in Europa von neuem eine wichtige Rolle zu. (2005: xii) Die 1973 und erneut 2000 veröffentlichten *Lernprozesse* können ohne Zweifel sowohl in Bezug auf den Kalten Krieg, als auch auf heiße Kriege interpretiert werden; dasselbe gilt für Karpats und Şenocaks poetische Meditation über Nâzım Hikmet auf dem Weg zum Mars. Doch „Weltenschaffen“ und „in sich konsequente Gesellschaften“ treffen kaum auf Kluges Text zu, in dem Körper, Gesellschaften und sogar Raketenschiffe ständig auseinanderfallen oder auseinandergerissen werden.

Anstatt die *Lernprozesse* als ein Beispiel für Science-Fiction zu lesen, schlage ich vor, die Bruchstückhaftigkeit des Textes als ein Verfahren historischer Prosa zu lesen, dem es um die Produktion von Zukünftigkeit geht. (Dies kann zwar bisweilen mit der Herstellung einer gerechten Gesellschaft in Zusammenhang stehen, sollte damit aber nicht verwechselt werden.) Was könnte Produktion von Zukünftigkeit allenfalls bedeuten? In einer Dankesrede bei der Gelegenheit der Vergabe eines weiteren Literaturpreises in Deutschland im Jahr 1985 – charakterisierte Kluge das Schreiben als ein „imaginäres Laboratorium“, in dem Schriftsteller als „die Wächter von letzten Resten von Grammatik, der Grammatik der Zeit“ dienen, also als „Wächter der Differenz“ zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft (Kluge 1986: 26, 37).²⁶ Es ist natürlich nichts Neues, Kluges idiosynkratische Prosa im Hinblick auf Geschichte und Geschichtsschreibung zu lesen. Andere Literaturwissenschaftler haben in dieser Hinsicht viele wichtige Einsichten geliefert, obwohl Ansätze und Ergebnisse zum Thema der Geschichte in Kluges Schreiblaboratorium weit auseinandergehen. Amir Eshel hat zum Beispiel vor kurzem Alexander Kluges *Chronik der Gefühle* und Günter Grass' *Mein Jahrhundert* gegenübergestellt, um „zwei unterschiedliche Paradigmen“ der „poetologischen Figuration des Geschichtlichen“ in der deutschen Nachkriegsliteratur zu erforschen (Eshel 2002: 64).²⁷ Für Eshel ist Grass' semi-autobiographische Retrospektive des zwanzigsten Jahrhunderts im Jahr 1999 ein in der Tradition Hegels stehender Versuch, das deutsche Jahrhundert als „zusammenhängende Totalität“

²⁶ In derselben Rede vergleicht Kluge die Verantwortung von Schriftstellern mit jenen der Physiker im Zeitalter der amerikanischen „Star Wars“-Initiativen. Entsetzt von einer an Kinder gerichteten Fernsehwerbung, die die Gefahren eines solchen Krieges verharmloste, wechselt Kluge ins Englische, um das irreführende Bild eines Schutzschildes in Form eines Regenbogens zu beschreiben: „And there are bouncing the rockets“ (Kluge 1986: 34).

²⁷ Eshels besonderer Schwerpunkt in Bezug auf Kluges *Chronik* liegt auf dem „Heidegger auf der Krim“ genannten Kapitel in Band I.

darzustellen (Eshel 2002: 72). Nach dieser Auffassung verunmöglicht Kluges Fassung eines „Chaos, das wir Geschichte zu nennen pflegen“, jede interpretative Totalität oder „gelungene und abgeschlossene Verarbeitung“. Damit beginnt Kluge Walter Benjamins Engel der Geschichte zu ähneln: „Es handelt sich nicht um Illumination, nicht um die Herausarbeitung eines gegenwartsbezogenen oder zukunftsorientierten Bewusstseins. Was [Kluges] Narration motiviert, ist nur die Neugierde eines Dichters, der vor dem katastrophalen Trümmerhaufen der Geschichte steht.“ (Eshel 2002: 64f., 72)²⁸ Eshel geht davon aus, dass 1989 für Kluge eine erneute schriftstellerische Beschäftigung mit dem Thema Hoffnung ausgelöst hat. Der Literaturwissenschaftler beobachtet, dass die fiktionale Chronik des Autors auf „Emotion“ und Ironie aufbaut, die zusammen Lesen als „einen Bereich der Reflexion, einen Bereich der Differenzierung“ fördern (Eshel 2002: 75f., 80). Für Eshel zielt Kluges ironische Erzählung der Vergangenheit darauf ab, „Katastrophen in der Zukunft“ verhindern zu helfen, die jenen der Vergangenheit ähneln würden (Eshel 2002: 81).²⁹

Während Eshel Kluges Grundprinzip „Gefühle“ als *emotion* übersetzt, müsste die entsprechende Übersetzung in Andrew Bowies Untersuchung zur Bedeutung der Geschichte in Kluges Prosa stattdessen *feeling* sein. Denn Bowie, der Benjamins Thesen zur Geschichte ebenfalls als eine „für ein Verständnis von Kluge unverzichtbare Lektüre“ ansieht, behauptet, die Schriften des Autors zur Geschichte (und der Geschichte des Krieges im Besonderen) drehten sich um „die Genesis der Abstraktion“ im sozialen Leben als „Gegenstand einer *literarischen* Untersuchung“ (Bowie 1982: 187, 207).³⁰ Letztendlich liest Bowie Kluges literarische Besinnung auf „die Genesis der Abstraktion“ als Kritik am westdeutschen Projekt sogenannter Vergangenheitsbewältigung, als eine Kritik an Versuchen, die Vergangenheit so darzustellen, als könne sie von menschlichen Figuren oder Lesern phänomenologisch nachvollzogen werden. Aus diesem Grund sagt Bowie (in Bezug auf *Neue Geschichten*):

²⁸ Vgl. auch Pavsek 1993. Wie Winfried Menninghaus betont Eshel, dass Kluges schriftstellerischer Materialismus „sich nicht mit einer geschichtsphilosophischen Spekulation verbindet, sondern mit einer Anthropologie, die zwischen Theorie und Empirie schwankt“ (2002: 83). Der Menninghaus-Verweis bezieht sich auf „Geschichte und Eigensinn“ (Eggert / Profitlich / Scherpe 1990: 262).

²⁹ Eshel bezieht sich auf Linda Hutcheons Argument, wonach Ironie „eine Haltung oder eine Emotion“ vermittele (2002: 80).

³⁰ Bowie behandelt ein breites Spektrum von Kluges Texten, legt seinen Schwerpunkt aber nicht auf die *Lernprozesse*.

