

André Vollmer

«Hackers und Dichter sind Komplizen». Alban Nikolai Herbsts Wirklichkeitshack in der Erzählung ISABELLA MARIA VERGANA

2016

<https://doi.org/10.25969/mediarep/18149>

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Vollmer, André: «Hackers und Dichter sind Komplizen». Alban Nikolai Herbsts Wirklichkeitshack in der Erzählung ISABELLA MARIA VERGANA. Marburg: Schüren 2016 (Jahrbuch immersiver Medien 8), S. 138–145. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/18149>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

«HACKERS UND DICHTER SIND KOMPLIZEN»

ALBAN NIKOLAI HERBSTS WIRKLICHKEITSHACK IN DER
ERZÄHLUNG *ISABELLA MARIA VERGANA*

André Vollmer

Im österreichischen Linz macht ein Schriftsteller eine seltsame Begegnung. Ihm erscheint ein entstellter Obstverkäufer als der griechische Gott *Dionysos*¹, der ihn auserwählend an der Schulter berührt und dann mit einer Granatapfelhälfte fortschickt, wie in ein Schicksal hinein, das er nicht gewählt hat, aber nun austragen muss und will. Der Granatapfel, eine tiefende blutrote Fruchtwunde, kündigt von der Lust und den Schrecken der kommenden Nacht. Tatsächlich gerät der Mann, der eigentlich nur für eine Tagung in die Stadt gekommen war, bald in die Tanz- und Gesangsshow der berückenden, zugleich ungewöhnlich kindlichen Venezolanerin Isabella Maria Vergana, die, wie er in Erfahrung bringt, auf der Suche nach einem Europäer in Linz gestrandet ist. Ihre Blicke verkeilen sich ineinander, als verbinde die beiden etwas, vielleicht eine gemeinsame, aber verschüttete Vergangenheit oder eine diffuse Bestimmung, die sie zeitlebens angetrieben hat und nun in Linz auf ihre Erfüllung zustrebt. Schon fassen den Schriftsteller – den Ich-Erzähler dieser Geschichte – seltsame Bilder. Sie mögen Erinnerungen oder Fantastereien sein, aber sie erzählen von europäischen Männern, die in Venezuela der lockenden Schönheit verfallen sind, so wie diese auch ihnen verfallen war, ganz gleich, was die Folge sein würde: ausgebeutete Hoffnungen, Kinderprostitution,

zerrüttete Unschuld. Im Ungewissen darüber, was sie verbindet, verlassen Vergana und der Erzähler die Kleinkunstkneipe, fallen kurz darauf kratzend, schlagend und küssend übereinander her, bis sich die Sängerin nicht mehr rührt. Der Mann ergreift die Flucht, während in der verrauchten Kneipenluft noch die Fragen hängen, mit denen wir am Ende der Lektüre zurückgelassen werden: Wie hatte es dazu kommen können? Und was haben jene Innenbilder mit der Sängerin und dem Schriftsteller zu tun, der scheinbar – das will uns der Erzähler weismachen – derjenige ist, der diese Geschichte tatsächlich verfasst hat: Alban Nikolai Herbst?

Soweit ein kurzer Umriss des Geschehens in der Erzählung *Isabella Maria Vergana* (vgl. Herbst 2005: 163–189), die ein gutes Beispiel für die Innovationskraft der Literatur in Hinblick auf die Möglichkeiten der *Immersion* ist, die diesem Medium innewohnen. Unter Einbezug der in verschiedenen Schriften vorgelegten Poetik des Autors will diese Rezension einen analytischen Blick auf die immersive Kraft der genannten Erzählung werfen, die auf verschiedenen Ebenen und mit unterschiedlichen Verfahren versucht, den Leser in das Erzählte zu involvieren. In seiner Eigenschaft als Rezension ist der vorliegende Text nicht durchgehend wertneutral, sondern intendiert, die Begeisterung seines Verfassers für die *Isabella Maria Vergana* auf interessierte Leserinnen und Leser zu übertragen und derart einen Einblick in die Poetik eines zeitgenössischen Schriftstellers zu geben, dessen umfangreiches Oeuvre kontrovers in der Literaturwissenschaft diskutiert wird, im Literaturbetrieb

¹ Dionysos ist der griechische Gott des Weines und der Vegetation, ein Fruchtbarkeitsgott, dem zu Ehren Riten mit Wein, Musik und Tanz abgehalten wurden, die mit religiöser Raserei einhergingen (vgl. Tripp 2001: 156–164).

jedoch eher marginalisiert auftritt. Man könnte daher sagen, dass Alban Nikolai Herbst für jene Menschen ein Geheimtipp ist, deren literarisches Interesse sich auf komplexe Erzählkunst richtet, die Wirklichkeit nicht «einfach nur» realistisch abzuschildern versucht, sondern sie in den verwendeten ästhetischen Verfahren spiegelt. Diese Spiegelung zeigt sich u. a. in Herbsts Ausspruch «Hackers und Dichter sind Komplizen» (2012: 83) – warum, illustriert die nachfolgende Rezension.

