

Franziska Wilke

Poetik des Konkreten

Ästhetische und inhaltliche Vermittlung von Klassengefühlen bei
Lukas Rietzschel und Manja Präkels

1 Konkrete Poesie und Poetik des Konkreten

Dieser Beitrag analysiert, wie Lukas Rietzschel in *Mit der Faust in die Welt schlagen* (2018) und Manja Präkels in *Als ich mit Hitler Schnapskirschen aß* (2017) soziale Zugehörigkeit und Marginalisierung literarisch gestalten. Rietzschel (geb. 1994) und Präkels (geb. 1974) gehören zwei jungen Generationen deutscher Schriftsteller an, die selbst im Osten aufgewachsen sind und kritische Gegenwartsromane über das Leben in Ostdeutschland während und nach der Wende schreiben.

Unter Rückgriff auf Pierre Bourdieus Kapitaltheorie wird untersucht, wie ökonomisches, soziales und kulturelles Kapital die Wahrnehmung und das Handeln der Figuren prägen. Dabei stehen sprachliche Strategien im Fokus: Die *Poetik des Konkreten* spielt dabei eine zentrale Rolle – eine reduzierte, realistische Sprache inszeniert Klassenzugehörigkeit nicht nur thematisch, sondern auch formal. In der Verbindung von Arbeiterliteratur und konkreter Kunst entsteht so eine literarische Strategie, die soziale Hierarchien nicht nur darstellt, sondern ästhetisch herausfordert.

Poetik des Konkreten ist von dem Begriff der *Konkreten Poesie* und *Konkreten Poetik* zu unterscheiden, der aus der *Konkreten Kunst* hervorgeht. In den 1930er Jahren stellte sich *Konkrete Kunst* gegen den Eskapismus der Romantik. Besonders in der Malerei und bildenden Kunst entstanden Werke, die geometrische Formen ohne symbolische Bedeutung fokussierten und damit die Materialisierung des Geistigen der Abstraktion des Realen vorzogen. Theo van Doesburg prägte dafür den Begriff *Konkrete Kunst*,¹ von dem sich in den 1950ern die *Konkrete Poetik* in der Dichtung ableitet.² Letztere enthebt die Sprache ihrer beschreibenden Kraft, indem sie Sprache selbst zum Gegenstand der Dichtung werden lässt. Christian

1 Vgl. Sören Fischer, *Konkrete Kunst. Streifzüge durch eine Welt der Ungegenständlichkeit*. Teil I: László Moholy-Nagy, Theo van Doesburg und Max Bill, in: *Konkret Kunst*, hg. von dems. und Dieter Scheid, Kaiserslautern 2023, 8–25.

2 Für einen frühen Text zu den Grundlagen und Zielen *Konkreter Poesie* vgl. Eugen Gomringer, *manifeste und darstellungen der konkreten poesie 1954–1966* (66/IV), St. Gallen 1966.

Morgensterns *Fisches Nachtgesang* sowie Werke von Ernst Jandl und Kurt Schwitters sind bekannte Beispiele.

Der Begriff der *Poetik des Konkreten* wird in der Literaturwissenschaft und der Poetikdiskussion uneinheitlich verwendet.³ In meiner Auffassung des Konzeptes einer neuen *Poetik des Konkreten*, das ich hier vorschlage, konzentriert es sich auf eine Ästhetik, die konkrete, sinnlich erfahrbare Details und realitätsnahe Beschreibungen fokussiert. Die Hervorhebung des Alltäglichen oder scheinbar Banalen führt zu deren Wertschätzung im Literarischen. Ihre oft minimalistische Sprache ohne Abstraktion oder ausführliche innere Monologe konzentriert sich auf den Moment und das unmittelbar Erfahrbare. Ähnlich wie in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts, z. B. im Realismus oder der Neuen Sachlichkeit, liegt der Fokus auf dem Präzisen und Fassbaren. Authentizität und Deutungsoffenheit bestimmen daher die Wirkung konkret-poetischer Texte.

In der Literatur der Moderne zeigt sich dies beispielsweise in Franz Kafkas minutiöser Beschreibung der Transformation Gregor Samsas in *Die Verwandlung* (1915).