Kluges Texte stellen selten Leiden dar, und die Sprache seiner Texte mystifiziert es oft gezielt. Die Fokussierung verläuft meistens durch die Täter, die sich in ihrer Sprache selbst enttarnen. (Bowie 1982: 193, 196)³¹

Dasselbe kann für die *Lernprozesse* gelten, obwohl die „vier Kameraden“, bevor sie eine Zeitlang selbst zu Folterknechten werden, an einer Stelle in der Geschichte von Chinesen, von denen sie gefangen gehalten werden, gefoltert werden. Wenn Kluges *Lernprozesse* eine gewisse Zukünftigkeitsbetastung, indem sie gleichzeitig vorwärts und rückwärts blicken, geht es ihnen dabei kaum um eine wirklich alternative Welt oder um eine soziale Wahrscheinlichkeit. In dieser Hinsicht scheint Kluges historisierender Zugang zum Thema Zukünftigkeitsbetastung weder mit „Prognostik“ nach sozialistischer Manier noch auch mit Ernst Blochs „antizipierendem Bewusstsein“ von Hoffnung als historischer Kraft für Gerechtigkeit viel zu tun zu haben (Bloch 1959).³²

Eine andere Perspektive auf Kluges Zugang zum Thema Zukünftigkeitsbetastung in den *Lernprozessen* eröffnet sich, wenn wir die materielle Form des Textes berücksichtigen. Die Unverzichtbarkeit des Prinzips der Montage in Kluges Werk ist häufig bemerkt worden, obwohl wir, wie Rainer Stollmann behauptet, für Kluges schriftstellerische Formen vielleicht überhaupt noch „keine Begriffe“ besitzen (Stollmann 2002). Nach David Roberts, der scharfsinnig über die zentrale Bedeutung von Montage in Kluges Werk insgesamt geschrieben hat, ist jedoch die gedruckte Seite in der Prosa des Autors immer typographisch „aufgebrochen“, seine Formen und Perspektiven sind gemischt. „Fotos, Zitate, Kastentexte, Titel, Karten, Diagramme, Fußnoten, dokumentarisches Rohmaterial, Interviews, die Mimikry vorgefertigter Materialien, Fachjargon, naturwissenschaftliche Terminologie, juristische Protokolle usw.“ markieren zusammen eine perspektivische Kluft zwischen existierenden Formen sozialer Entfremdung und alternativen Formen dessen, was sozial möglich sein könnte (Roberts 1982: 108 *et passim*). Roberts verortet den „Scheingegensatz“ zwischen dokumentarischer und literarischer Prosa, zwischen Objektivität und Subjektivität in dieser formalen Kluft und arbeitet heraus, wie viel Kluges eigenes Modell einer imaginierten Gegen-Geschichte Marx und Brecht zu verdanken hat. (Roberts 1982: 109, 117) Roberts würde demnach den

³¹ Während Bowie Kluges Prosa generell als eine Kritik von „Vergangenheitsbewältigung“ liest, versteht Rosenkranz die Pseudo-Science-Fiction der *Lernprozesse* als eine historische Analogie des westdeutschen Wirtschaftswunders der 1950er Jahre. Dabei hebt sie besonders die Faktoren des Arbeitskräftemangels und der sozialen Desorientierung hervor. (vgl. Rosenkranz 1988: 11-29) Man könnte hier auch Kluges häufige Anspielungen auf Trümmer vermerken, einschließlich solcher im Weltraum.

³² Zu *Prognostik* in der DDR vgl. Fritzsche 2006a.

theoretischen Rahmen liefern, der anderen literaturwissenschaftlichen Charakterisierungen von Kluges Ästhetik der Differenz als Gegenkraft zu repressiven Totalitäten zugrunde liegt.³³ Roberts stellt außerdem fest, dass der „entscheidende geschichtliche Augenblick für die Montage“ in den Avantgarde-Bewegungen des frühen zwanzigsten Jahrhunderts gipfelte, die die Kunst als alles, nur nicht als organisches Ganzes verstanden. (Roberts 1982: 116) Was ich bezüglich der *Lernprozesse* argumentieren möchte, rückt jedoch ein anderes Verhältnis zur historischen Avantgarde in Europa in den Vordergrund. Kluges fragmentarische Auseinandersetzung mit zunehmend immateriellen Überresten im Orbit des Mars hat vielleicht weniger mit Gegen-Geschichten oder dem Status von Kunst zu tun als mit dem materiellen Status der menschlichen Geschichte als einem elementaren Baustein jeder vorstellbaren Zukunft. Was sind jene Bruchstücke menschlichen Bedürfnis und Begehrens, die die veränderlichen gesellschaftlichen Formen überleben, in denen solche nicht greifbaren, doch nichtsdestotrotz materiellen Triebkräfte der Geschichte organisiert sind? Die idiosynkratische Untersuchung dieser Frage kennzeichnet sowohl Form, als auch Inhalt des ersten Kapitels von Kluges *Lernprozessen*. Es geht hier mehr um die Produktion von Material, aus dem Geschichte geschmiedet werden könnte – auch *in der Form der Zukunft* – als um Gegen-Geschichten als solche.

In diesem Zusammenhang könnten sich Debatten über Faktografie in der Sowjetunion der 1920er Jahre als für Kluges literarisches Experiment mit dem Mars relevanter herausstellen als Avantgarde-Montage in Westeuropa. Wie Devin Fore in seiner wegweisenden, die dokumentarischen Stile der Moderne und des sozialistischen Realismus gleichermaßen neu bewertenden Forschung treffend zeigt, haben deutsche und sowjetische Literatur der Zwischenkriegszeit mehr gemeinsam als man bislang angenommen hat. Die Berührungspunkte betreffen gerade nicht-mimetische Zugänge zu Reportage und Dokumentation in beiden Strömungen.³⁴ In der Forschung zum russischen Futurismus wird häufig die Wichtigkeit des *faktura*-Konzepts angeführt, mit dem viele Futuristen die Materialität von Form in ihren Arbeiten hervorhoben (wie etwa im Begriff

³³ Vgl. z. B. Eshel 2002; oder etwa auch Brauers 1996.

³⁴ Zu diesem Punkt vgl. besonders Fore 2005. Vgl. auch die Sonderausgabe von *October* zur sowjetischen Faktografie, herausgegeben von Fore, die folgenden herausragenden Artikel von Fore beinhaltet: „The Operative Word in Soviet Factography“ (2006). Ich stütze mich hier auf Fores Kenntnis des originalen russischen Materials, von dem ein großer Teil erst nach 1989 in Archiven zugänglich geworden ist. Fore sieht seine Arbeit „als Teil eines größeren Corpus neuerer wissenschaftlicher Arbeiten, die den Schwerpunkt in der Erforschung der Moderne zunehmend in Richtung Osten verlagert“ (2005: 4).