Immersion ist ein in der Medienforschung viel-diskutiertes Phänomen. In aller Kürze ließe es sich metaphorisch als das Eintauchen des Rezipienten in einen medial vermittelten Inhalt umschreiben, der für den Augenblick der Rezeption an die Stelle der Umwelt treten will und derart zumindest versucht, die volle Aufmerksamkeit des Rezipienten auf sich zu lenken (vgl. Murray 1997: 98f). Solche Inhalte können z. B. die virtuelle Welt eines Computerspiels oder das durch einen Text oder Film präsentierte Geschehen sowie Denken und Fühlen der darin agierenden Figuren sein. Um drei literarische Verfahren, die auf *Immersion* abzielen, soll sich im Folgenden die Rezension drehen. Diese sind, grob umschrieben, die Einbindung des Lesers über das Erzeugen von erstens *Widersprüchlichkeiten* und zweitens *Intensität* durch eine bestimmte Darbringung der Handlung sowie drittens, damit einhergehend, ein *Konventionsbruch*, der den Status des Erzählten als Fiktion unterminieren soll.

Die Widersprüchlichkeit des Ungefähren Raumes

Die Erzählweise der *Isabella Maria Vergana* ist komplex und relativiert sich unentwegt selbst, indem sie zwischen Deutungsmustern changiert, u. a. zwischen verschiedenen fantastischen und realistischen Lesarten. Die Erzählung arbeitet z. B. regelmäßig mit Rückblenden, von denen nicht klar ist, ob sie tatsächlich die Erinnerung des Ich-Erzählers abbilden oder doch eher dessen Einbildung sind. Sicher ist nur, dass die Schilderung sich auf Vergangenes bezieht, u. a. auf einen Touristen am Fluss Orinoko, der einem 6-jährigen Indiomädchen verspricht, sie zu heiraten, oder einen Abenteurer in Carúpano, der sich erst einer 13-jährigen Prostituierten hingibt und sie dann später selbst in die «Kaschemmen» schickt (Herbst 2005a: 177). In diesen Erinnerungen bzw. Einbildungen ist nicht zu unterscheiden, ob die darin auftretenden Frauen-

und Männerfiguren mit der Sängerin und dem Ich-Erzähler aus der Linzer Handlung identisch sind. Durch widersprüchliche Hinweise wird erreicht, dass diese Identität mal gegeben und mal nicht gegeben ist, wodurch sie, wie Herbst es nennt, zu *flirren* beginnt (vgl. 2012: 69). Durch absichtsvoll in die Erzählung implantierte Widersprüche entsteht ein *Ungefährer (Erzähl-)Raum*: «Es kommt zu dem Paradox eines identifizierenden Lesens, das die Grundlage der Identifikation gerade auflöst und in dem landet, was ich den Ungefähren Raum nenne» (Herbst 2012: 264). In diesem Erzählraum könne folglich jede Erzählung «für sich genommen» wahr oder erlogen sein (ebd.). Ob also die 6-Jährige vom Orinoko die 13-Jährige aus Carúpano und schließlich auch die Sängerin in Linz ist, kann aus objektiver Sicht nicht gesagt werden. Ein Leser allerdings kann individuell zu einem anderen Eindruck kommen und also im Lesen über die Zusammenhänge entscheiden. Wie Herbst dies im Einzelnen virtuos durchkomponiert und so sein Verwirrspiel mit dem Leser treibt, gibt Anlass für einen weiteren Forschungsartikel und würde hier den Rahmen sprengen. Das Spannende daran ist in Hinblick auf die Immersionskraft der Erzählung die Tatsache, dass dem Leser eine je nach Lesart mehr oder weniger chronologische, in jedem Fall aber linear erzählte Handlung präsentiert wird, die sich trotz ihrer Linearität in Möglichkeiten auffächert, zwischen denen in der Lektüre zu wählen ist, will man ihr einen Sinn abgewinnen. Das erinnert an interaktive Medien, wie z. B. Computerspiele, in denen Spieler an bestimmten Punkten innerhalb einer Multipfad-Erzählung entscheiden können, wie es weitergehen soll. Nur findet in der Lektüre der *Isabella Maria Vergana* die Interaktion nicht auf der Ebene des Handlungsablaufes statt, sondern auf der einer Sinngeneses. Nicht geht es darum, die Handlung zu beeinflussen, sondern sie auf individuelle Weise zu verstehen und zu deuten. Diese Möglichkeit der interpretierenden Interaktion bietet jede Lektüre. Die vorliegende Erzählung allerdings fordert diese Interaktionsform durch ihre absichtlichen Widersprüche geradezu ein, woraufhin der Leser sich dieser Aufforderung hingeben oder die Lektüre abbrechen kann. Ein Abbruch des Lesens ist deshalb erwähnenswert, weil die besagten Widersprüchlichkeiten zu Irritationen führen können. Laut Rose dürfen Medien nicht hermetisch sein, um immersiv auf den Leser wirken zu können (vgl. 2015: 10). Herbst ist sich dessen bewusst, aber auch der Ansicht, dass ein

Lektüererlebnis umso eindringlicher wird, wenn der Leser maßgeblich dazu beigetragen hat:

«Zumal ist der Leser – wenn es denn gutging – durch den von ihm selbst hergestellten Identifikationsprozeß, zu dem ihn der Autor freilich verführte, derart tief in den Romanfiguren anwesend, daß er ein solches Buch nur widerwillig aus der Hand legen wird.» (2012: 261)

