

Jan Behrs | Northwestern University (Evanston/USA), janbehrs@gmx.de

## Abstieg in die Form Deutsche Gegenwartsliteratur und das beschädigte Leben

Eine Schwierigkeit, die zwangsläufig auftaucht, wenn man sich mit der Aktualisierbarkeit von Georg Lukács' früherer Literaturtheorie befasst, ist die Tatsache, dass diese Theorie von ihrem Autor selbst recht konkret an eine bestimmte historische Situation gebunden wird: Lukács stilisiert sich insbesondere in der Sammlung *Die Seele und die Formen* als Zeitzeuge, der aus seiner Gegenwart auf die jüngere Vergangenheit zurückblickt und den seitdem erlittenen Verlust der Totalität betrauert. Gerade wenn man den Gebrauchswert des frühen Lukács für die Gegenwart darin bestimmt, dass er den Formbegriff historisiert, wie Judith Butler das in ihrem Versuch einer Wiederbelebung tut,<sup>1</sup> stellt die Zeitgebundenheit von *Die Seele und die Formen* ein Problem dar: Ist die verdienstvolle Dynamisierung der Form, die Lukács unternimmt, fest an die Literatur des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts gebunden, also an eine Epoche, der ohnehin die Fähigkeit zugeschrieben wird, Form zu thematisieren und im Medium der Literatur zu problematisieren?<sup>2</sup> Oder kann seine Methode

In Lukács' Frühwerk ist der Begriff der Form sehr konkret an die ästhetische Verlufterfahrung des modernen Menschen um 1900 geknüpft, und jeder Versuch einer Aktualisierung hängt an der Frage, inwieweit Lukács' Methode überhaupt auf die Gegenwart angewandt werden kann. Der Beitrag führt eine solche Anwendung durch, indem er zwei Kernbegriffe aus *Die Seele und die Formen*, Bürgerlichkeit und Sentimentalität, auf drei ›Kiezromane‹ bezieht: Schamoni's *Große Freiheit*, Strunks *Der goldene Handschuh* und Fichtes *Die Palette* beschäftigen sich alle mit den extrem marginalisierten der Gesellschaft, und die Frage ist, ob Lukács' Kategorien bei der Beschreibung der jeweils gewählten Form hilfreich sind.

1 Butler: *Introduction*, S. 4ff.

2 Vgl. z.B. Magerski/Karpenstein-Eßbach: *Literatursoziologie*, S. 84f.

von ihrem Herkunftskontext abgelöst und auf andere Epochen angewendet werden? Um dies zu prüfen, werde ich im Folgenden versuchen, neben dem Formbegriff zwei weitere Kernkonzepte aus *Die Seele und die Formen* zu extrahieren und versuchsweise in den Mittelpunkt einer Analyse zu stellen. Konkret geht es um die Frage, ob und wie Lukács' Konzeptionen von ›Bürgerlichkeit‹ und ›Sehnsucht‹, die in den Essays über Theodor Storm und Charles-Louis Philippe entwickelt werden und stark an das Literatursystem des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts gebunden sind, für die Interpretation von (deutscher) Gegenwartsliteratur (und, in einem Exkurs, der 1960er Jahre) nutzbar gemacht werden können.

Nach einer Einführung (1), in der die beiden Begriffe im Kontext des Storm- und des Philippe-Essays untersucht werden, beschäftige ich mich mit drei Romanen, die sich auf jeweils eigene Weise mit den Grenzen des Bürgertums befassen: Rocko Schamonis *Große Freiheit* (2), Heinz Strunks *Der goldene Handschuh* (3) und Hubert Fichtes *Die Palette* (4). Die Beschränkung auf diese Texte erfolgt aus praktischen Gründen und ist – wie jede derartige Auswahl – angreifbar. Ich hoffe jedoch zeigen zu können, dass die drei Romane erstens (durch Schauplatz, intertextuelle Querverweise und die Zugehörigkeit zum Genre des ›Kiezromans‹) ausreichend miteinander verbunden sind, um gemeinsam untersucht zu werden, und zweitens jeweils spezifische Perspektiven auf die Bourgeoisie und ihr Außen einnehmen, die eine Anwendung von Lukács' Terminologie sinnvoll und plausibel machen.

## 1. Einführung

### 1.1. Die Literatur und das Bürgerliche

Innerhalb der Sammlung *Die Seele und die Formen* entwickelt Lukács das Konzept ›Bürgerlichkeit‹ am ausführlichsten im Essay über Theodor Storm. Bei diesem Autor sieht er eine idealtypische Einheit von bürgerlichem Leben und bürgerlichem Werk verwirklicht: »Niemals war etwas problematisch in diesem Leben«,<sup>3</sup> heißt es, schwungvoll verallgemeinernd, über Storms Biografie, und aus dieser Eigenschaft des Dichters ergibt sich eine analoge Eigenschaft seines Werks: »Seine Bürgerleute schreiten noch sicher einher, fühlen sich und das bürgerliche Wesen ihres Daseins noch nicht als Problem.«<sup>4</sup> Diese Übereinstimmung zwischen Autor und Werk, auf die

3 Lukács: *Seele*, S. 252.

4 Ebd., S. 256.

Lukács mit der nostalgischen »Sehnsucht der komplizierten Menschen« zurückblickt,<sup>5</sup> ermöglicht die literarische Größe des Werks. In Storms Gedichten und Novellen werden Stimmung und Geschlossenheit durch soziale und moralische Homogenität ermöglicht und alle Unterschiede nivelliert: »Es gibt zwar auch in seiner Welt Menschen, die ein ganz anderes Leben leben, doch selbst diese stehen nicht in einem ausgesprochenen Gegensatz zu seiner typischen Menschenart.«<sup>6</sup> Erst durch diese Beschränkung auf ein einheitliches soziales Milieu wird eine erhebliche Leistung der bürgerlichen Kunst Storms möglich, nämlich die Herstellung von Totalität: Zumindes annäherungsweise sieht Lukács bei ihm ein ungeheuer anspruchsvolles Programm verwirklicht, und zwar das einer »Symphonie [...], die [...] unmittelbar aus der Gesamtheit der Menschen und der Ereignisse zusammenklingt; als ob alles Einzelne nur eine Ballade oder ein Balladenfragment wäre, ein Element jener Materie, aus welcher dereinst ein großes Epos entstehen soll, das große Epos des Bürgertums.«<sup>7</sup>

Von solchen musikalischen Höheflügen ist nichts mehr zu spüren, wenn der Begriff ›Bürgertum‹<sup>8</sup> mehr als hundert Jahre später in die Literaturdebatten zurückkehrt.<sup>9</sup> In seiner 2014 in der »Zeit« publizierten Polemik *Lassen Sie mich durch, ich bin Arztsohn!*, die unmittelbar nach Erscheinen von zahlreichen Debattenbeiträgen in diversen deutschsprachigen Medien auf eine weitgehend zustimmende Rezeption stieß, enthält sich der Journalist und Lektor Florian Kessler jeglicher hoffnungsvollen Prophezeiungen,

5 Ebd., S. 248.

6 Ebd., S. 262.

7 Ebd., S. 259.

8 Es ist offensichtlich, dass mit ›Bürgertum‹ im 21. Jh. nicht das Gleiche gemeint ist wie bei Lukács. Hier ist nicht der richtige Ort, um die wissenschaftliche Diskussion über die Wandlungen des Begriffs und über seine Brauchbarkeit für die Gegenwart aufzugreifen oder auch nur zu referieren – zweifellos ist aber bei der Behauptung von historischen Ähnlichkeitsbeziehungen Vorsicht geboten, insbesondere bei einem derart aufgeladenen Begriff. Auf der anderen Seite wäre es aber auch falsch, jegliche Verbindung zwischen Bürgertum bei Lukács und seiner polemischen Verwendung heute von vorneherein abzulehnen. Hilfreich erscheint mir die Terminologie von Manfred Hettling, der für die Zeit vor 1945 von einem »kollektiven Akteur ›Bürgertum‹« spricht, für die Zeit danach jedoch von einem »seit dem 18. Jahrhundert entwickelte[n] und immer wieder veränderte[n] Kulturmuster ›Bürgerlichkeit‹« (Hettling: *Bürgerlichkeit*, S. 13). Das »Kulturmuster ›Bürgerlichkeit‹«, das im Folgenden untersucht wird und das im frühen 21. Jh. in einer Krise zu sein scheint, könnte sich also auf den »kollektiven Akteur ›Bürgertum‹« des 19. Jh.s, zu dem beispielsweise Theodor Storm gehört, beziehen, ohne mit diesem identisch oder komplett aus diesem herleitbar zu sein. Beide finden jedenfalls ihren Niederschlag im Kommunikationsmedium Literatur.