„Textur“, der aus der Malerei stammt). In ähnlicher Weise registriert die Kluge-Forschung die gemischte „Faktur“ der textuellen Montage des Autors. Fore jedoch stellt uns ein anderes futuristisches Vokabular zur Verfügung.³⁵ Anstatt die materialistische Ästhetik von russischen Futuristen wie Welimir Chlebnikow und Wladimir Majakowski (der nach manchen Ansichten weiterhin Gedichte statt „Produktionskunst“ schrieb) zu betonen, konzentriert sich Fore auf Avantgarde-Theoretiker wie Nikolai Chuzhak und Sergej Tretjakow. Die Letzteren waren zur Beschreibung der materiellen Effekte von Wortkunst selbst an Faktografie interessiert, nicht an *faktura* allein.³⁶ Wie Fore es schildert, waren die russischen Futuristen in der Sowjetunion Mitte der 1920er in eine theoretische Sackgasse geraten:

Die Balkanisierung ästhetischer Produktion in die tektonische Extensität von ‚Bauen‘ einerseits und die psychische Intensität von ‚Schreiben‘ andererseits zeigt sich einer Weltanschauung verpflichtet, die kategorisch zwischen sinnlicher Erfahrung und Sprache unterscheidet.

Faktografie wurde als der Ausweg aus dieser Sackgasse gesehen. (Fore 2006: 99, 100) Über *faktura* hinaus suchte Faktografie Fore zufolge explizit „die erneute Konvergenz von Kraft und Bedeutung“ (Fore 2006: 124).³⁷ Wie Fore Tretjakow zitierend ausführt, strebte die Ästhetik der Faktografie danach, das Leben „nicht einfach nur darzustellen, sondern im Prozess [des Schreibens] erneut herzustellen“ (Fore 2006: 101). Dies könnte auch als Beschreibung von Kluges *Lernprozessen* dienen, trotz deren thematischem Refrain von Menschen, Planeten und Dingen, die sich dem Tod annähern, ohne eigentlich zu sterben.

In seiner Besprechung sowjetischer Faktografie in den 1920ern erwähnt Fore an zwei kritischen Stellen gezielt die theoretischen Arbeiten von Oskar Negt und Alexander Kluge, um Affinitäten zwischen den deutschen Theoretikern des sozialen Lebens und den sowjetischen Faktografen vergangener Zeiten hervorzuheben. In einem Kommentar zur Bedeutung experimenteller wissenschaftlicher Forschung zu industrieller Arbeit in der Sowjetunion der 1920er für die Ästhetik der Faktografie registriert Fore eine auffällige Analogie zwischen Aleksei Gastews Konzept von „Schnittstellen“ (*ustanovki*) zwischen Körpern und Maschinen einerseits, und Negts und Kluges häufiger

³⁵ Zum *faktura*-Konzept in der Ästhetik der Futuristen vgl. Perloff 2003: 69, 126. Zu Kluge vgl. Schulte 2001: 344.

³⁶ Fore zitiert Benjamin H.D. Buchloh als einen „Schlüsselessay“ in dieser Hinsicht. (vgl. Buchloh 1984; Fore 2006: 100, Anm. 19). Zu Chuzhaks Verurteilung von Majakowskis Gedichten als „literarischem ‚Trash‘“, weil diesen vordergründig eine produktivistische Dimension fehlte, vgl. Fore 2006: 95.

³⁷ Gemeint sind materielle Effekte und diskursive Bedeutung.

Beschwörung von „Kreisläufen“ zwischen biologischem Leben und sozialer Arbeit andererseits (Fore 2006: 112).³⁸ An einem weiteren kritischen Punkt vergleicht Fore Negts und Kluges Erörterung multivalenter Objekte im sozialen Leben mit Tretjakows Beschreibung refunktionalisierter Objekte in der operativen Ästhetik. (Fore 2006: 104f.) Angesichts der Häufigkeit, mit der Kommentatoren Kluges *Lernprozesse* mit Negts und Kluges gemeinsam verfasster Studie zur Öffentlichkeit in Verbindung bringen – eine Literaturwissenschaftlerin nennt das 1972 veröffentlichte Werk *Öffentlichkeit und Erfahrung* sogar den „theoretischen Hintergrund“ für die literarische Prosa aus dem Jahr 1973 (Rosenkranz 1988: 8) –, kann man sich fragen, ob der sowjetischen Faktografie in den literarischen *Lernprozessen* nicht eine Art geisterhafte Präsenz zukommt. An diesem Punkt könnte man einen neuen Futurismus in der deutschsprachigen Literatur vorläufig als eine literarische Form von Arbeit definieren, die sich mit der Produktion von Zukunft aus den wiederverwerteten materiellen Bruchstücken der Vergangenheit beschäftigt.

Einer Besprechung von Kluges *Chronik der Gefühle* zufolge ist die „Wiederauferstehung der Toten“ das zentrale Motiv des Autors (Schulte 2001: 347). Doch die Stimme der Vergangenheit erscheint sowohl in den *Lernprozessen*, als auch, wie oben erwähnt, in *nâzim hikmet. auf dem schiff zum mars* nur in Form von Bruchstücken. In mancher Hinsicht erinnert dies an Sigrid Weigels Überlegungen zur „Stimme der Toten“ als das *sine qua non* für die „Lesbarkeit der Kultur“ in der Literatur. (Weigel 2002: 76)³⁹ Auch wenn sie dies als Gespräch mit den Toten anstatt eines über sie konzipiert, ist Weigel dennoch sehr darum bemüht darzulegen, dass die Stimme der Toten in der Literatur „nicht identisch“ sei „mit der Stimmen derjenigen, die einst gelebt haben“. Sie spricht mit Walter Benjamin nicht von einem „Nachhall“ der Vergangenheit, sondern von „Widerhall“ und „Resonanz“, die von der Gegenwart der Lesenden ausgehen. (Weigel 2002: 79)⁴⁰ Weigel geht es in ihren Darlegungen zur Stimme der Kultur jedoch nicht um die Produktion von Zukunft; und in Kluges außerordentlicher Reise zum Mars spricht, wie wir

³⁸ Fore bezieht sich hier auf *Geschichte und Eigensinn* (Negt / Kluge 1981).

³⁹ Weigels Ausgangspunkt für ihre Interpretation des Phänomens Stimme in der Literatur vom gleichzeitigen Standpunkt der historischen Philosophie und der Kulturwissenschaft aus ist Heinrich Heine. Für weitere Erläuterungen zur Geschichte von Stimme und Klang vgl. Alter / Koepnick 2004. Die Herausgeber diagnostizieren eine „beispiellose Vermehrung der Technologien für Tonproduktion“ (2004: 3).

⁴⁰ Trotzdem verwendet Weigel ebenso wie Schulte Wörter aus dem semantischen Feld rund um den Begriff „Auferstehung“, selbst wenn ihre differenzierte Behandlung von Stimme als einem kulturellen Phänomen dies eigentlich auszuschließen scheint.

gesehen haben, die Stimme der Vergangenheit keinesfalls in der Stimme der Toten, sondern in den ausgedünnten Stimmen jener, die die katastrophale Geschichte der Menschheit überleben. *Lernprozesse* würde sich als Text demnach um die Produktion des nicht-greifbaren Stoffes zukünftiger materieller Geschichte in literarischer Form drehen.