Dem Autor geht es nicht vorrangig um die Identifikation zwischen Leser und Erzählinstanz bzw. zwischen Leser und Protagonist, wie dies in Unterhaltungsliteratur oft angestrebt wird. Rose zufolge haben Versuche gezeigt, dass Menschen spontan die Identität der Protagonisten einer für sie immersive Erzählung annehmen (vgl. 2015: 7). Diese Form der Identifikation, die Herbst *Einführung* nennt (vgl. 2012: 260), setze voraus, dass ein Autor seine Leserschaft objektiviere, indem er sie als Zielgruppe definiere und festlege, was er ihnen zumuten könne und was nicht. Das käme einer Entmündigung des Lesers gleich und sei aufgrund der Undurchschaubarkeit der Wirklichkeit nicht angemessen, da sich der Autor hierfür in eine allwissende Position begeben müsse (Herbst 2012: 260). Zudem werde dem Leser lediglich Bekanntes vorgespiegelt, was selten zu einer neuen Erkenntnis führe (vgl. Herbst 2008: 14). Die Möglichkeit der Erkenntnis durch Literatur will Herbst allerdings nicht aufgeben und behauptet sie gegen alle Widerstände (ebd.; vgl. Bobzin 2015: 325). Auch die Manipulationskraft der Literatur sieht er kritisch (Herbst 2012: 100). Dennoch ist dem Autor die *Intensität* des erzählten Geschehens enorm wichtig, da vor allem durch sie im Prozess der Lektüre ein Erleben – oder die *Immersion* – möglich werde. «Emotional involvement is a key factor in the final score, as is how readily people can project themselves into the story» (Rose 2015: 7). Das unmittelbare Erleben wirkt laut Herbst direkt ins Unbewusste des Lesers und hinterlasse einen bleibenden Eindruck, wenn man so will, eine Erkenntnis, die nicht rational, sondern intuitiv gewonnen wurde (vgl. 2008: 42). Deshalb ist *Isabella Maria Vergana* entgegen all ihrer Komplexität ohne den Verzicht auf *Intensität* konstruiert, da die *Einführung* des Lesers trotz der besagten Störungen ermöglicht werden soll. Im *Ungefähren Raum* sollen die Störung und das Erleben von Identifikation (und *Immersion*) gleichermaßen sein, indem sie im Wechsel aufgebaut und destruiert werden, was die manipulierende Kraft der Literatur – die Illusion, die sie vorgaukelt – einerseits als *Intensität* genießbar macht und sie andererseits dekonstruiert (vgl.

Herbst 2012: 262). Wie *Isabella Maria Vergana* soll eine Erzählung realistisch anheben, um einen «Zugang in ein Buch ohne innere Widerstände» (Herbst 2012: 263) zu schaffen, dann aber zunehmend komplexer, teils widersprüchlicher werden, sodass der Leser sich zwingend in der Lektüre einbringen muss, um diese Widersprüche aufzulösen. Derart macht sich das Medium bemerkbar, das während der Rezeption für gewöhnlich unsichtbar ist und erst im Moment einer «Störung» hervortritt (vgl. Rautzenberg 2010: 130f): «Das realistische Prinzip selbst hebt sich aus und wird seines täuschenden Charakters überführt, und zwar in weitaus «schlimmeren» Maß, als jeder avantgardistische Ansatz das könnte» (Herbst 2012: 262), wobei avantgardistisch hier eine nicht-mimetische, die Identifikation verweigernde Gestaltung meint. Es hängt natürlich von den Lesenden ab, wie immersiv dieses Konzept wirken kann oder ob die besagten Widersprüche *Immersion* letztlich ganz unterbinden: «All dies setzt selbstverständlich die *Bereitschaft sich einzulassen voraus*» (Herbst 2012: 261). Einlassen muss der Leser sich einerseits auf die Widersprüchlichkeit des *Ungefähren Raumes* und andererseits auf die *Intensität* des Geschilderten, so wie Oliver Grau in Bezug auf *Immersion* schreibt, dass diese eine «spielerisch-bewußte Hingabe an den Schein» und «der ästhetische Genuß der Illusion» sei (1999: 23–24). Die (multi)mediale Suggestion wolle die «innere Distanzierung der Betrachter», hier der Leser, erodieren (ebd.). Im Falle der Literatur ist diese Suggestion bestimmt durch die rhetorische und narrative Gestaltung der Erzählung, wie im Folgenden dargelegt wird.

Die Literatur der *Intensitäten*

Intensive Augenblicke sind laut Herbst solche existenzieller Unbedingtheit (vgl. 2012: 93), wie sie z. B. bei katastrophalen Situationen eintritt: «Eine Katastrophe ist alles, was zur Erhaltung des Lebens notwendige Strukturen auflöst, was sie ihres Illusions-, also Konventionscharakters überführt und damit untauglich macht» (Herbst 2012: 89). In solchen Momenten ist das Subjekt auf sich selbst gestellt und empfindet, befreit von internalisierten Handlungskonventionen, *Intensität*. Eine Literatur, die eine solche direkte «Verbundenheit [des Individuums] mit Welt und Schicksal» (Herbst 2012: 92) darstellen wolle, bewege nicht, «wie gelebt werden soll[,] sondern wie *Leben ist*» (ebd.). Sie wolle die Phänomene als solche und nicht bereits als begriff-