Er lag auf seinem panzerartig harten Rücken und sah, wenn er den Kopf ein wenig hob, seinen gewölbten, braunen, von bogenförmigen Versteifungen geteilten Bauch, auf dessen Höhe sich die Bettdecke, zum gänzlichen Niedergleiten bereit, kaum noch erhalten konnte.⁴

Samsa jedoch reflektiert sein Unbehagen und denkt: „Was ist mit mir geschehen?“⁵ Auch in Peter Handkes *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1970) werden die detailreichen Beschreibungen von verwunderten und kritischen Reflexionen des Protagonisten Josef Bloch begleitet:

Bloch aß an einem Stand eine heiße Wurst und ging dann zwischen den Ständen durch zu einem Kino. Alles, was er sah, störte ihn; er versuchte, möglichst wenig wahrzunehmen. Im Kino drinnen atmete er auf.

Im Nachhinein wunderte er sich, daß die Kassiererin die Geste, mit der er das Geld, ohne etwas zu sagen, auf den drehbaren Teller gelegt hatte, mit einer anderen Geste wie selbstverständlich beantwortet hatte.⁶

³ Der Begriff *Poetik des Realen* beschreibt ein Konzept, das historische Ereignisse literarisch wahrheitsgetreu zu vermitteln versucht. Vgl. Astrid Dröse, *Poetik des Realen*, in: *Scientia Poetica* 22 (2018), H. 1, 229–244.

⁴ Franz Kafka, *Die Verwandlung*, Stuttgart 2001, 5.

⁵ Kafka, *Die Verwandlung*, 5.

⁶ Peter Handke, *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, Berlin 2012, 7–8.

Kafka und Handke setzen die detailreiche Sprache sowohl zur äußeren Beschreibung des Geschehens als auch zur Schilderung der Innensicht ein. Sie nutzen die konkrete Beschreibung, um Gefühle zu schildern.

Dabei ist die wissenschaftliche Nachweisbarkeit von Gefühlen natürlich nicht eindeutig. Dass für den Ausdruck von Emotionen, Motivation und Haltung zu einer Handlung besondere sprachliche Mittel zum Anhaltspunkt genommen werden können, belegen neben narratologischen Arbeiten auch die Sprachentwicklungsforschung und die Emotionslinguistik.⁷ Dort spricht man, wie auch in soziologischen Ansätzen, von der affektiven Dimension des Erzählten.⁸

Der Unterschied zu Lukas Rietzschel und Manja Präkels besteht darin, dass Kafka und Handke die Gefühle einer Klasse (oder deren Angehöriger) beschreiben, die die Reflexion ihrer eigenen Wahrnehmung als wertvoll erachtet. Hier zeigt sich die von Pierre Bourdieu in der Kapitaltheorie zusammengefasste Unterscheidung von Klassen hinsichtlich ihrer eigenen Wertzuschreibung.

2 Primitiv, schmutzig, wild – Abwertung des Konkreten

Claude Lévi-Strauss nutzt den Begriff des Konkreten in seiner *Wissenschaft des Konkreten*,⁹ um „das Wissen der sogenannten Primitiven zu charakterisieren“.¹⁰ Das Konkrete wird hier von Lévi-Strauss, wenn auch mehr semantisch als globalgesellschaftlich, dem Minderwertigen oder Niederen zugeordnet. Die von ihm gebildete Begriffsgruppe *konkret*, *wild* und *primitiv* hierarchisiert Wissen und impliziert die Einteilung von Wissensgesellschaften in Klassen.

7 Zur Rezeptionsästhetik vgl. Wolfgang Iser, *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München 1972; zum Erzählen von Gefühlen vgl. Monika Schwarz-Friesel, *Sprache und Emotion*, Stuttgart und Tübingen 2013, 221; Katharina Prinz und Simone Winko, *Sympathie lenkung und textinterne Wertungen*, in: *Sympathie und Literatur. Zur Relevanz des Sympathiekonzeptes für die Literaturwissenschaft*, hg. von Elisabeth Kampmann und Claudia Hillebrandt, Berlin 2014, 99–127; Simone Winko, *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*, Berlin 2003.

8 Vgl. Christina Kauschke, *Linguistische Perspektiven auf Emotion und Sprache*, in: *Emotionen. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hg. von Hermann Kappelhoff et al., Stuttgart 2019, 262–271.