„Da wo ich herkomme“, schrieb Zafer Şenocak einmal, als es galt, die Türkei und Deutschland zu vergleichen, „liest man die Zukunft. Hierzulande vertieft man sich in die Vergangenheit, als hätte man sie gar nicht erlebt, als müsse man sie erraten, als könne man sie gestalten“. (Şenocak 2006: 205) Dies klingt wie eine unheimlich zutreffende Beschreibung von Kluges futuristischer Auseinandersetzung mit der Vergangenheit in den *Lernprozessen*. Karpats und Şenocaks „Futuristenepilog“ hat im Gegensatz dazu weniger mit dem Schmieden zukünftiger Geschichte aus der Katastrophe der Menschheit zu tun, als mit der Neugestaltung von *ethnos* in einem neu erweiterten europäischen Rahmen, in dem auch türkische Geschichtserfahrungen zirkulieren. Wo Kluges Bildersprache uns die Eindickung menschlicher Substanz in der Alchemie eines „fernen“ historischen Prozesses vorführt, scheint es Karpats und Şenocaks futuristischer Poetik stattdessen darum zu gehen, die einstmals mutmaßlich kollektiven Bindungen auszudünnen und auszudehnen. Elemente aus dem Kalten Krieg und der sowjetischen Avantgarde liefern auch hier Puzzlestücke zur Analyse. Obwohl dies kaum ein adäquates Muster für eine solche darstellen kann, legt der Lebensverlauf von Nâzım Hikmet – des türkischen Dichters, Dramatikers und Romanciers, dessen Erinnerung *auf dem schiff zum mars* offenbar gewidmet ist – eben dies nahe.

Hikmet wurde 1902 in die osmanische Elite geboren und unterstützte den türkischen Unabhängigkeitskrieg gegen die auf den Ersten Weltkrieg folgende alliierte Besatzung, bevor er 1922 zu seiner ersten Reise nach Moskau aufbrach. Während er von 1922 bis 1928 in der Sowjetunion studierte, schloss sich der Schriftsteller aus der Ferne der Türkischen Kommunistischen Partei an, freundete sich mit Wladimir Majakowski und anderen russischen Futuristen an, und vertiefte sich auch ins sowjetische Theater.⁴¹ Einer in der Hikmet-Forschung häufig erwähnten Anekdote zufolge wurde der Autor zu den ersten

⁴¹ Gisela Kraft (1983) gibt einen besonders detaillierten und doch bündigen Überblick über Leben und Werk des Dichters, auf den ich mich hier stütze. Einige dieser Informationen zirkulieren auch in anderer Forschung. Der kürzlich von Carbe und Riemann herausgegebene Band ist in dieser Hinsicht ebenfalls hilfreich. Er enthält zusätzlich Zafer Şenocak, „Meine drei Begegnungen mit Nâzım Hikmet“ (2002: 84-89).

freien Versen in der türkischen Lyrik („Açların Gözbebekleri“) von der gebrochenen Typographie eines Majakowski-Gedichts inspiriert, das er in einer russischen Zeitung entdeckte, ohne es lesen zu können.⁴² Wenn man zudem Aleksei Gastews in den 1920ern entwickeltes und vom industriellen Arbeitsbegriff ausgehendes Interesse daran bedenkt, „das Nervensystem des menschlichen Körpers mit den elektrischen Netzwerken von Maschinen zu verflechten“ (Fore 2006: 109), kommt einem leicht eine Reihe von „öffentlichen Schlafaktionen“ in den Sinn, die Berkan Karpat im Jahr 2002 zur Feier des 100. Jahrestag von Hikmets Geburt konzipierte. Karpat stellte sich Schläfer vor, die Hikmets „Sehnsucht nach einer besseren Welt“ als physische „Vibration“ und Resonanz in ihrem eigenen Körper erfahren würden⁴³, und stellte zu diesem Zweck verschiedene Konfigurationen zum öffentlichen Träumen zu Verfügung. Diese beinhalteten unter anderem die aufgezeichnete Stimme des historischen Hikmet, nahe an den Herzen der Schläfer angebrachte Elektroden und Lautsprecher, und in einem Fall auch Raumkapseln mit Schlafkojen, um das öffentliche Träumen zu erleichtern. Wie eine von Karpat und Peer Quednau 1998 produzierte CD-Adaption von Hikmets Stimme finden auch diese „Schlafaktionen“ in Karpats und Şenocaks „Futuristenepilog“ einen Widerhall, und können als Begleitstücke insbesondere zu *auf dem schiff zum mars* verstanden werden.

Karin Yeşilada merkt in ihrer Besprechung der CD an, dass die Archivaufnahmen, auf denen Hikmet seine eigenen Verse rezitiert, in der Sowjetunion lang unter Verschluss blieben und erst in den 1990ern öffentlich zugänglich wurden. Die originalen Klänge der Stimme des Autors sind jedoch in Karpats und Quednaus Fassung, wie Yeşilada scharfsinnig bemerkt, nur in „Tonfetzen“ wiedergegeben, „als Flüstern quasi“, „Wortfetzen“, und „dann wieder nur ein Rauschen, bis die nächste Welle der Sprachfragmente zu uns gelangt“ (Yeşilada 2002: 191, 203f.). Den zwölf von Karpat und Şenocak verfassten und unabhängig von Schlafaktionen und CD unter dem Titel *nâzım hikmet: auf dem schiff zum mars* veröffentlichten Segmenten ist selbst eine Liste von „Stimmen“ vorangestellt – wie um die Besetzungsliste eines Theaterstücks anzudeuten – zusammen mit der Ankündigung, dass „das Stück [...] auf einem

⁴² Wie Kraft anmerkt, konnte Hikmet zu dieser Zeit Russisch nicht lesen (1983: 3). Hikmet wird die Einführung des freien Verses in die türkische Sprache gegen die vielen formalen Konventionen klassischer ottomanischer Dichtung zugeschrieben. Später strebte er danach, „den dialektischen Materialismus in die Form eines Rubaiyats zu übersetzen“ (vgl. Blasing / Konuk 1994: 241)

⁴³ Dazu und zu anderen Details vgl. <<http://www.karpat.de>>, aufgerufen am 20. März 2007. Karpat kreierte bereits in den späten 1990ern „Schlafaktionen“ im Gedenken an Hikmet. (vgl. Brembeck 1998).