lich Fassbares schildern (vgl. Herbst 2012: 92), weshalb sie «per definitionem unkritisch» und stattdessen «emphatisch, mitunter auflösend» sei (ebd.). Sie sei interessiert an «lust- oder schmerzbesetzter Erfahrung» sowie an «Überwältigungen» (Herbst 2012: 91). Deshalb könne sie weder aufklärerisch noch pragmatisch, sondern müsse unweigerlich grausam sein. «Genauso grausam und unbedingt wie die Liebe und wie der Verlust, wie Haß und Begehren» (Herbst 2012: 90). Ihre «Tragödien und hedonistischen Erhebungen» fänden unabhängig von einer politischen Gesinnung statt («jenseits von Gut und Böse», ebd.). Obwohl die Phänomene, die eine solche Literatur darstellt, unmoralisch erscheinen mögen, sind sie laut Herbst vielmehr «antimoralisch», d. h. frei von Moral und zugleich gegen Moral an sich (2012: 91): «Es verfehlt ihren Kern, wer sie unter ethischen Gesichtspunkten betrachtet. Moralisch zu sein, bedeutet immer, Partei zu nehmen» (ebd.). Die intensive Literatur wolle die Phänomene, wie gesagt, unvoreingenommen und damit nicht aus einer moralischen, Partei ergreifenden Perspektive, sondern «heftig emotional» (Herbst 2012: 286) auf den Leser wirken lassen. Sie strebt Momente der *Entgrenzung* an, in denen das Subjekt voll und ganz im Erleben aufgeht. Derart soll Literatur dem Leser die Sublimierung seines Intensitätsbedürfnisses, das ihm laut Herbst eingeschrieben ist, ermöglichen (vgl. 2012: 93). Tatsächlich scheinen Menschen durch Rezeption verschiedener Medien einen ausgeglichen Erregungszustand anzustreben («optimal level of arousal», vgl. Bryant & Davies 2006: 183). Herbst bezieht dies zurück auf die antike *Katharsis* (vgl. 2012: 16; Bobzin 2015: 336). Die literarisch vermittelte Begegnung mit dem Katastrophalen, das größter Schrecken, aber auch die Liebe und die Sexuellust sein können, wirkt demnach *seelisch reinigend* auf den Leser, weil es ihn, so es nicht gleich wieder relativiert und eingeordnet wird, *entgrenzt*. Davon ausgehend, dass eine derartige *Immersion* durch Literatur möglich ist, wird im Folgenden dem intensiven Moment in der Erzählung *Isabella Maria Vergana* nachgespürt.

Dort entsteht die *Intensität* vordergründig durch die erste Thematik der Kinderprostitution sowie des Sextourismus in Verbindung mit dem Schicksal eines ausgebeuteten Mädchens. Dass die Gewalt dieser Motive fühlbar wird, ist primär auf die angewandten formalen Mittel zurückzuführen, hierunter die *antimoralische* Vermittlung des Geschehens, die den Leser einer moralischen Grenzerfahrung aussetzt und das Grauen durch die Ich-Perspektive in

ihn hineinverlegt. Denn der Ich-Erzähler, der als Vermittler des Geschehens diejenige Figur ist, die durch die Übertragung seiner Sicht auf den Leser diesem emotional am nächsten kommt, könnte zugleich die Person sein, die für den erzählten Schrecken verantwortlich ist. Die Phänomene werden nicht von außen und distanziert, sondern aus der Innenperspektive und daher emotional aus nächster Nähe dargelegt. Da statt eine moralisierende Perspektive einzunehmen, die Schrecken fühlbar gemacht werden, ist ihre moralische Beurteilung dem Leser überlassen. Hierauf bauend mündet die Erzählung in den Untergang der Sängerin, die (je nach Lesart mehr oder weniger) das Opfer ist, und daher in den Fortbestand des Schreckens, der in der Psyche des Lesers weiterwirken soll. Durch das Ausbleiben eines Happy Ends entfaltet sich Herbst zufolge überhaupt erst die *kathartische* Wirkung, da nicht bereits die Erzählung über den Schrecken beruhigt (vgl. 2012: 51). Der Leser ist also auf sich allein gestellt, sowohl was die moralische Beurteilung als auch die Verarbeitung des Schreckens anbelangt. Das kann mitunter heftige Leserreaktionen provozieren, was sich z. B. an einer Diskussion über die Distanz der Schilderung zum Geschilderten in den Kommentaren von Herbsts Weblog *Die Dschungel* zeigt (Herbst 2006: k. S.). Dort wirft man dem Autor u. a. eine «Kolonialherrenmanier» und mangelnde Distanz vor (ebd.), wobei ersteres für jeden, der genau *hin*liest, unhaltbar ist und letzteres eine poetisch gewollte Beschwörung der Nähe, die *Intensität* erzeugen soll.