9 Vgl. Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris 1990.

10 Caroline Torra-Mattenklott, *Literaturwissenschaft als Wissenschaft des Konkreten*, in: *Komparatistik heute. Aktuelle Positionen der Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft*, hg. von Jörn Steigerwald, Hendrik Schlieper und Leonie Süwolto, Paderborn 2021, 249–277, hier: 249.

Der Begriff *realismo sucio* („schmutziger Realismus“) bezeichnet im latein-amerikanischen Raum Werke, deren Handlung in sozial und ökonomisch benachteiligten Milieus spielt.¹¹ Auch hier wird durch die Verbindung der Begriffe *schmutzig*, *realistisch* und *marginalisiert* eine Abwertung literarischer Thematisierung von Marginalität und ein Klassendenken hinsichtlich literarischer Qualität deutlich sichtbar.

Jacques Rancière sieht gerade in dieser Abwertung oder Nichtbeachtung von Geschichten marginalisierter Gruppen wie ethnischen Minderheiten, Frauen oder Arbeitern eine Hierarchisierung von Perspektiven und im Falle der Arbeiter ein klares Symptom der Zuschreibung einer Klasse, deren Aufgabe das Arbeiten und nicht das Schreiben ist. Seine Verteidigung der „kleinen Geschichten“¹² argumentiert dafür, dass Schreibende sich außerhalb der ihnen zugewiesenen Funktionen ausdrücken dürfen und das Alltägliche sowie das vermeintlich Unbedeutende ins Zentrum gerückt werden sollte. Es liegt daher nahe, dass Texte, die von Klassengefühlen marginalisierter Gruppen berichten, sich der *Konkreten Poetik* bedienen, gerade um das Rohe, Einfache und scheinbar Wertlose ungeschönt darzustellen, das in der kanonisierten Literatur häufig missachtet wird.

3 Rietzschel und Präkels in der Tradition der Arbeiterliteratur

Eine Literatur, die die Thematisierung sozialer und ökonomischer Missstände als zentrales Anliegen verfolgt, ist die Arbeiterliteratur. Unter dem Begriff lassen sich Texte fassen, die von Angehörigen der Arbeiterklasse für oder über die Arbeiterklasse geschrieben sind. Sie thematisieren in direktem, einfachem Stil die Auswirkungen der Industrialisierung sowie kapitalistischer Strukturen und gehen konkret auf alltägliche Ungerechtigkeiten wie prekäre Wohnverhältnisse, Schichtarbeit und Arbeitslosigkeit ein.¹³

Verfremdung als literarisches Mittel und Verfahren, die sich in metaphorischen oder stark abstrakten Beschreibungen verlieren, werden als elitär und

11 Vgl. Isabel Exner, Vergegenwärtigung II. Schmutz-Poetik und die Unmittelbarkeit des Realen bei Pedro Juan Gutiérrez, in: dies., *Schmutz. Ästhetik und Epistemologie eines Motivs in Literaturen und Kulturtheorien der Karibik*, Paderborn 2017, 237–271, hier: 237.

12 Jacques Rancière, *Die Nacht der Proletarier*, Berlin und Wien 2012, 14.

13 Zum Begriffsverständnis vgl. Gerald Stieg, Bernd Witte, *Abriß einer Geschichte der deutschen Arbeiterliteratur*, Stuttgart 1973, 7–13; Klaus-Michael Bogdal, *Zwischen Alltag und Utopie: Arbeiterliteratur als Diskurs des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1991, 9–24.

dekadent abgelehnt, da sie die Lebensrealität der Arbeiterperspektive nicht direkt erfahrbar machen.

Die realistischen und naturalistischen Beschreibungen der Arbeiterliteratur reichen von ihrem Ursprung in der Industrialisierung und den damit einhergehenden Umbrüchen wie der Ausbeutung der Arbeiter, wie sie Gerhart Hauptmanns *Die Weber* (1892) schildert, über die proletarische Literatur und sozialistische Realismusbewegung im 20. Jahrhundert, darunter Bertolt Brecht, Maxim Gorki und die schreibenden Arbeiter der DDR, bis hin zu zeitgenössischen Texten, die Prekarisierung, Niedriglohn und andere Konflikte der postindustriellen Gesellschaft des 21. Jahrhunderts thematisieren.¹⁴ Die Hervorhebung des Konkreten in der Arbeiterliteratur lässt sich auch mit Bourdieus Kapitaltheorie erklären, die aufzeigt, wie soziale Klassen durch Kapital geformt werden und sich über den Habitus manifestieren.