Schiff“ spielt. In den nummerierten Segmenten erscheinen die Figuren, wie Yeşilada richtig feststellt, wenn überhaupt, dann „nur als Stimmen“ – einschließlich eines Spulentonbandgeräts, das als eine eigene Stimme aufzutreten scheint. (Yeşilada 2005: 485) Segment 5 besteht zum Beispiel nur aus dem Folgenden: „bandgeschwindigkeit 9,5 cm/sec//15 umdrehungen lang: stille“.⁴⁴ Zu den weiteren „Stimmen“ auf der Liste zählen ein anonymer „Sprecher“, eine Gruppe von „Fünfzehn Kindern“, ein „Toningenieur“ und ein „Derwisch-Engel“. Auffällig abwesend von dieser Liste ist Hikmets eigene Stimme, obwohl die rhetorische Figur „ich nâzım“ an verschiedenen Stellen in Kleinbuchstaben vorkommt. Außerdem treten mehrere nâzıms in der dritten Person auf, von denen einer mit Stalin und Lenin assoziiert ist und ein weiterer mit dem Geliebten von Mevlana Jalal al-Din Rumi, einem Mystiker aus dem dreizehnten Jahrhundert. Die einzige gekennzeichnete Beschwörung der historischen Stimme von Nâzım Hikmet erscheint am Ende von Segment 1, wo auch die einzigen türkischen Worte in dem Text mit einer expliziten Erwähnung des Mars zusammenfallen. Segment 1 folgt hier in seiner Gesamtheit:

heute nacht trinke ich sonne
heute nacht auf diesem schiff
die sonne aus den adern der maschine
der literarischen maschine
dem maschinenraum
aus dem maschinenraum der henker
der literarischen maschine nâzım
trinke ich die stimme der sonne
die sonne aus den adern der tonbänder
trinke ich şemseddin
zwei mal zwei meter dunkelraum
dreht sich in meinen adern
den adern der tonbänder
die maschine nâzım
träumt

*Technoider Schiffsmaschinenklang,
darin verwoben*

Nâzıms Stimme:

„merihe giden kosmos gemisinde turistler...“

Der türkische Satz ist eine gekennzeichnete Rezitation der ersten Zeile von Hikmets poetischer Antwort auf den von Sputnik I 1957 ausgelösten Wettlauf

⁴⁴ Der Online-Text besitzt keine Seitenzahlen; Zitate werden allein durch die Nummer des Segments gekennzeichnet.

ins All; eine Zeile, die uns nicht die Überlebensexperten vorführt, denen wir bei Kluge begegnet sind, sondern „Touristen auf einem Raumschiff unterwegs zum Mars“.⁴⁵ Nach Yeşiladas Darstellung ist *auf dem schiff zum mars* zudem mit unmarkierten Hikmet-Zitaten gespickt, und auch das Raumschiff zum Mars enthalte danach metaphorische Chiffren für verschiedene Elemente aus der Haft des Dichters im Gefängnis, seiner Flucht ins Exil sowie aus seinen von Maschinen inspirierten frühen futuristischen Klanggedichten. In ihrer Analyse gerät die Reise zum Mars letztendlich zu einer Metapher für eine „Reise zum Herzen der Poesie“, die Hikmets künstlerisches Erbe im Namen eines lyrischen Mystizismus radikal von einer mit kommunistischer Ideologie überfrachteten Rezeption zurückfordert. Nach dieser Ansicht überwinden die mystischen Motive des Textes – wirbelnde Derwische und das Verlangen nach Spiritualität, zum Beispiel – schlussendlich die „technoide Maschinensprache“ (Yeşilada 2002: 195-198).⁴⁶

Der analytische Ansatz, den ich hier in Bezug auf Geist und Materie in den „Segmenten“ verfolge, geht in eine andere Richtung, obwohl Yeşilada diese Grundspannung im Text zweifellos korrekt identifiziert. In dem begrenzten Grad, in dem Hikmets historische Stimme *auf dem schiff zum mars* sozusagen akustisch begleitet, erscheint sie als verzerrt – gebrochen, unvollständig und fern. Darin klingen vielleicht jene elektromagnetischen Transmissionen aus Radio und Fernsehen an, die noch ins Weltall strahlen, wenn die Lebensumstände ihres Zielpublikums auf der Erde sich längst verflüchtigt haben. In Karpats und Şenocaks Text wird Hikmets historische Stimme nicht akustisch wiedergegeben, sondern sie erscheint nur in unvollständigen Zitaten – Überresten, könnte man sagen. Die Bruchstellen selbst können bezeichnend sein. In Hikmets Gedicht aus dem Jahr 1959 lesen wir etwa im Original, dass zum Mars reisende Touristen „Gedichte lesen werden, die auf dem Gesicht der Erde geschrieben worden sind“ (*veryüzünde yazılmış Şiirler okuyacak*), während sie durch die Sprache in die Zukunft reisen. (Hikmet 1976a: 37) Wie in Kluges *Lernprozessen* scheint jedoch das Gesicht der Erde in *auf dem schiff zum mars* verschwunden zu sein; auch hier überlebt keine Welt als Ganze. Die vielen Sprachbilder von physischer Gewalt (einschließlich Exekution, Folter und offener Wunden), die in dem segmentierten Text zirkulieren, erinnern uns

⁴⁵ Das titellose Gedicht wurde im Dezember 1959 geschrieben. (vgl. Hikmet 1976a: 37f.)

⁴⁶ Vgl. auch Yeşilada 2005: 486-488. Yeşilada merkt auch an, dass Şenocak, ein Dichter und Übersetzer von Persönlichkeiten wie Yunus Emre und Pir Sultan Abdal, ein „intimer Kenner der türkischen Mystik, Volksdichtung und Diwantradition“ ist (2005: 484).

vielleicht sogar an die Gewaltbarkeit der Geschichte und die wiederverwerteten Körperteile in Kluges Prosa. Von Hikmet selbst wird berichtet, dass er Lyrik als „die blutigste aller Künste“ betrachtete.⁴⁷ Doch die Stimme menschlichen Leidens wird in Karpats und Şenocaks Experiment mit dem Mars nicht als Erinnerung verzeichnet, sondern als etwas, das eher an Abfallstoffe erinnert, die sich verzerrt zur Wiederverwertung anbieten. Auch hier scheint es um abstrakte Prozesse der Umgestaltung von übriggebliebenen Bruchstücken der Geschichte zu gehen, trotz des Fehlens einer konzeptuellen Rahmenerzählung wie sie Kluge noch geliefert hat. Ein weiteres Beispiel für gebrochenes Zitieren unterstützt diese Ansicht.