Weiterhin ist die *Intensität* des Geschehens in der frühen Vorausdeutung des Endes begründet. Wie in einem analytischen Dramenaufbau ist das katastrophale Resultat bekannt und im Raum steht nun die Frage, wie es dazu hatte kommen können. Erste Andeutungen evozieren bereits sehr früh die Ahnung, dass etwas nicht stimmen kann, und tragen zum Spannungsaufbau bei. Sie beziehen sich auf die Gefühlslage des Ichs zu dem Zeitpunkt, von dem aus es das Geschehen erzählt. Dieser ist die Zugfahrt zurück nach Berlin: «[J]etzt, da alles schon geschehen und nicht mehr rückgängig zu machen ist. Ich [...] sitze im Zug und denke immer wieder an diesen Mittag, mit dem die Lust und das Unheil des Abends begannen» (Herbst 2005a: 164). Derartige Momente, in denen sehr kurz auf die Erzählgegenwart Bezug genommen wird, sind unmittelbar in die Darlegung des eigentlichen Geschehens montiert und kontrastieren es, was ihre Wirkung verstärkt. So steht die zitierte Andeutung z. B. im Gegensatz zu

einem belebten Marktplatz, der in seinem für den Handlungsverlauf nebensächlichen Detailreichtum sehr realistisch und alltäglich wirkt: «Es war ein warmer, fast schon heißer Tag. Die Luft roch nach Gebäck, nach Naschwerk, japanische Touristengruppen zwängten sich durch die Rathausgasse zum Hauptplatz, wohin auch ich gehen wollte» (ebd.). Weitere Andeutungen folgen: «Ich bange, daß man den Zug anhalten, daß man mich herausholen wird» (Herbst 2005a: 165). Bis die Ahnung eines kommenden Unheils sehr bald in die Erkenntnis umschlägt, dass der Erzähler die Sängerin umgebracht hat. Diese Vorausdeutung entfaltet einen ersten Höhepunkt der *Intensität*, der sorgfältig durch die Andeutungen vorbereitet und durch die Schilderung der emotionalen Situation, in der das erzählende Ich sich nach Verganas Tod befindet, eingeleitet wird. Die Plötzlichkeit, mit der die Erkenntnis schließlich folgt, gibt der *Intensität*, die durch den geschilderten Schrecken evoziert wird, zusätzliche Kraft:

«Ich habe Maria Vergana erwürgt. Sie schlug mich. Sie zerkratzte mein Gesicht, meinen Hals, meinen Oberkörper. [...] Als sie bewegungslos unter mir lag, eine Brust und den nassen Unterleib frei, Rock und Bluse in Fetzen, den zerrissenen BH halb überm dunklen, verschorften Gesicht, lief ich davon.» (Herbst 2005a: 169)

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

Wirklichkeitshack mittels dokumentaristischer Referenzen

Die Schrecken der Kinderprostitution, des Sextourismus und der Ausbeutung einer Liebe werden in ihrer *Intensität* noch gesteigert durch die Verwendung zahlreicher Wirklichkeitsreferenzen, die dem fiktiven Geschehen den Schein geben, in einer

verortbaren Realität stattzufinden. Einige wenige dieser Referenzen sind die Stadt Linz, das Symposium in dem Oberösterreichischen Landesmuseum, verschiedene identifizierbare Bauwerke, Kultureinrichtungen, Lokale sowie die Namen realer Personen, darunter sogar Literaturwissenschaftler, die als Nebenfiguren auftreten. Hierhin gehört auch die Namensgleichheit von Erzähler und empirisch fassbaren Autor, die außerdem denselben Beruf ausüben, sowie einige Details zu Herbsts Person, die ein Kenner seiner Poetik bzw. ein regelmäßiger Leser seines Weblogs wissen könnte. In Verbindung mit den realistisch gestalteten Textpassagen entsteht aufgrund dieser Wirklichkeitsreferenzen der Schein des Dokumentarischen. Neben die (hier nur angedeuteten) realistischen und fantastischen Lesarten des Textes tritt eine *dokumentaristische*, die ebenso wie alle anderen Deutungen im Widerspruch zu den beschriebenen Störungen der Identifikation steht und die Irritation des Lesers noch vergrößern dürfte. *Dokumentaristisch* meint hier, dass die damit bezeichneten Textelemente *wie dokumentarisch* wirken, ohne dies zu sein. Es ist eine Analogbildung zu *realistisch*, das ebenfalls nicht real, sondern *wie real* oder *der Realität entsprechend* bedeutet. «Dokumentarisches, subjektive Gefühls- und Vorstellungswelt sowie Phantastik verschränken sich nahezu unlösbar ineinander» (Herbst 2012: 260). Durch diese Vermengung von Erzählverfahren, die einander ausschließen, nimmt die Komplexität des *Ungefähren Raums* weiter zu. Zudem verleiht ihm das *Dokumentaristische* eine neue Qualität, da der geschilderte Schrecken auf die Wirklichkeit des Lesers ausgedehnt wird. Hierdurch könnte die Distanz des Lesers zum Erzählten unterbunden werden, da er sich im Verlauf der Lektüre selbst ein Urteil über den ontologischen Status des Gelesenen bilden muss und der Text fortwährend widersprüchliche Signale sendet. Eine Rezeptionshaltung, die von vornherein davon ausgeht, eine fiktive Erzählung zu lesen, wird hierdurch gestört. Damit will Herbst einer Aussage wie «Es ist doch nur ein Buch» (2012: 127) entgegenwirken. Sie werde geäußert, um die Spannung einer Erzählung abzuwehren, im Grunde um den Zustand der *Immersion* aufzuheben bzw. seinen im Nachhinein noch spürbaren Effekt auf den Rezipienten zu relativieren. Wer im Kino einen Horrorfilm schaut, kann die Augen schließen, wenn es zu spannend wird. Befindet sich der Schrecken allerdings im Kinosaal, weil er aus der Leinwand hinausgetreten ist, geht das nicht mehr. Dann tritt ein Moment existen-