9 Der im Folgenden vorgestellte Text ist selbstredend nicht der erste, der im literarischen Feld der Bundesrepublik Bürgerlichkeit thematisiert, und er ist gleichermaßen nicht der erste Beitrag, der mangelnde ›Welthaltigkeit‹ der Literatur kritisiert. Er steht hier stellvertretend für einen größeren Diskurs.

und sein Blick auf die Literatur der Gegenwart ist düster: »Noch nie hat sich Konformismus [...] so ausgezahlt wie heute.«<sup>10</sup> Der laut Kessler maßgebliche Grund für diese Misere ist jedoch mit Lukács' Analyse 100 Jahre zuvor durchaus verwandt: Während es sich im Fall von Theodor Storm um eine Doppelexistenz als Inhaber eines bürgerlichen Berufs und Nebenstundenschriftsteller handelt, die die Bürgerlichkeit seiner Literatur garantiert, sieht Kessler die Gegenwartsliteratur von Institutionen dominiert, die gleichermaßen für soziale Einheitlichkeit sorgen, indem sie sicherstellen, dass SchriftstellerInnen gerade nicht auf einen solchen Nebenberuf angewiesen sind. Konkret sind dies universitäre Schreibschulen wie etwa die in Leipzig und Hildesheim, die ihre AbsolventInnen (zu denen Kessler gehört) zum marktgängigen Schreiben trainieren, ihnen dabei aber jegliche Diversität austreiben,<sup>11</sup> und die ebenfalls vom bürgerlichen Habitus<sup>12</sup> geprägte »Konstellation von Großagenten, Großverlagen und Großhändlern«,<sup>13</sup> die als Gatekeeper dafür sorgen, dass die Homogenität des Literaturbetriebs nicht von Nichtzugehörigen gestört wird:

Wer heute als Autor erfolgreich sein will, der muss in diese Kreise eintreten. Mit innerhalb des vergangenen Jahrzehnts rapide gewachsener Wahrscheinlichkeit gehört er zu einer ganz bestimmten In-crowd [...]. Er ist Teil eines informellen Geflechts, das sich vor allem dadurch definiert, dass die allermeisten Schreibenden niemals andocken können.<sup>14</sup>

Kesslers Gegenwartsdiagnose zielt also vor allem auf die Exklusionsmechanismen ab, die den »schichtenspezifischen Horizont« der Gegenwartsliteratur ermöglichen,<sup>15</sup> während Lukács mit der Nostalgie des Spätgeborenen auf das durch soziale Einheitlichkeit ermöglichte Potenzial der Literatur zurückblickt. Während Storm der erste rein bürgerliche Autor

10 Kessler: *Arztsohn*.

11 Zum Thema Schreibschulen bzw. US-amerikanischen »writing programs« ist mittlerweile viel publiziert worden. Das Standardwerk aus jüngerer Zeit bleibt die zu Recht vielzitierte und -diskutierte Studie von McGurl: *Program*. Die Diskussion beginnt aber zumindest in den USA schon wesentlich früher: In dem anspruchsvollen und facettenreichen Diskussionsband von Engle u.a.: *Teaching* finden sich viele der Beobachtungen McGurls vorweggenommen.

12 Eine der Schwächen von Kesslers Polemik ist es, dass sie keine Definition von Bürgerlichkeit im 21. Jh. unternimmt. Während in Lukács' Storm-Essay der enge Zusammenhang von gesellschaftlicher Position und schichtspezifischer Ideologie als selbstverständlich vorausgesetzt werden kann, ist diese Geläufigkeit in der Gegenwart nicht mehr vorhanden (s.o. Anm. 8). Kesslers Argumentation ist überwiegend anekdotisch und sucht die Bürgerlichkeit vor allem in der Herkunft der Schreibenden – die titelgebenden Arztsöhne und Professorentöchter – sowie in einem nur angedeuteten gemeinsamen Lebensstil unter »letztlich neofeudalen Bedingungen« (Kessler: *Arztsohn*).

13 Kessler: *Arztsohn*.

14 Ebd.

15 Stahl: *Wer schreibt*.

ist, ist die Bürgerlichkeit der Literatur in Kesslers Gegenwart ein Problem geworden und muss deswegen dringend aufgebrochen werden. Beide Analysen haben die Einsicht in die soziale Determiniertheit des Literatursystems gemeinsam. Das zutiefst bürgerliche System ist einerseits de facto alternativlos: »Literatur wird in Deutschland von Menschen produziert, vermarktet und rezipiert, die aus gut situierten Verhältnissen stammen«, wie es in einem die Thesen Kesslers weiter zuspitzenden Debattenbeitrag von Enno Stahl heißt.<sup>16</sup> Andererseits führt dies notwendigerweise zu einer extremen Verengung des Blickwinkels, was Stoffe und Formen der Literatur angeht: »[W]ie hätte jemand, der als Bürger geboren wurde, auf den Gedanken verfallen können, daß man auch anders als bürgerlich leben könne?«, fragt Lukács.<sup>17</sup>

### 1.2. Die Literatur und das Unbürgerliche

Da in beiden untersuchten Entwürfen das Bürgerliche als Totalität auftritt, drängt sich die Frage auf, welcher Raum jeweils für das Komplementärphänomen zur Verfügung steht: Wie wird innerhalb einer komplett bürgerlichen Literatur das Unbürgerliche gedacht? Anders als man bei einem späteren sozialistischen Theoretiker erwarten könnte, ist der Gegenbegriff zur Bürgerlichkeit Storms in *Die Seele und die Formen* nicht das Proletariat, sondern die Kleinbürgerlichkeit, die Lukács in den Romanen Charles-Louis Philippes findet und in dem Essay beschreibt.<sup>18</sup> Philippes Figuren zeichnen sich durch extreme Armut aus – »[d]ie Armut ist der Hintergrund all dieser Bücher«, und sie ist die »Mutter der Sehnsucht«,<sup>19</sup> welche im Mittelpunkt der Argumentation steht. Sehnsüchtig sind Philippes Romanfiguren zum einen als Liebende, zum anderen – und das macht ihre Besonderheit aus – als Angehörige der Unterschicht:

Die Menschen sehnen sich aus der Armut heraus, nach ein wenig Freiheit und Sonnenschein, nach etwas unklar Großartigem, was schon in ihren Träumen das lieblich kleine Format ihrer Welt hat, was man nur mit dem Wort »Leben« umschreiben könnte und was in der sachlichen Geradheit ihrer Sprache ein wenig Geld oder eine höhere Stellung heißt. Doch diese Sehnsucht ist unerfüllbar – sie ist eine wahre Sehnsucht.<sup>20</sup>

16 Ebd.

17 Lukács: *Seele*, S. 248.

18 Aus dem Kontext von Lukács' Äußerungen geht hervor, dass er den Begriff ›Kleinbürgertum‹ nicht etwa im Sinne eines ›neuen Mittelstands‹ verwendet – da der Begriff ›Proletariat‹ in seinem Essay komplett fehlt, kennzeichnet ›Kleinbürgertum‹ die unterste Gesellschaftsschicht, die bei Philippe oft, aber nicht immer, in einem kleinstädtischen Ambiente auftritt.