Bourdieu zufolge handelt jede Person entsprechend ihres ökonomischen, sozialen und kulturellen Kapitals nach bestimmten Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata, die sich in Sprache, Geschmack, Kleidungsstil, Wohnform etc. niederschlagen.¹⁵ Der Habitus der Arbeiterklasse ist durch ökonomische Zwänge geprägt. Praktisches wird Abstraktem vorgezogen. Geschmack und Lebensstil lassen eine Distanz zur symbolischen Macht der höheren Klassen erkennen, während Sprache, Verhalten und Einstellungen oft durch direkte, informelle und kollektive Werte gekennzeichnet sind. In subjektiven Präferenzen spiegelt sich wider, dass „man hat, was man mag, weil man mag, was man hat“.¹⁶ Da die soziale Mobilität strukturell erschwert wird, reproduziert sich der Habitus über Generationen. Im Fall der literarischen Aufarbeitung der DDR geschieht das analog zur Metapher verknöchernder Regeneration, die Steffen Mau mit dem medizinischen Begriff der „Ossifikation“¹⁷ soziologisch nachzeichnete.

Hier setzen Rietzschel und Präkels ein, die in ihren Texten die sozialen und ökonomischen Missstände der Generationen unmittelbar vor, während und nach der Wende in leicht verständlicher Sprache und mit Blick für das Konkrete, scheinbar Unwesentliche schildern. Die Klassenunterschiede zwischen den Figuren manifestieren sich sowohl in ihren Zukunftsaussichten als auch in ihrem Alltag.

¹⁴ Für einen Überblick ab Mitte 19. Jahrhunderts bis zur DDR vgl. Martin H. Ludwig, *Arbeiterliteratur in Deutschland*, Stuttgart 1976; vgl. Maria Endreva, *Arbeitswelten im 21. Jahrhundert. Dystopien und Dynamiken in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Bielefeld 2024.

¹⁵ Vgl. Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a. M. 1982.

¹⁶ Vgl. Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, 286.

¹⁷ Steffen Mau, *Ungleich vereint. Warum der Osten anders bleibt*, Berlin 2024, 15.

Lukas Rietzschels *Mit der Faust in die Welt schlagen* (2018) thematisiert die tiefgreifenden gesellschaftlichen und individuellen Brüche, die in den Nachwendejahren Ostdeutschlands entstanden sind. Im Zentrum stehen die Brüder Philipp und Tobi, die in den 1990er Jahren in einem ostdeutschen Dorf aufwachsen und deren Lebenswege sich zunehmend auseinanderentwickeln. Nach der Wende ist ihr Umfeld von wirtschaftlichem Niedergang, Perspektivlosigkeit und sozialen Spannungen geprägt. Die Familie steht exemplarisch für die Bevölkerung, die zwischen Hoffnung auf Veränderung, Enttäuschung angesichts der Verheißungen des Kapitalismus und dem Sog der Radikalisierung steht. Der Roman erzählt, wie die Heimat der Brüder zunehmend von rechter Gewalt, Frustration und Entfremdung gezeichnet wird. Das Familienleben ist durch zerrüttete Beziehungen und finanzielle Herausforderungen, besonders im Zuge des Hausbaus, geprägt.

Während der introvertierte Philipp danach strebt, sich von der Gewalt und Perspektivlosigkeit seiner Heimat zu distanzieren, fühlt sich sein jüngerer Bruder Tobi von der sozialen Unsicherheit überfordert. Er sucht Halt in Freunden, die ihn immer weiter in rechte Strukturen hineinziehen. Die Eltern der Brüder verkörpern die Generation, die mit den wirtschaftlichen Umbrüchen der Nachwendezeit kämpft: Der Vater, einst stolzer Handwerker, verfällt in Resignation, während die Mutter vergeblich versucht, die Familie zusammenzuhalten. Die Atmosphäre des Romans wird durch die allgegenwärtige Perspektivlosigkeit und die unterschwellige Gewalt geprägt, die sich in der Sprache widerspiegeln.