zieller Unbedingtheit ein, weil es nicht mehr nur ein Film ist, sondern den Zuschauer unmittelbar betrifft. Derartige Übergriffe auf die Wirklichkeit des Rezipienten können die *Intensität* der geschilderten Schrecken verstärken, da ihr Status als Fiktives durch die verwendeten formalen Mittel verunklart wird. Damit die Möglichkeit einer solchen Lesart plausibel erscheint, ist es hilfreich, sich vor Augen zu halten, dass das theoretische Konzept der Differenz von Erzähler und Autor nicht jedem Leser bekannt sein wird. Das Spiel mit der Autoridentität könnte auf einen Leser daher andere Effekte erzeugen als auf z. B. einen Medien- oder Literaturwissenschaftler. Eine vorübergehende Verwechslung von empirisch fassbaren Autor und Erzähler ist durchaus im Bereich des Möglichen. Die Erzählung birgt daher zumindest das Potenzial zu einem Skandal, da Herbst das Geschehen und damit den Totschlag der Sängerin auf seine Person beziehbar macht. Eine naive, aber ebenso berechnete Lesart könnte daher sogar den Tod der Sängerin für dokumentarisch halten und die Täterschaft dem Autor zuschreiben. Wie real das Geschilderte wirken kann, zeigt z. B. der Vorwurf eines Lesers, der Autor bekenne sich als «Kinderficker» (Herbst 2005b: k. S.). Laut Herbst hat der Besucher einer Lesung in Frankfurt mit dieser Äußerung «wutschraubend» den Raum verlassen (ebd.). Mitbedacht werden muss hierbei, dass diese Information von Herbst stammt und daher nicht sicher ist, ob sie selbst Teil der Dichtung oder eben Referenz auf etwas ist, das wirklich stattgefunden hat.

Ein Leser, der sich der Differenz von Erzähler und Autor durchgängig bewusst ist, wird sich von widersprüchlichen Textsignalen nicht in Bezug auf den Status des Erzählers verunsichern lassen. Auch Christoph Jürgensen ist der Ansicht, dass ohne die Kenntnis der poetischen Verfahren nicht zu unterscheiden wäre, was wahr und was fiktiv sei, wodurch «eine effektvolle Subvertierung des vorgängigen Wirklichkeitsbegriffs» erreicht werde (2004: 285). Insgesamt gilt deshalb weiterhin, wie auch Kreknin feststellt, dass ein «Oszillieren zwischen den Lesarten und die gleichermaßen und synchron vorhandenen Signale des Referenzialitäts-Begehrens wie auch der Desinformations- und Fiktionalisierungs-Strategien» die Einnahme einer eindeutigen Lesart verhindere (2013: 293). Eben dieses Oszillieren sei ein Charakteristikum autofiktionalen Schreibens, das sich derart «dem Problem einer Grenze zwischen autobiografisch-faktuellem und fiktional-fiktivem Schreiben entzieht» (Kreknin

2013: 295) (zu *Autofiktion*, vgl. Wagner-Egelhaaf 2013). Genau dies ist die Schnittstelle, die Herbst für den «Wirklichkeitshack» in der *Isabella Maria Vergana* nutzt. Da sowohl wahre als auch fiktive Geschichten durch Medien an den Rezipienten vermittelt werden, ist es vor allem die Art und Weise, wie über Wahres berichtet bzw. von Fiktivem erzählt wird, die letztlich den Unterschied macht. Bricht der Autor diese Konventionen und beginnt sie in sein ästhetisches Spiel zu integrieren, ist für den Leser Fiktion und Wahrheit nicht mehr klar zu trennen. Lediglich die Kontextualisierung dieser literarischen Kommunikation, nämlich die Veröffentlichung der Erzählung als eine solche in einem Erzählband, konterkariert das ästhetische Verfahren. In einem Weblog könnte es wiederum ganz anders zu bewerten sein. Bezeichnenderweise soll die o. g. entrüstete Beleidigung während einer Lesung stattgefunden haben, in einer Kommunikationssituation also, wo die scheinbare Identität von Ich-Erzähler und empirisch fassbaren Autor durch den Vortrag intensiviert wird, dagegen der besagte Kontext der Erzählung in den Hintergrund tritt. Auch die Unwahrscheinlichkeit der juristisch folgenlosen Erdrosselung einer venezolanischen Sängerin und ihrer öffentlichen Darlegung dürfte dieses Verfahren ein wenig unterlaufen. Zugleich markiert dies sehr deutlich den Versuch größtmöglicher *Intensität* durch die Verschleierung der Fiktionalität des Totschlags, von dem strenggenommen unklar ist, ob er «wirklich» nicht stattgefunden hat; mit Herbsts Worten: Was fiktiv sei und was nicht, müsse der Mensch *glauben* (vgl. 2012: 58). Denn anders als Herbsts Roman *Meere* (2003), der aufgrund bestimmter Wirklichkeitsbezüge das Persönlichkeitsrecht einer Klägerin verletzte und daher verboten wurde (vgl. Schnell 2008), laut Meier aber einen Realitätsbezug eigentlich nicht aufdrängt, sondern stattdessen «aus mutmaßlich authentischen Daten» einen fiktionalisierten Ich-Erzähler konstruiert (Meier 2013: 271), bietet die vorliegende Erzählung einen solchen Bezug durchaus hartnäckig an. Eine zumindest temporäre Identifizierung von Erzähler und empirisch fassbaren Autor scheint, wie gesagt, eine mögliche Wirkungsabsicht des Textes zu sein. Dieses Ineinander sich widersprechender, teils *dokumentaristischer* Schreibweisen illustriert darüber hinaus den Grund für Meiers Frage nach einem «komplexeren Begriff von Fiktionalität [...], der sich nicht schon in der binären Opposition zur Empirie erschöpft, sondern das freie Spiel der Instanzen «Autor», «Text»,