19 Beide Zitate: Lukács: *Seele*, S. 248

20 Ebd.

Die soziale Situation von Philippes Protagonistinnen und Protagonisten wird von Lukács – analog zu seiner Analyse Storms, in der die gefestigte Bürgerlichkeit der Figuren Storms Texte definiert – als Grundbestandteil der literarischen Form verstanden. Sehnsucht interessiert ihn als das scheinbar Formlose,<sup>21</sup> und entsprechend ist er darum bemüht, in Philippes Romanen mit ihren doppelt sehnsüchtigen Figuren eine spezifische Form zu bestimmen und so dem »paradox of a sentimental form«<sup>22</sup> näherzukommen. Zu diesem Zweck stellt er zunächst eine Dichotomie zwischen der Binnenkommunikation innerhalb der Unterschicht auf der einen Seite und der Position dieser Unterschicht in der Gesamtgesellschaft auf der anderen Seite her: »[R]ein, harmonisch, ohne inneren Mißklang sind seine idyllischen Szenen. Aber die grausame Härte des Äußeren ist ihre ständige Voraussetzung, ihr ewiger unveränderter Hintergrund – sehr oft sogar ihr Erzeuger. Die Armut ist dieses Äußere.«<sup>23</sup> Mit anderen Worten gibt die Erfahrung der wirtschaftlichen Not Philippes Romanen eine eigene Form, die sie von der Form anderer Texte unterscheidet. Diese Form wird im Folgenden in eine diachrone Reihe von Werken gestellt, die »ganz dem wirklichen, weitesten und tiefsten Begriff der Idylle« entsprechen<sup>24</sup> und zu denen. Dantes *Vita Nuova*, Goethes *Werther* und Hölderlins *Hyperion* gehören – der kanonische Rang dieser Werke macht deutlich, dass der Essay nicht die Abwertung von Armutsliteratur durch einen privilegierten Leser betreibt. Philippes Literatur beweist sich in den Augen des Essayisten durch den Balanceakt zwischen Form und Sentimentalität: »Die Sehnsucht ist immer sentimental«, aber andererseits ist auch die »Form [...] eine Überwindung der Sentimentalität«,<sup>25</sup> und Philippes Romanen gelingt es, beides zu vereinen: Das harte Los seiner Figuren kann nicht ohne Sentimentalität und Rührung geschildert werden, aber am Ende werden diese »zur Form erlöst«.<sup>26</sup>

Genauso wie die Polemik Kesslers über eine bürgerliche Monokultur in der Literatur in freilich gebrochener Weise die Storm-Interpretation von Lukács widerspiegelt, sind in der Gegenwartsliteratur Texte zu finden, die wie die Philippes diese Monokultur verlassen und ihre Form aus dem Kontrast von Sehnsucht und der »grausamen Härte des Äußeren«<sup>27</sup> gewinnen wollen. Kessler thematisiert sie in seiner Streitschrift nicht, weil es ihm

21 Vgl. ebd., S. 284.

22 Butler: *Introduction*, S. 14.

23 Lukács: *Seele*, S. 295.

24 Ebd., S. 297.

25 Ebd., S. 296.

26 Ebd., S. 299.

27 Ebd., S. 295.

gerade um die unheilvolle Einförmigkeit der Literatur geht, aber wenn es um das analytische Potenzial von Lukács' Kategorien für die Gegenwartsliteratur geht, ist die Frage nach der Form des Unbürgerlichen relevant. Aus der nicht kleinen Gruppe von solchen Texten<sup>28</sup> greife ich im Folgenden eine Untergruppe heraus, die man in Ermangelung einer besseren Bezeichnung als ›Kiez-Roman‹ bezeichnen könnte: Texte, die für ein bürgerliches Publikum das Hamburger Rotlichtmilieu und die dort anzutreffenden, mehr oder weniger dezidiert antibürgerlichen Lebensformen in den Blick nehmen. Diese Gruppe ist groß und scheinbar stereotyp genug, dass sie bereits feuilletonistische Gegenreaktionen provoziert hat: Im Januar 2019 kritisiert Moritz Herrmann im Hamburger Lokalteil der ›Zeit‹ solche Texte aus einer doppelten lokalpatriotischen und literaturkritischen Perspektive und bemängelt, die Beschränkung auf das »maximale[] Elendspanorama« der Reeperbahn werde einerseits der Vielfältigkeit Hamburgs nicht gerecht, andererseits sei sie zu einem literarischen Klischee verkommen, sodass sich eine »diffuse Ermüdung« einstelle.<sup>29</sup> Herrmanns Argumentation ist wie die Kesslers fünf Jahre zuvor literatursoziologisch: Während letzterer die soziale Einförmigkeit des Literaturbetriebs anprangert, kritisiert ersterer, dass ebenjener Betrieb eine einförmige Literatur produziert, und zwar interessanterweise eine, die durch die Abbildung des Antibürgerlichen im weiterhin bürgerlichen literarischen Feld reüssieren will: »Am Ende ist das nur Bequemlichkeitsliteratur. Vermeintlich er- und aufregend, aber tatsächlich allzu bieder und brav im schlecht bemäntelten Ansatz, Bestenlisten zu erstürmen.«<sup>30</sup> Man muss die – nicht besonders detailliert begründete – Kritik nicht übernehmen, um diese Diagnose aufschlussreich zu finden: Offenbar hat sich in der Gegenwartsliteratur eine tendenziell stereotype (und kommerziell erfolgreiche) Sprechweise etabliert, mit der das ›Juste Milieu‹ über die sozialen Schichten unterhalb seiner selbst spricht.

28 Neben den hier im Folgenden behandelten Texten gibt es eine ganze Reihe von anderen AutorInnen und Werken, die sich auf jeweils sehr unterschiedliche Weise mit den Unterprivilegierten der Gesellschaft befassen und zum Teil erhebliche Aufmerksamkeit im deutschsprachigen Literaturbetrieb erfahren haben. Dazu zählen der auch international erfolgreiche literarische Bericht *Saisonarbeit* von Heike Geißler, Anke Stellings unlängst mit dem Preis der Leipziger Buchmesse ausgezeichneten Roman *Schäfchen im Trockenen*, Katharina Hackers *Die Habenichtse*, die Werke von Feridun Zaimoglu und Clemens Meyer sowie die im deutschen Feuilleton intensiv rezipierten französischen Romane von Édouard Louis und Annie Ernaux, um nur einige wenige Beispiele zu nennen.

29 Herrmann: *Nachts*.

30 Ebd.

## 2. Der anständige Zuhälter: *Große Freiheit*

Der erste hier zu untersuchende Roman, Rocko Schamonis *Große Freiheit*, erschien Anfang 2019, und die Pressereaktionen auf ihn zeigen recht einhellig dieselbe Ermüdung von der Kiezliteratur, die auch Herrmanns Kritik antrieb: Die Rezensentin der »Süddeutschen Zeitung« liest den Roman als »Gegenentwurf« zu einer überdisziplinierten Gesellschaft, findet aber genau das »kitschig« und »langweilig«, <sup>31</sup> während »Spiegel Online« einen »nostalgieseligen Realismus« diagnostiziert, dem es nicht gelingt, »am Mythos zu kratzen«, sodass der Roman ein »biederer Mythenverstärker« bleibt. <sup>32</sup> Was der Kritik derart übel aufstößt, ist die unbeirrbare Positivität von Schamonis Buch, in dem die Lebensgeschichte seines Protagonisten Willi Köhler als weitgehend problemfreie Entwicklung zu mehr persönlicher Unabhängigkeit erzählt wird. Die provozierende Harmlosigkeit kann als ein Versuch interpretiert werden, der Leserschaft den Zugang zur Unterseite der bürgerlichen Gesellschaft zu erleichtern: Schamonis Willi (der auf einem lokal berühmten Zuhälter und Sexkinobetreiber gleichen Namens basiert, mit dem der Autor Interviews geführt hatte) betritt die Szene in den 1960er Jahren als naiver Provinzling, der zunächst mit Prostitution und Pornografie wenig anfangen kann, aber schnell die Vorteile erkennt, die ihm das Leben jenseits der bürgerlichen Gesellschaft bietet. Seine persönliche Philosophie, ausformuliert am Ende des Romans, ist dabei für Leserinnen und Leser außerhalb des Rotlichtmilieus komplett anschlussfähig, weil sie die im Roman durchaus thematisierten Probleme von materieller Armut, sexueller Ausbeutung, Behördenwillkür und dergleichen hinter einem liberalen, von jedem Klassenstandpunkt bereinigten Programm verbirgt:

Ich will selbst über mich und mein Leben bestimmen können. Aufstehen, wann ich will. Zu Bett gehen, wann ich will. Schlafen, mit wem ich will. Trinken und essen, was ich will. Lesen, was ich will. Arbeiten, was und wann und mit wem ich will. [...] Ich will frei sein. <sup>33</sup>

Dass die Darstellung des Nichtbürgerlichen bei Schamoni die Züge einer Idylle annimmt, hat neben diesem Herunterbrechen des Milieus auf allgemeinverträgliche Ideologeme einen weiteren Grund in einer Art Sozialpartnerschaft zwischen Mittel- und Unterschicht, die die sozialen Gegensätze anerkennt und die Dichotomie zwischen NormalbürgerIn und KiezbewohnerIn als Einrichtung zum beiderseitigen transaktionalen Vorteil interpretiert. Am Beispiel des nicht ganz regelkonformen Glücksspiels kann