Segment 9 endet mit einem ungekennzeichneten Zitat aus dem nicht-diegetischen Beginn und späteren Refrain von Hikmets Gedicht mit dem Titel „Maschine werden“ (*Makinalaşmak*, 1923): „trrrum/trrrum/trrrum!/-trak/tiki/tak!“⁴⁸ Während diese „Tonfetzen“ die Geräusche einer laufenden Maschine imitieren, weisen die fehlenden Teile von Hikmets Gedicht ein lyrisches Ich auf, das explizit sein Verlangen danach ausdrückt, „eine Maschine zu werden“ und sein Fleisch und Skelett in den Dynamismus einer Maschine verwandelt zu sehen. Asim Bezirci vermerkt sowohl den Einfluss des russischen Futurismus auf dieses Werk als auch Hikmets explizite Vorliebe für Propeller und ähnliche poetische Symbole bis weit in die 1930er hinein.⁴⁹ Zwei Dinge sind hier besonders bemerkenswert. Zum einen fällt das „Makinalaşmak/istiyorum!“ [Ich will/eine Maschine werden!] aus Hikmets Diktion in Karpats und Şenocaks Darstellung weg, weil ihre lyrische Figur „nâzım“ als vielfach gebrochenes „ich“ bereits ein Netzwerk sozialer und materieller Produktion kennzeichnet, eine literarische „Maschine“ anstatt eines eigenständigen menschlichen Wesens, oder auch nur des Symbols eines solchen. Es finden sich auch hier Anknüpfungspunkte an die sowjetische Faktografie, verstanden als das Herstellen sozialer Dinge *in der Sprache*.⁵⁰ Zum zweiten symbolisieren die „adern“ der literarischen Maschine und die „adern der tonbänder“ in Segment 1 nicht so sehr das menschliche Leben selbst, als dass sie das Zeug, aus dem es gemacht ist, wiederverwerten. Das sich

⁴⁷ Vgl. Edward Hirschs Vorwort zu: Nâzım Hikmet, *Human Landscapes From My Country: An Epic Novel in Verse* (in Blasing / Konuk 1994: viii).

⁴⁸ Aus: Nâzım Hikmet, „Makinalaşmak“ (Hikmet 1976b: 179f.) Karpats und Şenocak weichen in ihrer Adaption von Hikmets Typographie ab.

⁴⁹ Vgl. Bezircis Herausgebernotiz in Hikmet 1976b: 318.

⁵⁰ Man mag hier auch an Friedrich Kittlers Beschreibung von Medientechnologien, Diskurs-Netzwerken und Lese-„Maschinen“ denken. (vgl. Kittler 1990)

wiederholende Spulen des Tonbands und das Wirbeln der Derwische auf einem Raumschiff zum Mars können in diesem Sinne analog zueinander verstanden werden. Sogar die Wiederholung von Worten und Klängen in Segment 1 (besonders des Wortes „maschine“ und seiner klanglichen Bestandteile) imitiert auf akustische Weise das mechanische Spulen eines Tonbands. Das Abfließen des Tonbands symbolisiert in dieser poetischen Bildersprache nicht den Kreislauf des Blutes. Stattdessen erscheinen die beiden Zirkulationsformen im Text in Analogie zueinander, und die Analogie verweist auf eine Form von gelebter Zukunft im Entstehungsprozess. Man wird hier an eine Passage in Kluges *Lernprozessen* erinnert, wo wiederverwertete und aneinander gekettete Körperteile im Orbit des Mars „noch irgendwie“ einen „Kreislauf“ darstellen (Kluge 2000: 838). Der materielle Abhub der menschlichen Vergangenheit wird in beiden Texten wiederverwertet und neu strukturiert – jedoch nicht einfach wiederholt.

Wenn *Lernprozesse* als Text den Stoff und die Alchemie der menschlichen Geschichte überhaupt erkundet, befasst sich *nâzım hikmet. auf dem schiff zum mars* stattdessen mit in Veränderung befindlichen Entwicklungstendenzen kultureller Verhältnisse und Konfigurationen. Jenseits jener Welten, für die man Nationalstaaten, ethnische Gemeinschaften oder sogar kosmopolitische Netzwerke oft hält, erinnert die Analogie des Kreislaufs an einen anderen Futurismus, der Europa einst in neue Richtungen gelenkt hat. Leser, die F. T. Marinettis Gründungsmanifest des italienischen Futurismus 1909 kennen, haben in Karpats und Şenocaks multimedialer Hommage an Hikmet vielleicht bereits manchen Nachhall bzw. Widerhall vermutet. Der erste Absatz von Marinettis Manifest (seines ersten von vielen) spricht vom „eingefangenen Glanz eines elektrischen Herzens“, das in Mailand zwischen „weichen Orientteppichen“ und „Moscheeampeln“ scheint.⁵¹ In seinem „Technischen Manifest der futuristischen Literatur“ (1912) feierte Marinetti explizit die Analogie – in seinem Verständnis eine radikale Aneinanderreihung von Substantiven ohne vermittelnde Interpunktion oder Syntax – und zwar aus einem besonderen Grund. „Analogie ist nur die tiefere Liebe, die fernstehende, scheinbar verschiedene und feindliche Dinge verbindet.“ (Schmidt-Bergmann 1993: 283) Dies scheint den strahlenden „herzen“ und sonstigen Bruchstücken entmaterialisierten Lebens, die unterwegs zu einem fernen Planeten im

⁵¹ Das Manifest wurde ursprünglich auf Französisch veröffentlicht. Hier zitiert aus: Schmidt-Bergman 1993: 28. Yeşilada behauptet in „Poesie der dritten Sprache“, dass Karpats und Şenocaks „Futuristenepilog“ einen „dritten Raum“ jenseits aller etablierten Gemeinschaften darstellt (2005: 483).

Widerhall wirbeln, tatsächlich nahe zu kommen. Wir wissen auch, dass „lieben“ zu den gebräuchlichsten Verben und Themen in Hikmets eigenen Gedichten zählt.⁵² Doch in vielen anderen wichtigen Aspekten hat *auf dem schiff zum mars* keinerlei stilistische oder affektive Affinitäten mit dem, was Marinetti vor dem Ersten Weltkrieg von futuristischer Dichtung forderte. Die bekannte Vorliebe des italienischen Futuristen für „die Ohrfeige und den Faustschlag“, „die Liebe zur Gefahr“ und die „Schönheit der Geschwindigkeit“ – oder auch nur für radikale Neuanfänge – findet man hier nirgends. Karpat und Şenocak zielen nicht darauf ab, die „Syntax zu zerschlagen“, den „Krieg [zu] preisen“ oder „Gewalt, Grausamkeit“ und „Ungerechtigkeit“ in der Kunst zu zelebrieren.⁵³ Das Drehen und Spulen in ihrer eigenen poetischen Bildersprache erscheint im Vergleich dazu geradezu träge. Das zwölfte, mit „Epilog“ überschriebene Segment ist ansatzweise, wenn auch nicht gänzlich wehmütig im Ton, während es um Variationen eines Refrains kreist:

das meiste von nâzım verging
und nur wenig es blieb ...

[...]

das meiste von mir vergeht
und nur wenig es bleibt ...