«Vita» und «Lektüre» in voller Komplexität mitdenkt» (2013: 267–269).

Das Gemeinsame der Dichter und Hacker

Der Ausspruch, Hacker seien die Komplizen der Dichter, lässt sich nun als Analogie interpretieren. Demnach nutzen Hacker Schwachstellen der Technologien, um Effekte in einem System zu bewirken, zu dem sie eigentlich keinen Zugang haben dürften. Derart stellen sie, sofern sie keine kriminellen Absichten verfolgen, die Schwachstellen öffentlichkeitswirksam aus, sodass diese behoben werden können. Analog suchen Dichter Schlupflöcher in den gängigen Praktiken der Wirklichkeitswahrnehmung, um Fiktionen einzuschleusen, die so real und so intensiv wie möglich auf ihre Leser wirken sollen, allerdings nicht ohne sie letztlich doch als Fiktionen erkennbar werden zu lassen. Andernfalls wäre das erbrachte Kunststück nicht werkimmanent und damit prinzipiell für jeden Leser nachzuvollziehen, sondern bedürfte eines Kommentars, der das Kunststück erklärt. Im *Ungefähren Raum* wird auch diese Werkimmanenz möglich und der Erzählraum selbst zum ästhetischen Ebenbild menschlicher Wahrnehmung, die Herbsts Ansicht nach grundsätzlich auf einer Vermischung von Schein und Sein beruht: «Wir leben in einem Netzwerk aus Imaginationen, täglich hergestellt von Zeitungen Werbung Fernsehen. Wir glauben, was uns gezeigt wird» (2012: 58). Herbst bezieht sich hier auf die kommunikative Konstruiertheit menschlicher Wirklichkeiten sowie auf die gesellschaftliche, durch Medien vermittelte Kommunikation, die dem Einzelnen die Konstruktion eines Weltbildes ermöglicht, das über sein unmittelbares soziales Umfeld hinausreicht. Wie Hacker machen Dichter sich die Technologie zu eigen, hier die Medien, um vermittels dieser die Wirklichkeit zu «hacken» und auf ihren Konstruktionscharakter hinzuweisen. Das ist umso bedeutender, je selbstverständlicher Menschen immer vielfältigere Medienangebote nutzen, die zunehmend größere Bereiche des Alltags bestimmen und verändern (zu diesem in der Medienforschung u. a. als *Mediatisierung* begrifflich gefassten Prozess vgl. Krotz 2008).

Der metaphorische Hack der Wirklichkeit zeigt, wenn überhaupt, dann nur solange Wirkung, bis Sicherungsmaßnahmen hinter den Trick gestiegen sind und das Schlupfloch kitten. Indirekt trägt hierzu, ob willens oder nicht, auch dieser Text bei. Denn bereits die kritische Reflexion über dieses

literarische Verfahren schiebt es als Textfunktion zurück in die Fiktion. Letztlich kann auch eine Vielzahl von Wirklichkeitsreferenzen nur den Eindruck der Identität von Erzähler und empirisch fassbaren Autor vermitteln. Theoretisch sollten sie weiterhin voneinander getrennt werden. Im Rahmen dieser Rezension könnte man den Ich-Erzähler der *Isabella Maria Vergana* als eine der vielen «Spaltungsfiguren des Autors» beschreiben (Kühlmann 2003: 502), die in Herbsts Werken auftreten und nicht mit dem empirisch fassbaren Autor identisch sind, aber wie z. B. der Erzähler in dem Roman *Eine Sizilische Reise* (2002) gewisse Eigenschaften mit ihm teilen und ihm daher ähneln. In dem kurzen Roman, widersprüchlich untertitelt mit «Fantastischer Bericht» (ebd.), trifft der Ich-Erzähler auf eine Autorfigur namens Herbst (Herbst 2002: 198–205), die ihm das ästhetische Verfahren offenlegt: «Ich dachte Sie mir aus. [...] Das ist mir, finde ich, gelungen. Sie sind nur in Details mir ähnlich geraten. So muß das sein» (ebd.: 199).