31 Knödler: *Legende*.

32 Müntefering: *Beat*.

33 Schamoni: *Freiheit*, S. 286f.



Wollis Mentor mit dem Hinweis auf diese Sozialpartnerschaft den Vorgang entkandalisieren:

Er [...] nickt in Richtung des Spielertisches, wo gerade ein großer Haufen Geld seinen Besitzer wechselt. »Schau dir mal den Typen da vorne an. Der geht seiner ganz normalen bürgerlichen Arbeit nach, sein ganzes Leben lang, tagein, tagaus dasselbe: Schicht, Familie, Doppelhaushälfte in Rahlstedt. Und das bisschen Fett, das dabei überbleibt, das will er gerne anlegen in seinen Traum vom großen Leben. Und genau an dem Punkt kommen wir ins Spiel. Denn wir können ihm all das geben, wonach er sich sehnt, weil wir all das besitzen: Freiheit, Abenteuer, Sex, Gefahr.«<sup>34</sup>

Die Gegensätze zwischen Oben und Unten werden also durchaus anerkannt, aber ökonomisch als Transaktion zwischen dem spießbürgerlichen Rahlstedt und dem subkulturellen St. Pauli produktiv gemacht. Hinzu kommt der zeitliche Abstand des Romans zum Geschilderten, der es den LeserInnen ermöglicht, den Plot als Ausdruck einer gesamtgesellschaftlichen Modernisierung zu lesen: Zwar hat Wollis durchaus mit verklemmten Bürokraten und konservativen Klerikern zu kämpfen, die ihren bürgerlichen Lebensstil vor den Versuchungen des Sperrbezirks – in erster Linie die freiere Sexualität und die Abwesenheit einer protestantischen Arbeitsmoral – schützen wollen, aber die BewohnerInnen von St. Pauli eint die Einsicht, dass es sich dabei um letzte Abwehrkämpfe handelt: »Das sind die Geister der alten Zeit. [...] Die Ewiggestrigen. Wir müssen die alle abschütteln, wenn wir die Freiheit wollen.«<sup>35</sup> Ein besonders konkretes Beispiel für diese fortschrittsorientierte Perspektive findet sich auf musikalischer Ebene: Mit den seinerzeit auf der Großen Freiheit aufspielenden Beatles benennt der Roman eine Band, die im Erzählkosmos der Sechziger noch als skandalös gelten kann (und auch von Wollis zunächst verkannt wird), aber mittlerweile für alle gesellschaftlichen Schichten kanonfähig und unkontrovers ist, und ihre Laufbahn fungiert als Schablone für die Entwicklung der gesamten Gesellschaft. Da der Roman recht früh im Leben seines Protagonisten endet und Fortsetzungen bereits angekündigt sind, bleibt abzuwarten, wie diese Modernisierungserzählung fortgeführt wird – fest steht, dass der reale Wollis Köhler mit seiner später kultivierten Mischung von Halbwelt- und Intellektuellenhabitus eine geeignete Figur ist, um eine solche Annäherung zwischen Rotlichtmilieu und (Bildungs-)Bürgertum durchzuführen.<sup>36</sup>

34 Ebd., S. 89f.

35 Ebd., S. 243.

36 Wie es in der Besprechung einer Schamoni-Veranstaltung über Köhler etwas ungläubig in der »Welt« heißt, kamen »[s]ogar Schriftsteller [...] in sein Bordell«, das somit als ideal heterotopischer Ort zur Verwischung von Feldgrenzen erscheint und von Schamoni in den kommenden Fortsetzungen so inszeniert werden dürfte (Pofalla: *Schriftsteller*). Zur Selbstdarstellung Köhlers als unorthodoxer Grenzgänger vgl. auch den Dokumentarfilm *Wollis Paradies* (D 2008, Regie Gerd Kroske).

Durch diese drei Techniken – die Absolutsetzung einer liberalen Freiheitsideologie, die Annahme einer bürgerlich-antibürgerlichen Sozialpartnerschaft und das ›Grand récit‹ der gesellschaftlichen Modernisierung – wird es dem Roman möglich, die von Lukács beschriebene »grausame Härte des Äußeren« zu relativieren, ohne dabei auf »idyllische Szenen« im Inneren<sup>37</sup> zu verzichten. Was Lukács an Philippe schätzt, nämlich die Nutzbarmachung des brutalen Gegensatzes von Innen und Außen, kann freilich bei Schamoni nur eingeschränkt Form werden: Weil die Dichotomie von bürgerlichem und antibürgerlichem Leben in der *Großen Freiheit* nur vorgetäuscht ist, steht die innere Harmonie der Kiezgesellschaft unter Klischeeverdacht. Wenn der Protagonist Wolli »zu nett« und der Roman daher zu »anständig« ist, um ansprechend zu sein,<sup>38</sup> scheint es, als ob Schamoni einen Storm-Roman im Philippe-Gewand geschrieben hat: auf den ersten Blick mit viel Raum für die Sehnsüchte seiner Figuren, aber letztlich ohne Konzept dafür, »daß man auch anders als bürgerlich leben könne«.<sup>39</sup>

### 3. »Am Ende schwarz«: *Der goldene Handschuh*

Dass Literatur sich ins St. Pauli der 1960er und 1970er begeben und im dortigen Milieu etwas anderes als erbauliche Selbstverwirklichungsfantasien finden kann, beweist ein Roman, mit dem jener von Schamoni oft in Zusammenhang gebracht wird: Heinz Strunks *Der goldene Handschuh* aus dem Jahr 2016. Dass beide Autoren häufig kollaborieren, vor allem im Comedy-Trio »Studio Braun«, ist vielleicht nicht hinreichend, um ihre Romane gegeneinander auszuspielen, wie es das Feuilleton gelegentlich tut. Aus literatursoziologischer Sicht scheint es aber immerhin bemerkenswert, dass sowohl Strunk als auch Schamoni ursprünglich aus anderen Szenen mit weniger hochkulturellem Habitus (Popmusik und Comedy) kommen und sich in den letzten Jahren den Zugang zum literarischen Feld erarbeitet, aber gleichzeitig einige habituelle Merkmale aus ihren Herkunftsfeldern beibehalten haben.<sup>40</sup> Dieses Grenzgängertum wäre ausführlicher zu untersuchen, als Arbeitshypothese jedoch kann davon ausgegangen werden, dass die ungewöhnliche Verortung im literarischen Feld, die dem von Kessler

37 S.o. Anm. 23.

38 Pofalla: *Zuhälter*.

39 S.o. Anm. 17.

40 Hiermit meine ich die Benutzung von leicht als solche zu erkennenden Pseudonymen, die Vermeidung von großschriftstellerischer Gravitas in Interviews und Lesungen, den Aktivismus für die Satirepartei *DIE PARTEI* und dergleichen.

angeprangerten Typus des großbürgerlichen Schriftstellers geradezu programmatisch entgegengesetzt scheint, die Akzeptanz von unbürgerlichen Stoffen beim Publikum erleichtern kann: Autoren wie Strunk und Schamoni bürgen mit ihrer eigenen Außenseiterposition im literarischen Feld für die Authentizität ihrer Texte.<sup>41</sup>

Authentizität ist in der Tat im *Goldenen Handschuh* eine ostentativ herausgestellte Tugend: Noch vor Beginn des Romans bedankt sich Strunk in einem Paratext beim »Staatsarchiv Hamburg, das mir die bis dato unter Verschluss befindlichen Akten zum Fall Honka zugänglich gemacht hat.«<sup>42</sup> Nicht nur hat also intensive Recherche stattgefunden, vielmehr existiert bereits ein ›Fall Honka‹, der aber durch die Einbeziehung exklusiven Materials neu beleuchtet wird. Der Roman setzt sich damit explizit in ein konfrontatives Verhältnis zu einem Vorgängerdiskurs, nämlich der seit 1975 insbesondere in den Boulevardmedien ausgebreiteten Real-Life-Horrorgeschichte um den Serienmörder Fritz Honka, der seine Opfer im untersten Segment der Hamburger Gesellschaft, unter den AlkoholikerInnen, Kriegstraumatisierten und Gelegenheitsprostituierten in der titelgebenden Bar »Zum goldenen Handschuh«<sup>43</sup> fand. Besagter Diskurs zeichnete sich durch zwei Charakteristika aus: Zum einen versteht die Presse Honka als Produkt seiner sozialen Umgebung, die für die LeserInnen in den schwärzesten Farben geschildert wird. Das gilt besonders für die Kaschemmen auf dem Hamburger Berg, von wo aus die »Toten Seelen von St. Pauli« – so der Titel einer über etliche Ausgaben gestreckten Reportage der »Bild«-Zeitung – aus nackter Not mit dem Mörder mitgehen. Der Täter und seine durch extreme Verderbtheit gekennzeichneten Opfer gehen eine schockierende Symbiose ein, und dies stellt – als zweites Charakteristikum der Berichterstattung – auch