Auch die Handlung in Manja Präkels' *Als ich mit Hitler Schnapskirschen aß* (2017) spielt in einer ostdeutschen Kleinstadt während der Wende- und Nachwendezeit. Der Roman schildert das Aufwachsen der Protagonistin Mimi und ihres Freundeskreises in der DDR. Geprägt von politischen und gesellschaftlichen Umbrüchen, Orientierungslosigkeit und sozialer Spannung zeigt die Erzählung, wie die veränderten wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse sich auf die Selbstwahrnehmung der Figuren auswirken. Besonders deutlich wird dies an den zunehmenden Klassengefühlen und den daraus resultierenden Konflikten, die nicht nur die individuellen Lebenswege bestimmen, sondern auch den sozialen Zusammenhalt prägen. Während soziale Herkunft in der DDR offiziell weniger Einfluss auf Zukunftsperspektiven haben sollte, treten in der Nachwendezeit soziale Ungleichheiten stärker zutage.

Zentrales Beispiel dafür ist Mimis Kindheitsfreund Oliver, der den ‚Spitznamen‘ Hitler wählt und später eine führende Rolle in der lokalen Neonazi-Szene einnimmt. Seine Entwicklung verdeutlicht, wie soziale Ausgrenzung und das Gefühl von Ohnmacht in Radikalisierung umschlagen können. Der Roman macht diese Dynamiken nicht nur über Ereignisse sichtbar, sondern auch durch sprachliche Details.

Ein zentrales gemeinsames Thema ist die soziale Desintegration: In beiden Romanen führt die wirtschaftliche Verunsicherung nach der Wiedervereinigung zu einem Gefühl der Perspektivlosigkeit, das besonders bei jungen Männern in Aggression, Gewalt und Radikalisierung mündet. Mangelnde Zukunftsaussichten, familiäre Probleme und gesellschaftliche Ausgrenzung junger Menschen begünstigen rechte Strukturen. Während bei Rietzschel der Hausbau der Familie als Symbol für den gescheiterten Versuch eines Neuanfangs dient, arbeitet Präkels mit dem Symbol der Schnapskirschen, das die Ambivalenz zwischen Nähe und unüberbrückbarer Distanz innerhalb der Figurenkonstellation unterstreicht.

Sprachlich und in ihrer dezidiert proletarischen Erzählperspektive lehnen sich die Romane an den realistischen Stil der Arbeiterliteratur an, setzten diesen jedoch bewusst ein, um einen bestimmten Habitus zu transportieren und eine spezifische Wirkung zu erzeugen. Die narratologischen Regeln dieser neuen *Poetik des Konkreten* bilden eine literarische Sprache, die sich durch Direktheit, sekundäre Mündlichkeit und Soziolekt sowie Fragmentierung und Reduktion auszeichnet. Nicht zuletzt verweist eine *Poetik des Konkreten* auf die literarische Verhandlung von gesellschaftlichen oder persönlichen Missständen.

Der Klassenbegriff ist historisch durch Karl Marx geprägt, der ihn Mitte des 19. Jahrhunderts angesichts des erstarkenden Kapitalismus und fortschreitender Industrialisierung über das Verhältnis der Menschen zu den Produktionsmitteln definiert. Marx unterscheidet zwischen Bourgeoisie und Proletariat und stellt fest, dass sich die Zugehörigkeit nicht über ideelle, sondern materielle Faktoren ergibt.¹⁸ Diese fremdbestimmte Zuordnung findet sich auch in der postsowjetischen Kulisse der Texte Rietzschels und Präkels'. Die Figuren leben in ländlichen Gebieten der neuen Bundesländer unmittelbar nach dem Zusammenbruch der DDR und der Wiedervereinigung Deutschlands. Wie die Angehörigen des Proletariats müssen sie ihre Arbeitskraft verkaufen, um zu überleben. In Marx' Theorie lebt das Proletariat in einem Abhängigkeitsverhältnis zur Bourgeoisie und hat wenig bis gar keine Kontrolle über den Produktionsprozess oder die Verteilung des erzeugten Werts. Das Motiv fehlender Kontrolle wird bei Rietzschel und Präkels subtil in den Vordergrund gerückt. Radikale Charaktere wie Menzel und Oliver alias Hitler reflektieren die gesellschaftspolitischen Zusammenhänge nicht explizit, fühlen jedoch umso stärker die Ohnmacht, die mit ihrer Klassenzugehörigkeit im Marx'schen Sinne einhergeht.