Mit *Isabella Maria Vergana* ist Alban Nikolai Herbst eine mitreißende, zugleich in ihren Widersprüchen mythisch leuchtende Tragödie gelungen, die den Leser dazu einlädt, sie immer wieder und immer anders zu lesen. Sie erzählt von den Schrecken einer globalisierten Welt, indem sie diese, die oft ferne Schrecken sind, nach Europa ins beschauliche Linz spiegelt und sie dort auf den Höhepunkt treibt, ohne den Zeigefinger der Moral zu erheben. Stattdessen schickt uns der Autor auf eine Reise, die wie das «echte» Leben zu oft in der Katastrophe mündet, dadurch aber umso realistischer wirkt. Eben weil der Schrecken nicht durch ein Happy End weggebügelt wird, muss er bleiben und kann, in kathartische Lust übersetzt, das Unabwendbare erträglich machen.

Literatur

- Bobzin, Henning (2015): *Von Bremen in die Anderswelt. Über Identität und Realität in Prosahauptwerk, Poetik und Weblog von Alban Nikolai Herbst*. Dissertation zur Erlangung des philosophischen Doktorgrades an der Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen. Göttingen.
- Bryant, Jennings & Davies, John (2006): Selective exposure to video games. In: *Playing video games: Motives, responses, and consequences*. Hg. von Peter Vorderer und Jennings Bryant. Manwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates. S. 181–195.

- Grau, Oliver (1999): *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien*. Berlin: Reimer.
- Herbst, Alban Nikolai (2002): *Eine Sizilische Reise*. Fantastischer Bericht. München: DTV.
- Herbst, Alban Nikolai (2003): *Meere*. Hamburg: Mare.
- Herbst, Alban Nikolai (2005a): Isabella Maria Vergana. In: Ders.: *Die Niedertracht der Musik*. 13 Erzählungen. Köln: Tisch 7. S. 163–189.
- Herbst, Alban Nikolai (2005b): «Kinderficker!» Isabella Maria Vergana (12). Reaktionen. In: *Die Dschungel. Anderswelt. Die Dschungelblätter*, online unter: <http://albannikolaiherbst.twoday.net/stories/762742/> [11.10.16].
- Herbst, Alban Nikolai (2006): Weiters zur Vergana. Isabella Maria Vergana (14). In: *Die Dschungel. Anderswelt. Die Dschungelblätter*, online unter: <http://albannikolaiherbst.twoday.net/stories/2853125/> [11.10.16].
- Herbst, Alban Nikolai (2008): *Kybernetischer Realismus*. Heidelberger Vorlesungen. Heidelberg: Manutius.
- Herbst, Alban Nikolai (2012): *Schöne Literatur muß grausam sein*. Aufsätze und Reden [1]. Berlin: Kulturmaschinen.
- Jürgensen, Christoph (2004): Ich sind auch andere. Zur Pluralisierung des Selbst in der Erzählprosa von Alban Nikolai Herbst. In: *Moderne, Postmoderne – und was noch?* Hg. von Ivar Sagmo. Oslo: Peter Lang. S. 145–158.
- Kreklin, Innokentij (2013): Kybernetischer Realismus und Autofiktion. Ein Ordnungsversuch digitaler Phänomene am Beispiel von Alban Nikolai Herbst. In: *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Hg. von Martina Wagner-Egelhaaf. Bielefeld: Aisthesis. S. 279–314.
- Krotz, Friedrich (2008): Kultureller und gesellschaftlicher Wandel im Kontext des Wandels von Medien und Kommunikation. In: *Medienkultur und soziales Handeln*. Hg. von Tanja Thomas. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 43–62.
- Kühlmann, Wilhelm (2003): Postmoderne Phantasien. Zum mythologischen Schreiben im Prosawerk von Alban Nikolai Herbst (geb. 1955). Mit Werkverzeichnis. In: *Euphorion* 97, Heft 4. Heidelberg: Universitätsverlag Winter. S. 499–516.
- Meier, Albert (2013): Realitätseffekt «Autor». Poetologische Überlegungen zum Sexualrealismus um 2000. In: *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Hg. von Martina Wagner-Egelhaaf. Bielefeld: Aisthesis. S. 261–278.
- Murray, Janet (1997) *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*. Cambridge: The MIT Press.
- Rautzenberg, Markus (2010): Vom Rausch(en) des Realen. Zur Geburt des Unheimlichen aus dem Geist des Mediums in *Silent Hill 2*. In: «*See I'm real...*» *Multi-disziplinäre Zugänge zum Computerspiel am Beispiel von Silent Hill*. Hg. von Britta Neitzel, Matthias Bopp und Rolf F. Nohr. Münster: Lit Verlag. S.126–144.
- Rose, Frank (2015) The Power of Immersive Media. The most successful advertising today convincingly takes on the qualities of real experience. In: *strategy+business magazine*, 78. Ausgabe. New York: PwC Strategy& Inc. S. 1–10.
- Schnell, Ralf (2008): Über die Wahrnehmung eines literarischen Kunstwerkes / Rückblick auf einen verbotenen Roman: Meere von Alban Nikolai Herbst. In: *die horen* 231. Bremerhaven: Wirtschaftsverlag für Neue Wissenschaft. S. 195–204.
- Tripp, Edward (2001): Dionysos [Art]. In: ders.: *Reclams Lexikon der antiken Mythologie*. Übersetzung von Rainer Rauthe, 7. Aufl. Stuttgart: Reclam. S. 156–164.
- Wagner-Egelhaaf, Martina (2013): Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion? In: *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Hg. von dies. Bielefeld: Aisthesis. S. 7–22.