41 Stellvertretend für viele ähnlich lautende Formulierungen in den Rezensionen des Romans stehe hier ein längeres Zitat aus der von Sabine Vogel für die »Frankfurter Rundschau« (Vogel: *Frauenmörder*): »Heinz Strunk hat nicht nur Honkas Geschichte aus den 1970ern penibel recherchiert, er hing auch selbst am Tresen des ›Handschuh‹, studierte das Ensemble aus abgehalfterten Loddeln, großmäuligen Verlierern und furzenden ›Tripperschicksen‹, er kennt die ›Verschimmelten‹ aus dem Hinterraum und die ›am lebendigen Leib verrottenden‹ Huren. Als ordentlich teilnehmender Beobachter probierte er sogar Honkas favorisiertes ›Vernichtungstrränk‹ Fako, eine Mischung aus Fanta und Korn« – eine Rechercheleistung, so darf man den Subtext der Rezension ergänzen, die einem konventionelleren Vertreter des Literaturbetriebs nicht hätte gelingen können. In den Rezensionen zu Hubert Fichtes *Palette* (dokumentiert in Beckermann: *Fichte*) finden sich etliche fast identische Formulierungen.

42 Strunk: *Handschuh*, Titelei.

43 Zur besseren Unterscheidung wird im Folgenden der »Goldene Handschuh« in Anführungszeichen gesetzt, wenn es sich um die Kneipe handelt, während der Werktitel *Der goldene Handschuh* kursiv erscheint. Im Kapitel zu Hubert Fichtes Roman *Die Palette*, der seinen Titel ebenfalls mit einer Kneipe teilt, verfare ich genauso.

für ordentliche Bürger außerhalb des Milieus eine Bedrohung dar. Am Beispiel des Ehemanns einer der ermordeten Frauen gestaltet die »Bild« diese Bedrohung zu einer nicht eben plausiblen, aber deswegen umso direkter in den ideologischen Kern treffenden Umwertung aller Werte:

Von der Mordkommission befragt, wann er seine Frau das letzte Mal gesehen habe, erinnerte sich Beuschel:

»Das war am Freitag, dem 2. August 1974. Wir waren in einem Lokal [...] neben dem ›Goldenen Handschuh‹ [...]. Ich mußte mal kurz auf die Toilette, und als ich wiederkam, war sie weg ...«

Am nächsten Morgen entdeckte er sie im ›Goldenen Handschuh‹ [...]. Der Ehemann rüttelte sie wach. »Laß mich in Ruhe ...« knurrte Anna. Einige Penner mischten sich ein. »Was willst du von der Frau? Laß sie in Ruhe! Was heißt hier ›Ehemann?«

Thomas Beuschel ging [...], und der Mann mit der Nachtwächtermütze setzte sich zu der Schlafenden: Honka.<sup>44</sup>

Erst in der Kombination mit dem scheinbar unvermittelt einsetzenden Verfall und Untergang der Ehefrau (und mit ihr der Institution Ehe) entfaltet das soziale Schreckensszenario, das die Boulevardmedien entwerfen, seine Wirkung: Neben Honka, seinerseits Produkt seiner sozialen Umstände, tritt das Milieu von St. Pauli, das respektable Mitglieder der Gesellschaft zu »scheinoten Wermutleichen«<sup>45</sup> macht, die »in einem Zustand totaler Apathie«<sup>46</sup> auf ihren Mörder warten.

Von dieser Folie einer reißerischen und paternalistischen Berichterstattung hat sich Strunks Roman abzusetzen, und er tut dies im Wesentlichen in zweifacher Weise: Zum einen durch die (hier nicht weiter untersuchte) Einbeziehung einer wohlhabenden, aber nicht minder verderbten Honoratiorenfamilie, die das moralische Gefälle zwischen den Klassen nivelliert: Es gibt im *Goldenen Handschuh* keine gefährdete Unschuld, keine moralische Korruption der Mittel- durch die Unterschicht, sondern lediglich unterschiedliche Ausprägungen sittlicher Verwahrlosung, die nur für die Privilegierten ohne Konsequenzen bleibt.

Die zweite von Strunk ergriffene Maßnahme, die den Roman trotz aller vorhandenen Drastik davor bewahrt, in eine Pornografie des Elends abzugleiten, ist der Fokus auf die Sehnsüchte der Bar-BesucherInnen. Täter wie Opfer eint die Unzufriedenheit mit ihrer beschädigten Existenz und der intensive, wenn auch unkonkrete, Wunsch nach einem besseren Leben. Honka, der »kleine, schiefe Mann mit dem eingedrückten Gesicht«,<sup>47</sup> wird

44 Tremper: *Honka*, Ausgabe vom 7.8.1975, S. 20.

45 Ebd., Ausgabe vom 2.8.1975, S. 10.

46 Ebd., Ausgabe vom 5.8.1975, S. 16.

47 Strunk: *Handschuh*, S. 15.

mit einem im Folgenden dann nur noch variierten Bekenntnis eingeführt: »...Ich kannte ma eine, die hab ich geliebt. Irgendwann war sie weg, aber ich weiß, dass sie wiederkommt...«<sup>48</sup> Neben dieser amourösen Sehnsucht betrifft das »katastrophale[] Glücksverlangen«<sup>49</sup> der »Handschuh«-Besucher auch den Bereich des Sozialen: Als Honka in der Mitte des Romans einmal kurzzeitig Arbeit findet, verbindet sich dieser Erfolg sofort mit weitreichenden Hoffnungen:

Er gehört jetzt nicht mehr zum Abschaum, dem Bodensatz, zu den Aussätzigen und Verlorenen, Elenden, Alkoholikern, Tagedieben, Verbrechern, er geht vielmehr einer sinnvollen Tätigkeit, von der Gesellschaft hochangesehenen Arbeit nach, mehr noch, einer *Aufgabe*, die seine ganze Hingabe, Disziplin und Fleiß erfordern wird. Nie wieder Schmutz, Lärm, Kälte, Erniedrigungen, Schläge, Schikane, den Körper ruinierende Arbeit unter widrigsten Umständen. Weg aus St. Pauli!<sup>50</sup>

Dass dieses Programm im Grunde nur die Erwartung einer minimalen sozialen Teilhabe ist, ändert nichts daran, dass es in der fiktionalen Welt des Romans nicht eingelöst werden kann: Die Gesellschaft außerhalb von St. Pauli hat keinen Bedarf an Honkas »Hingabe«, und sein Alkoholismus sowie diverse soziale Demütigungen lassen ihn schnell wieder zurück ins Milieu rutschen, wo es ihm ergeht wie den anderen Kneipenbesuchern: »Die Leude, die hier sitzen, warten. Seit zwanzich, dreißich Jahren tun sie nix als warten. Und davon sind sie schwarz geworden, das stimmt nämlich, dass man vom Warten schwarz wird. Erst grau, dann braun, und am Ende schwarz.«<sup>51</sup> Vor diesem monochromen Hintergrund, der es an Härte und Drastik nicht fehlen lässt, sind es dann die Sehnsüchte der Wartenden, die dem Roman Kontrast geben. Neben Figurenreden wie den bereits zitierten benutzt Strunk besonders ein Mittel, um diesen Kontrast anzuzeigen: Die Wünsche und Ideale der »Handschuh«-BesucherInnen kommen nicht nur in ihren eigenen Worten zum Ausdruck, sondern auch und vor allem in den Texten der Schlager, die inner- und außerhalb der Kneipe ständig laufen:

Du sollst nicht weinen,  
Wenn ich einmal von dir gehen muss.  
Oh, denk nicht dran, noch ist der Tag so weit.  
Auch morgen wird die Sonne wieder scheinen  
Für dich und mich, genauso schön wie heut.