[...]

das meiste verging
und nur wenig es blieb ...

was kümmert es mich

Das ist nicht die „Sprache des Bruchs“, die vor fast einem Jahrhundert für viele in Europa den Futurismus kennzeichnete; doch es ist die Sprache eines partiellen Verlusts. Aus übriggebliebenen Bruchstücken entsteht eine Sprache der Analogie und Verknüpfung, wiewohl ohne kontinuierliche Welten, die dieser sozialen und historischen Materie eine kontinuierliche Bedeutung verleihen könnten. Entweltete türkische, sowjetische und deutsche Überreste – aus Ost und West – zirkulieren in *auf dem schiff zum mars* als ein zwar neu, aber diffus europäisches Projekt in gerade diesem Sinn. Trotz wichtiger Unterschiede in Experiment und Stil könnten die hier besprochenen futuristischen Aufbrüche zum Mars von Kluge, Karpat und Şenocak, vielleicht paradoxerweise, letztendlich die Wichtigkeit der deutschsprachigen

⁵² Zu Karpats und Şenocaks „herz“-Metaphern vgl. besonders Segmente 3 und 8. In einer Zeile in Segment 3 und 8 tritt eine nâzım-Figur auf, die erklärt, „auch ich hatte etwas über die liebe zu sagen“.

⁵³ Die meisten dieser Zitate sind Marinettis Manifest aus dem Jahr 1909 entnommen. Der Imperativ „die Syntax zerschlagen“ ist Teil des literarischen Manifests aus dem Jahr 1912.

Gegenwartsliteratur für das Verständnis einiger struktureller Verschiebungen in der heutigen Weltliteratur hervorheben. Das Schreiben von zukünftiger Geschichte und die Neugestaltung von *ethnos* zählen dazu.

Aus dem Amerikanischen von Johannes Wankhammer

Literaturverzeichnis

- Adelson, Leslie A.** (1993): *Making Bodies, Making History: Feminism and German Identity*. Lincoln: University of Nebraska.
- Adelson, Leslie A.** (2005): *The Turkish Turn in Contemporary German Literature: Toward a New Critical Grammar of Migration*. New York: Palgrave Macmillan.
- Alter, Nora M. / Lutz Koepnick** (eds.) (2004): *Sound Matters: Essays on the Acoustics of Modern German Culture*. New York: Berghahn.
- Améry, Jean** (2002): *Jean Améry: Werke*. Ed. Irene Heidelberger-Leonard and Vol. 2, ed. Gerhard Scheit. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Anderson, Benedict** (1991): *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Rev. ed. London: Verso.
- Appadurai, Arjun** (1996): *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Axel, Brian** (2002): „The Diasporic Imaginary“. *Public Culture* 12 (2), 411-428.
- Benhabib, Seyla** (2002): *The Claims of Culture: Equality and Diversity in the Global Era*. Princeton: Princeton University Press.
- Blasing, Randy / Mutlu Konuk** (Trans.) (1994): *Poems of Nâzım Hikmet*. New York: Persea.
- Bloch, Ernst** (1959): *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bowie, Andrew** (1982): „New Histories: Aspects of the Prose of Alexander Kluge“. *Journal of European Studies* 12, 180-208.
- Brembeck, Reinhard J.** (1998): „Ein Mensch, der nicht aufgibt“. *Süddeutsche Zeitung*, October 15.
- Buchloh, Benjamin** (1984): „From Faktura to Factography“. *October* 30, 82-119.
- Carbe, Monika / Wolfgang Riemann** (eds.) (2002): *Hundert Jahre Nâzım Hikmet, 1902-1963*. Hildesheim: Georg Olms.
- Cheesman, Tom** (Trans.) (2001): Berkan Karpat and Zafer Şenocak, *Nâzım Hikmet: On the Ship to Mars*. <http://www.swan.ac.uk/german/cheesman/senocak/nazim.htm>.
- Cheesman, Tom / Karin E. Yeşilada** (eds.) (2003): *Zafer Şenocak*. Cardiff, UK: University of Wales.
- Clute, John / Peter Nicholls** (eds.) (1993): *Encyclopedia of Science-Fiction*. 2nd ed. London: Orbit.

- Davidson, John E.** (2005): „Alexander Kluge“. In *Encyclopedia of Literature and Politics: Censorship, Revolution, and Writing*, ed. M. Keith Booker, Westport: Greenwood, 400-401.
- Eckmann, Sabine** (ed.) (2007): *Reality Bites: Making Avant-garde Art in Post-Wall Germany/Kunst nach dem Mauerfall*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Eshel, Amir** (2002): „The Past Recaptured? Günter Grass' *Mein Jahrhundert* und Alexander Kluges *Chronik der Gefühle*“. *Gegenwartsliteratur: Ein germanistisches Jahrbuch* 1, 63-86.
- Folejewski, Zbigniew** (1980): *Futurism and Its Place in the Development of Modern Poetry: A Comparative Study and Anthology*. Ottawa: University of Ottawa.
- Fore, Devin Alden** (2005): *All the Graphs: Soviet and Weimar Documentary Between the Wars*. Thesis (Ph. D.)--Columbia University.
- Fore, Devin Alden** (2006): „The Operative Word in Soviet Factography“. *October* 118, 95-131.
- Fritzsche, Sonja** (2006): „East Germany's *Werkstatt Zukunft*: Futurology and the Science-Fiction Films of *defa-futurum*“. *German Studies Review* 29 (2), 367-386.
- Fritzsche, Sonja** (2006): *Science-Fiction Literature in East Germany*. Oxford: Peter Lang.
- Giddens, Anthony** (2003): *Runaway World: How Globalisation Is Reshaping Our Lives*. New York: Routledge.
- Grimm, Gunter E. / Werner Faulstich / Peter Kuon** (eds.) (1986): *Apokalypse: Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch materialien.
- Gronau, Dietrich** (1991): *Nâzım Hikmet. Eine Biografie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Guibernau, Montserrat / John Rex** (eds.) (2003): *The Ethnicity Reader: Nationalism, Multiculturalism, and Migration*. Oxford: Blackwell.
- Hikmet, Nâzım** (2002): *Human Landscapes From My Country: An Epic Novel in Verse*, Trans. Randy Blasing and Mutlu Konuk. New York: Persea.
- Hikmet, Nâzım** (1976a): *Son Şiirleri*. 7th ed. Istanbul: Habora Kitabevi.
- Hikmet, Nâzım** (1976b): *Tüm Eserleri I, Şiirler 3 [Ilk Şiirler, 835 Satır, Sesini Kaybeden Şehir]*. Ed. Şerif Hulûsi and Asım Bezirci. 2nd ed. Istanbul: Cem.
- Hübener, Fabienne** (2002): „Schatzsuche im kunstfreien Raum – Der Installationskünstler Berkan Karpat“. *Die Zeit*, October 18, <http://www.karpat.de/pag/1/BerkanKarpat.php>
- Jameson, Fredric** (2005): *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London: Verso.
- Karpat, Berkan / Peer Quednau** (1998): *nâzım hikmet. im garten der flüsterpupillen*. Munich: Babel-Bibliothek Intermedia.