48 Ebd.

49 Ebd., S. 39.

50 Ebd., S. 108.

51 Ebd., S. 172.

Genau gerade nicht. Nichts. Nie. Fiete kratzt mit den Fingernägeln das Etikett von einer leeren Bierflasche herunter und verteilt die Papierfitzelchen vor sich auf dem Tresen.<sup>52</sup>

Die mangelnde Verbindung zwischen der Sonne im Liedtext und der Schwärze der Umgebung wird also den ProtagonistInnen durchaus bewusst, aber die Schlager grundieren dennoch ihre Wunschproduktion, bis der Alkohol der Sentimentalität ein Ende setzt: »Fiete legt ›Es geht eine Träne auf Reisen‹ auf. Seine Augen sind glasig vor Rührung, so schön findet er das Lied. [...] Siebenmal legt Fiete die Träne auf, beim achten Mal stolpert er und kracht auf eine Schrankkante.«<sup>53</sup> Hier ergibt sich eine Verbindung zu Lukács' Bemerkungen über Theodor Storm: Wo das Endziel der bürgerlichen Literaturproduktion – von Bürgern, über Bürger, für ein bürgerliches Publikum – die Komposition einer »Symphonie [ist], die [...] unmittelbar aus der Gesamtheit der Menschen und der Ereignisse zusammenklingt«,<sup>54</sup> muss sich die Unterschicht mit für sie angefertigten Produkten der Kulturindustrie zufriedengeben, weil sie ihre Sehnsüchte nicht selbst zum Ausdruck bringen kann. Aus dem Kontrast zwischen Schlager und Realität entsteht die Sehnsucht der Kneipengäste, und aus dem Kontrast zwischen der Trivialität der »traumlose[n] Kunst fürs Volk«<sup>55</sup> und den komplexeren Ausdrucksmöglichkeiten der bürgerlichen Kunst entstehen die Kritik und die Form des Romans. Dass Strunk dabei den vermeintlich primitiven Geschmack Honkas und seiner Opfer nicht denunziert, sondern als Teil eines größeren Verblendungszusammenhangs versteht, macht die Verbindung zu Lukács' Ausführungen über die kleinbürgerliche Sentimentalität ergiebig: Anders als bei Philippe, bei dem die Hoffnungen und Wünsche der Figuren dazu beitragen, die Armut als Bestandteil der Form des Romans ästhetisch zu integrieren, gibt es bei Strunk nicht einmal mehr einen authentischen Ausdruck der Sehnsucht. Die trotzdem notwendige ästhetische Schließung des Romans erreicht er, indem er das von der sensationslüsternen Presse verbreitete Narrativ einer Bedrohung des sozialen Gefüges durch eine verkommene Minderheit umdreht und stattdessen eine von oben bis unten moralisch verwahrloste Welt entwirft. Während die Sehnsüchte der ProtagonistInnen bei Schamoni keiner Übersetzung für die bürgerliche Leserschaft bedürfen, weil sie im Kern grundbürgerlich sind, und bei Philippe über den Umweg der Form für den privilegierteren Leser Lukács anschlussfähig werden, geht *Der goldenen Handschuh* einen Schritt weiter,

52 Ebd., S. 27.

53 Ebd., S. 33.

54 S.o. Anm. 7.

55 Horkheimer/Adorno: *Dialektik*, S. 146.

indem er nicht nur die Unbarmherzigkeit der äußeren Umstände, sondern auch die zerstörerische Wirkung dieser Umstände auf die Wunschproduktion der ProtagonistInnen zeigt. Die Idylle ist auf diese Weise komplett aus dem beschädigten Leben verbannt und tritt nur noch als Wiedergänger in der trivialisierten Form des Schlagers auf.

#### 4. Eine andere Jukebox: *Die Palette*

In den bisher untersuchten Kiezromanen stehen Musik und Gesellschaftsbild in einem Entsprechungsverhältnis: Der Soundtrack von *Große Freiheit* wird von den Beatles bestritten, die als seinerzeit moralische Empörung auslösende Verführer der Jugend, heute aber denkbar unkontroverse Konsensband stellvertretend für den gesamtgesellschaftlichen Fortschritt stehen, den Schamoni auf St. Pauli vorbereitet sieht. *Der goldene Handschuh* hingegen mutet seinen LeserInnen Musik zu, die mutmaßlich außerhalb ihrer Hörgewohnheiten liegt, und entlarvt mit ihrer Hilfe einen kulturindustriellen Mechanismus, der den Erniedrigten und Beleidigten der Gesellschaft zum Ausdruck ihrer Sehnsüchte lediglich triviale Emotionsbausteine vorsetzt. Beide musikalischen Programme lassen sich auf einen Urtext des Genres Kiezroman zurückführen, der hier abschließend (nur unter diesem Gesichtspunkt) kurz betrachtet werden soll: Hubert Fichtes Roman *Die Palette* von 1968,<sup>56</sup> der in gewisser Hinsicht den heutigen Boom der St.-Pauli-Literatur erst ermöglicht hat, indem er die sozialen und kulturellen Unterwelten der Stadt aufgewertet und literaturfähig gemacht hat. Die literarische Frontstellung ist dabei erstaunlich ähnlich wie die des *Goldenen Handschuhs* fast 50 Jahre später: Auch Fichtes Roman beschäftigt sich mit einer Kneipe, die dank reißerischer Presseberichterstattung im Ruf steht, die Mittelschicht zu verderben, und profiliert sich als emphatischere, komplexere und dadurch gerechtere<sup>57</sup> Auseinander-

56 Die Verbindungen der *Palette* zu den bisher behandelten Romanen sind zahlreich: Bei Schamoni taucht Fichte, dessen Interviewband *Wolli Indiensfahrer* (1978) einen wichtigen Prätext für *Große Freiheit* darstellt, als Romanfigur und die Kneipe »Palette« als Schauplatz auf. Strunk verwendet in seinem Romane keine derart direkten intertextuellen Bezüge, aber auch für ihn ist *Die Palette* als Pionierwerk einer literarischen Erschließung der (Hamburger) Subkultur, das zudem eine Kneipe in den Mittelpunkt stellt, einschlägig. Auch Fichtes Interviewband mit dem ›Ledermann‹ Hans Eppendorfer (*Der Ledermann spricht mit Hubert Fichte*, 1976) hat mit dem *Goldenen Handschuh* einige Überschneidungen: nicht nur die Beschäftigung mit einem berüchtigten Mörder, sondern auch das Bestreben, der reißerischen Berichterstattung in der Presse ein dem jeweiligen Milieu gegenüber einfühlsameres Narrativ entgegenzusetzen.

57 Fichtes und Strunks Romane, die beide in einem Spannungsverhältnis zu einem nicht-literarischen Vorgängerdiskurs stehen, erinnern in dieser Hinsicht an Michel Foucaults Überlegungen

setzung mit diesem Ort.<sup>58</sup> Anders als bei Strunk, der auf Vermittelbarkeit zugunsten der ästhetischen Schließung verzichtet, und bei Schamoni, der die Unterschiede zwischen Rahlstedt und St. Pauli, zwischen Reihenhaussiedlung und Rotlichtmilieu harmonisiert und dadurch nivelliert, stellt Fichte die Vermischung von (sozialen und ästhetischen) Ebenen und damit die ständige Grenzüberschreitung zwischen ›high‹ and ›low‹ heraus.<sup>59</sup> Dies findet seinen Niederschlag in der Form des Romans: Er verfügt über einen Protagonisten namens Jäcki, der immer wieder in die Heterotopie der »Palette« hinabsteigt<sup>60</sup> und offensichtlich große Ähnlichkeit mit dem Autor Fichte hat, aber daneben »drängelt [sich] eine weitere Figur in den Text. [...] Ihr Auftauchen wird so unelegant inszeniert, daß es uns Leser alarmieren muß.«<sup>61</sup> Dieser namenlose Ich-Erzähler ist Jäcki zu ähnlich, um einen erzählerischen Mehrwert zu erzielen, aber durch diese absichtliche Verkomplizierung lenkt der Roman die Aufmerksamkeit auf seinen eigenen sozialen Standort: Schon Jäcki allein sitzt in der »Palette« zwischen den Stühlen, indem er einerseits nach einigem Zögern von den Stammgästen akzeptiert wird, andererseits aber als privilegierter Beobachter niemals wirklich Teil des Beobachteten werden kann. Der Ich-Erzähler konkretisiert dieses Problem, indem er seine eigene soziale Situation als Autor eines ›High-Brow‹-Literaturverlags ins Spiel bringt:

Drei Jahre sitz ich jetzt dran.

Ledig [der Verleger Heinrich Maria Ledig-Rowohlt, J.B.] leiht mir im Monat so viel, wie Loddl [einer der Palettengäste, J.B.] im Hafen fest verdient. Dafür spare ich den Weg, denn ich kann es in Heimarbeit machen, und ich bin ein freier Schriftsteller in der Freien und Hansestadt Hamburg und habe einen Bart und einen bunten Schlips und ein violettes Hemd und werde beneidet um die 3 mal 12 mal achthundert Miesen [...].<sup>62</sup>

Es findet also eine gewisse Annäherung an das Milieu statt, wie das der Tradition der Bohème entspricht,<sup>63</sup> aber aufgrund der sozialen Unterschiede keine Verschmelzung mit ihm. Fichtes Roman ist der einzige der drei hier untersuchten, der eine derartige Positionsbestimmung vornimmt,

zum »Leben der infamen Menschen« (Foucault: *Leben*), laut denen der Literatur der Neuzeit bei der Beschreibung und Erschließung des ›Infamen‹ eine besondere Rolle zukommt.

58 Mehr zu diesem Thema in Behrs: *Anerkannt*. Zum Lokal vgl. Bandel/Hempel/Janßen: *Palette*.

59 Zu den Beziehungen zwischen den Grenzverwischungen bei Fichte und dem ›Omnivorismus‹ der Pop-Literatur vgl. Behrs: *Halbehalbe*; dort auch weitere Literaturangaben.

60 Der Satz »Jäcki geht vier Stufen herunter« wird im Roman sozusagen leitmotivisch verwendet und auch als Kapitelüberschrift eingesetzt (Fichte: *Palette*, S. 7).

61 Teichert: *Herzschlag*, S. 136.

62 Fichte: *Palette*, S. 234f.

63 Vgl. Kreuzer: *Bohème*, sowie Magerski: *Gelebte Ambivalenz*. Zur Anwendbarkeit des Begriffs ›Bohème‹ auf die Literatur der 1960er und 1970er Jahre vgl. ebd., S. 212ff.



und er benötigt die komplizierte Form einer verdoppelten Erzählinstanz, um seinen literatursoziologischen Standort auszudrücken: Ein (mehr oder weniger) privilegierter Schriftsteller schreibt über eine unterprivilegierte Welt. Schamonis *Große Freiheit* und Strunks *Goldener Handschuh* kommen ohne eine solche Selbstverortung aus. Bezeichnenderweise stammt die oben angeführte selbstreflexive Passage aus dem vielzitierten letzten Kapitel des Romans, in dem die Grenze zwischen dem Autor und seinen Figuren nicht nur anerkannt, sondern gleichzeitig auch überwunden wird, *und zwar* während einer Lesung des Autors aus dem unfertigen Roman im »Star-Club« in St. Pauli: »Einen Gammler wollen sie der langen Haare wegen nicht reinlassen. Weil ich der Dichter bin und an der Kasse bescheid sage, lassen sie ihn doch rein.«<sup>64</sup> Dass die Lesung, die am 2. Oktober 1966 auch real stattfand und seitdem als Pioniertat der Eventwertung von Literatur Bestandteil der Fichte-Legende geworden ist,<sup>65</sup> ausgerechnet am ehemaligen Auftrittsort der Beatles abgehalten wurde, ist Teil von Fichtes literarischem Programm: »Ich möchte auch mal die fünf Beatles sein:/ – Hier ist mein Sound. Ich steh vor euch. Das mach ich./ Zweitausend Menschen. Auf St. Pauli, die nie sonst ein Buch in die Hand nehmen.«<sup>66</sup>

Die auch im Feuilleton wohlwollend rezipierte Annäherung zwischen Musik und Literatur im »Star-Club« ist notwendigerweise auch eine Annäherung zwischen sozialen Milieus,<sup>67</sup> aber anders als bei Schamonis Beatles-Aneignung bedeutet das nicht die Auslöschung der einen Seite durch die andere. Fichte erhebt das Nebeneinander des scheinbar Unzusammengehörigen zum Formprinzip, was sich auch musikalisch widerspiegelt: In der »Palette« erklingen keine Beatles, dafür aber »Mädchen«, die »über Liibäh, Liibäh« singen, »Elvis und Cliffy [...] und Freddy«, aber auch »Bachwischwaschi« und Smetana.<sup>68</sup> Diese Vermischung von Stilen wird vom Klassik-Aficionado Jäcki, der nicht auf die Jazz-Version von Bach à la Jacques Loussier angewiesen wäre, wohlwollend zur Kenntnis genommen: Der Soundtrack der »Palette« macht deutlich, dass hier kein homogenes Milieu versammelt ist, sondern eine sozial wie habituell gemischte Gesell-

64 Fichte: *Palette*, S. 237.

65 Die Lesung mitsamt der begleitenden Musik liegt auf CD vor (Fichte: *Beat und Prosa*).

66 Fichte: *Palette*, S. 237.

67 Vgl. z.B. die folgende enthusiastische Besprechung (Dieter E. Zimmer: *Fichte und Beat. Dichterlesung ohne Verlegenheit*, »Die Zeit« (7.10.1966), zit. nach Beckermann: *Fichte*, S. 29–31, hier S. 30): »Hier [...] erschlug der Beat die Prosa nicht; beide [...] machten gemeinsame Sache, sie dementierten das angebliche Schisma zwischen der Sub-, der Pop-Kultur, die ihre Kleidung und Sprache und Umgangsformen hat, und der seriösen, der höheren, der dunkel gekleideten ›eigentlichen‹ Kultur.«

68 Alle Zitate Fichte: *Palette*, S. 60f.

schaft, die Schlager (wie im *Goldenen Handschuh*) und Rock 'n' Roll (wie auf Schamonis *Großer Freiheit*) gleichermaßen aushalten kann. Während sich die anderen beiden Romane jeweils auf eine Seite der Unterscheidung zwischen oben und unten schlagen (und deswegen auch ihre eigene Position nicht explizit problematisieren müssen), zelebriert *Die Palette* die Koexistenz verschiedener, unter anderem durch Musik ausgedrückten Habitusformen. Diese bewusste Verweigerung einer sozialen und habituellen Festlegung schlägt sich auch in der Form des Romans nieder, der zum Katalogartigen, Unverbundenen neigt und anders als seine Nachfolger stets kurz davor zu stehen scheint, in eine Aneinanderreihung disparater Szenen zu zerfallen.

## 5. Schluss

Wie anfangs erwähnt und bei der Lektüre von *Die Seele und die Formen* unübersehbar, schreibt Lukács seine Essays mit Blick auf die konkrete (literar-)historische Situation des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts. Wenn er deswegen mit Nostalgie auf die Symphonie des bürgerlichen Lebens blickt, die Theodor Storm zumindest ansatzweise in seinen Novellen verwirklicht, und in den Romanen Charles-Louis Philipppes einen gangbaren Weg angelegt sieht, aus der Sentimentalität der Armen große Kunst zu machen, wäre es vermessen, diese Konstellationen in identischer Form in der Gegenwartsliteratur wiederfinden zu wollen. Einen Ausweg aus diesem Dilemma bietet ein Gedanke aus Lukács' Buch über *Ästhetische Kultur* von 1913: »Das Wesen der Kunst ist [...] die Bewältigung von Widerständen, Einheit-Schaffen aus Auseinanderstrebendem, aus einander bis dahin und außerhalb der Kunst ewig und zutiefst Fremdem.«<sup>69</sup> Solche Versuche, trotz einer als existenziell empfundenen Zerklüftung künstlerische Einheit und formale Schließung herzustellen, ließen sich dann auch in der Literatur der Gegenwart beobachten. Die Kluft besteht im hier untersuchten Fall zwischen dem Konzept der Bürgerlichkeit auf der einen Seite und dem demonstrativ Unbürgerlichen auf der anderen. Beide finden sich sowohl in Lukács' Essays als auch im literarischen Feld der Gegenwart, wenngleich in jeweils unterschiedlicher Ausprägung: Auch das 21. Jahrhundert kennt eine sozial uniforme Literatur à la Storm, aber deren Bürgerlichkeit ist zu einem Problem geworden, dessen sich der Literaturbetrieb durch Ausflüge nach unten zu entledigen versucht. Trotz dieser völlig anderen Ausgangslage zeigt sich, dass nicht nur das oben zitierte Konzept der Einheit schaffenden