- Karpat, Berkan / Zafer Şenocak** (1998): *nâzım hikmet. auf dem schiff zum mars*. Munich: Babel.
- Karpat, Berkan / Zafer Şenocak** (1999): *Tanzende der Elektrik: szenisches Poem*. Munich/Berlin/Cambridge [USA]: Verlag im Gleisbau.
- Karpat, Berkan / Zafer Şenocak** (2000): „wie den vater nicht töten. Ein Sprechlabyrinth“. In *Morgen Land: Neueste deutsche Literatur*, ed. Jamal Tuscheck, 179-190. Frankfurt am Main: Fischer.
- Karpat, Berkan / Zafer Şenocak** (2008): *Futuristenepilog. Poeme*. Munich: Babel.
- Kittler, Friedrich A.** (1990): *Discourse Networks, 1800/1900*. Trans. Michael Metteer, with Chris Cullens. Foreword by David E. Wellbery. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Kluge, Alexander** (2003): „Büchner-Preis-2003 Rede“. Section II. <http://www.kluge-alexander.de/presse_dankrede_buechnerpreis-2003.shtml>.
- Kluge, Alexander** (2000): „Lernprozesse mit tödlichem Ausgang“. In *Chronik der Gefühle*, Vol. II, 827-920. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Koepnick, Lutz** (2007): „Bits and Pieces: Art in the Age of Global Networks“. In *Reality Bites: Making Avant-garde Art in Post-Wall Germany/Kunst nach dem Mauerfall*, ed. Sabine Eckmann. Ostfildern: Hatje Cantz. 103-149.
- Kraft, Gisela** (1983): „Nâzım Hikmet“. In *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*, ed. Heinz Ludwig Arnold, Vol. 5 [no pagination]. Munich: edition text & kritik.
- Langston, Richard** (2008): *Visions of Violence: German Avant-Gardes After Fascism*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Lutze, Peter** (1998): *Alexander Kluge: The Last Modernist*. Detroit: Wayne State University Press.
- Marinetti, F.T.** (1972): *Marinetti: Selected Writings*. Ed. R.W. Flint. Trans. R.W. Flint and Arthur A. Coppotelli. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Menninghaus, Winfried** (1990): „Geschichte und Eigensinn: Zur Hermeneutik-Kritik und Poetik Alexander Kluges“. In *Geschichte als Literatur: Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*. Hg. v. Hartmut Eggert / Ulrich Profitlich / Klaus Scherpe. Stuttgart: Metzler, 258-272.
- Negt, Oskar / Alexander Kluge** (1972): *Öffentlichkeit und Erfahrung: Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Negt, Oskar / Alexander Kluge** (1981): *Geschichte und Eigensinn: Geschichtliche Organisation der Arbeitsvermögen, Deutschland als Produktionsöffentlichkeit, Gewalt des Zusammenhangs*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins.
- Negt, Oskar / Alexander Kluge** (1993): *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. Trans. Peter Labanyi et al. Minneapolis: University of Minnesota.

- Nobutaka, Inoue** (ed.) (1997): *Globalization and Indigenous Culture*. Tokyo: Institute for Japanese Culture and Classics, Kokugakuin University.
- Perloff, Marjorie** (2003): *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*. With a new preface. Chicago: University of Chicago.
- Rex, John** (2003): „The Nature of Ethnicity in the Project of Migration“. In *The Ethnicity Reader: Nationalism, Multiculturalism, and Migration*, ed. Montserrat Guibernau / John Rex. Oxford: Blackwell, 269-283
- Roberts, Adam** (2006): *The History of Science-Fiction*. New York: Palgrave Macmillan.
- Roberts, David** (1982): „Die Formenwelt des Zusammenhangs: Zur Theorie und Funktion der Montage bei Alexander Kluge“. In *LiLi: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 12 (46), 104-119.
- Rosenkranz, Claudia** (1988): *Ambivalenzen aufklärerischer Literatur am Beispiel einer Text- und Rezeptionsanalyse von Alexander Kluges ‚Lernprozesse mit tödlichem Ausgang‘*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Scherpe, Klaus** (2001): „Die Entdramatisierung der Kritischen Theorie in der Literatur: Hans Magnus Enzensberger und Alexander Kluge“. *Cultura Tedesca* 18, 141-160.
- Schmidt-Bergmann, Hansgeorg** (1993): *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Schulte, Christian** (2001): „Die Lust aufs Unwahrscheinliche. Alexander Kluges ‚Chronik der Gefühle‘“. In *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 55(4), 344-350.
- Şenocak, Zafer** (2007): *Alman Terbiyesi*. Istanbul: Alef.
- Şenocak, Zafer** (2006): „Rückkehr auf die Insel“. In *Das Land hinter den Buchstaben: Deutschland und der Islam im Umbruch*. Munich: Babel, 205-208.
- Seyhan, Azade** (2001): *Writing Outside the Nation*. Princeton, N.J. and Oxford: Princeton University Press.
- Stollmann, Rainer** (1984): „Schwarzer Krieg, endlos: Erfahrung und Selbsterhaltung in Alexander Kluges ‚Lernprozesse mit tödlichem Ausgang‘“. In *Text und Kontext* 12 (2) [Spezialausgabe zum Thema *Zukunftsbilder in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*], 349-369.
- Stollmann, Rainer** (2002): „Das Subjektive ist die Form, der Inhalt das Unterscheidungsvermögen: Zu Alexander Kluges *Chronik der Gefühle*“, <<http://www2.dickinson.edu/glossen/heft16/stollmann.html>>. Aufgerufen am 16. Februar 2010.
- Weber, Max** (1964): *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*. Hg. v. Johannes Winkelmann. Köln und Berlin: Kiepenheuer & Witsch.
- Weigel, Sigrid** (2002): „Die Stimme der Toten: Schnittpunkte zwischen Mythos, Literatur und Kulturwissenschaft.“ In *Zwischen Rauschen und Offenbarung: Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, ed. Friedrich Kittler / Thomas Macho / Sigrid Weigel. Berlin: Akademie, 73-92.

- Wolf, Christa** (1990): *Was bleibt: Erzählung*. Frankfurt am Main: Luchterhand.
- Yeşilada, Karin E.** (2002): „Nâzımın Enkel schreiben weiter“, In *Hundert Jahre Nâzım Hikmet, 1902-1963*, ed. Monika Carbe / Wolfgang Riemann, Hildesheim: Georg Olms, 180-211.
- Yeşilada, Karin E.** (2005): „Poesie der dritten Sprache. Die deutsch-türkische Migrationslyrik der zweiten Generation“. Dissertation. Phillips-Universität Marburg.
- Yeşilada, Karin E.** (2006): „Zafer Şenocak“. In *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, ed. Heinz Ludwig Arnold [no pagination]. Munich: text + kritik.