69 Lukács: *Ästhetische Kultur*, S. 426.

Kunst, sondern auch Lukács' konkretere Überlegungen zur künstlerischen Form der Armut weiterhin anschlussfähig sind: Sowohl Rocko Schamonis *Große Freiheit* als auch Heinz Strunks *Goldener Handschuh* ›bewältigen‹ die erheblichen sozialen Widersprüche, denen sie sich widmen, zu einer Form (wobei allerdings im ersten Fall die KritikerInnen nicht von dieser überzeugt sind), und in beiden Fällen ist diese Form eng an die Sehnsüchte der nichtbürgerlichen ProtagonistInnen gebunden. Dies gilt auch für Hubert Fichtes *Palette*, allerdings mit einem bezeichnenden Unterschied: Durch sein Bemühen, die Differenzen zwischen den in der Heterotopie der »Palette« aufeinandertreffenden Kulturen nicht zu glätten, und sein gleichzeitiges Beharren auf der ständigen Reflexion der eigenen Position nimmt der Roman notwendigerweise eine avantgardistische, ›schwierige‹ Form an, die der Formlosigkeit scheinbar recht nahe kommt. Dementsprechend verfügt er auch über den anspruchsvollsten Soundtrack, der das bei Lukács beschworene symphonische ›Zusammenklingen‹ des Bürgertums durch eine kaum mehr gebändigte, aber letztlich doch gerade noch formal eingefangene Vielfalt ersetzt.

## Literaturverzeichnis

- Bandel, Jan-Frederik; Hempel, Lasse Ole; Janßen, Theo: *Palette revisited. Eine Kneipe und ein Roman*. Hamburg: Nautilus 2005.
- Beckermann, Thomas (Hg.): *Hubert Fichte. Materialien zu Leben und Werk*. Frankfurt/M.: Fischer 1985.
- Behrs, Jan: *Anerkannt oder kleingehackt? Einige Spezifika literarischer Anerkennung am Beispiel von Hubert Fichtes Roman Die Palette*. In: *Literatur und Anerkennung. Wechselwirkungen und Perspektiven*. Hgg. Andrea Albrecht, Moritz Schramm, Tilman Venzl. Zürich: Lit 2017, S. 367–385.
- Behrs, Jan: *Halbhalbe, verdoppelt. Raumordnung und Habitusbildung in Hubert Fichtes Roman Die Palette (1968)*. In: *Deutschsprachige Pop-Literatur von Fichte bis Bessing*. Hgg. Ingo Irsigler, Ole Petras, Christoph Rauen. Göttingen: V+R unipress 2019, S. 35–49.
- Butler, Judith: *Introduction*. In: György Lukács: *Soul & Form*. Übers. Anna Bostock. Hgg. John T. Sanders, Katie Terezakis. New York: Columbia UP 2010, S. 1–15.
- Engle, Paul u.a.: *Teaching Creative Writing*. Washington DC: Library of Congress 1974.
- Fichte, Hubert: *Beat und Prosa. Live im Star-Club, Hamburg 1966*. Hg. Klaus Sander. Wyk auf Föhr: Supposé 2004.
- Fichte, Hubert: *Die Palette. Roman*. Reinbek/H.: Rowohlt 1970 [erstmalig 1968].
- Foucault, Michel: *Das Leben der infamen Menschen*. Hg. Walter Seitter. Berlin: Merve 2001 [erstmalig 1977].
- Herrmann, Moritz: *Nachts um halb eins*. »Die Zeit« (27.1.2019). <<https://www.zeit.de/hamburg/2019-01/reeperbahn-strasse-hamburg-partyeile-rotlichtviertel-sinnbild/komplettansicht>> (Zugriff: 31.5.2019).

- Hettling, Manfred: *Bürgerlichkeit im Nachkriegsdeutschland*. In: *Bürgertum nach 1945*. Hgg. M. H., Bernd Ulrich. Hamburg: Hamburger Edition 2005, S. 7–37.
- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. In: T. W. A.: *Gesammelte Schriften*. Hg. Rolf Tiedemann. Bd. 3, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1981.
- Kessler, Florian: *Lassen Sie mich durch, ich bin Arztsohn!* »Die Zeit« (16.1.2014). <<https://www.zeit.de/2014/04/deutsche-gegenwartsliteratur-brav-konformistisch>> (Zugriff: 31.5.2019).
- Knödler, Janne: *Ende Legende* [Rez. Rocko Schamoni: *Große Freiheit*]. »Süddeutsche Zeitung« (28.2.2019). <<https://www.sueddeutsche.de/kultur/rocko-schamoni-wolli-koehler-hamburg-1.4346004>> (Zugriff: 31.5.2019).
- Kreuzer, Helmut: *Die Bohème. Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Metzler 2000 [erstmalig 1968].
- Lukács, Georg: *Ästhetische Kultur*. In: ders.: *Werke*. Bd. 1: 1902–1918. Hgg. Zsuzsa Bognár, Werner Jung, Antonia Opitz. Bielefeld: Aisthesis 2017, S. 409–471.
- Lukács, Georg: *Die Seele und die Formen. Essays*. In: ders.: *Werke*. Bd. 1: 1902–1918. Hgg. Zsuzsa Bognár, Werner Jung, Antonia Opitz. Bielefeld: Aisthesis 2017, S. 195–366.
- Magerski, Christine: *Gelebte Ambivalenz. Die Bohème als Prototyp der Moderne*. Wiesbaden: Springer VS 2015.
- Magerski, Christine; Karpenstein-Eißbach, Christa: *Literatursoziologie. Grundlagen, Problemstellungen und Theorien*. Wiesbaden: Springer VS 2019.
- McGurl, Mark: *The Program Era. Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*. Cambridge, London: Harvard UP 2009.
- Müntefering, Marcus: *Beat folgt auf Bums – und doch fehlt der Wumms* [Rez. Rocko Schamoni: *Große Freiheit*]. »Spiegel Online« (20.2.2019). <<https://www.spiegel.de/kultur/literatur/rocko-schamoni-ueber-die-reeperbahn-in-grosse-freiheit-seinem-roman-a-1252919.html>> (Zugriff: 31.5.2019).
- Pofalla, Boris: *Sogar Schriftsteller kamen in sein Bordell*. »Die Welt« (20.4.2018). <<https://www.welt.de/kultur/article175652381/Wolli-Indienfahrer-In-sein-Bordell-kamen-sogar-Schriftsteller.html>> (Zugriff: 31.5.2019).
- Pofalla, Boris: *Zuhälter sind auch nur Menschen* [Rez. Rocko Schamoni: *Große Freiheit*]. »Die Welt« (25.2.2019). <<https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article189326547/Rocko-Schamonis-St-Pauli-Roman-Grosse-Freiheit.html>> (Zugriff: 31.5.2019).
- Schamoni, Rocko: *Große Freiheit. Roman*. München: Hanser 2019.
- Stahl, Enno: *Wer schreibt, der bleibt. Zeig mir, aus welcher Klasse du kommst, und ich sage dir, wie erfolgreich du als SchriftstellerIn sein kannst*. »die tageszeitung« (23.1.2014), S. 12.
- Strunk, Heinz: *Der goldene Handschuh. Roman*. Reinbek/H.: Rowohlt 2016.
- Teichert, Torsten: »Herzschlag aussen«. *Die poetische Konstruktion des Fremden und des Eigenen im Werk von Hubert Fichte*. Frankfurt/M.: Fischer 1987.
- Tremper, Will: *Honka und die Toten Seelen von St. Pauli*. »Bild« (Hamburg), mehrere Ausgaben, August 1975.
- Vogel, Sabine: *Frauenmörder Honka bis zur Ekelgrenze* [Rez. Heinz Strunk: *Der goldene Handschuh*]. »Frankfurter Rundschau« (14.3.2016). <<https://www.fr.de/kultur/literatur/frauenmoerder-honka-ekelgrenze-11627480.html>> (Zugriff: 31.5.2019).