¹⁸ Vgl. Karl Marx, Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, in: ders. und Friedrich Engels, Werke (MEW), Band 8, Berlin 1972, 115–123, hier: 115–116.

„Manchmal“, sagte Menzel, „hab ich Lust, die Leute anzuschreien und zu rütteln, weil mich das nervt, wenn niemand was sagt oder macht. Ich träume sogar davon. [...]“
 „Kenn ich“, sagte Tobias. „Mich nervt die ganze Scheiße hier. Immer das Gleiche, und alles geht vor die Hunde. Immer schon, als wär das nie anders gewesen.“
 „Als würde dich die ganze Zeit jemand fest umklammern, aber du willst das gar nicht. Du willst raus, aber kannst nicht.“
 „Ja“, sagte Tobias. [...]“
 „Und dann will ich auf alles einschlagen, richtig rein mit der Faust, bis alles blutet. Der ganze Mist, den einfach keiner rafft.“¹⁹

Die Desillusionen angesichts nicht eingelöster Versprechen des Kapitalismus werden in den Romanen sowohl durch die Elterngeneration vereinzelt explizit als auch in den tastenden Dialogen der enttäuschten Jugend indirekt verhandelt.

Der Fokus auf praktische und geografische Details in vielen Szenen verdeutlicht die Abwesenheit von erzählten Emotionen und macht die oben geschilderte Szene zu einem bedeutungsvollen Dialog, in dem die Ohnmacht und Wut tatsächlich einmal explizit verbalisiert werden.

Im Folgenden sollen exemplarisch Szenen der Romane die sprachlichen Eckpunkte einer neuen *Poetik des Konkreten* verdeutlichen.

4 Gefühlte Klasse oder Klassengefühle in Rietzschels *Mit der Faust in die Welt schlagen*

Rietzschels Roman beginnt mit einer biografischen Schlüsselszene der Familie im Jahr 2000. Sie beschreibt die vier Familienmitglieder in einem räumlichen Dispositiv, das ihre persönliche Lebenssituation widerspiegelt und ihre Charakterisierung vorwegnimmt.

Da waren eine Grube und ein Schuttberg daneben. Mutter stand am Rand und blickte hinab auf die grauen Steine, die zu einer Mauer gestapelt worden waren. Dann hoch auf diesen Hügel aus Erde und Grasklumpen, Kies und Bruchstücken. Ihre beiden Söhne darauf. Tobi und Philipp. Bunte Jacken dreckverschmiert. Unten ihr Mann, wo der Keller entstehen würde.²⁰

Die namenlose Mutter steht am Rand der Baugrube des zukünftigen Eigenheims, das einen gravierenden Umbruch bedeutet. Der Hausbau markiert den Übergang aus der unteren in die obere Mittelschicht. Sie verharret am Rand, beobachtet die

¹⁹ Lukas Rietzschel, *Mit der Faust in die Welt schlagen*, Berlin 2019, 293.

²⁰ Rietzschel, *Mit der Faust in die Welt schlagen*, 9.

Situation, versucht, die Lage zu überblicken. Erhöht stehen die Söhne, denen die Zukunft gehört, unten steht der Vater, der die vorherige Generation repräsentiert. Fragmentarische Beschreibungen („bunte Jacken dreckverschmiert“) und die Nutzung zweier Verben „stand [...] und blickte“, deren grammatikalische Funktion sich auf die darauffolgenden vier Sätze erstreckt, demonstrieren den minimalistischen sprachlichen Stil.

Sie sah hin und her, dann über das Feld, gegenüber der Straße, die zu ihrem Haus führen würde. Dort verblassten die Flachdächer der Wohnblocks. Philipp sagte ihr, dass er sich nicht erinnern könne, dort jemals gelebt zu haben, er hatte davon gehört und die Bilder eines pummeligen Babys gesehen, das er sein sollte. Dann war der Umzug gekommen, weil Tobi sich angekündigt hatte, und jetzt, fünf Jahre später, das eigene Haus. Elf Jahre nach der Wende.²¹

Die Wende wird zum zeitlichen Bezugspunkt der Familiengeschichte – zur erneuten Stunde Null –, an dem die Bemühungen von Mutter und Vater im kapitalistischen System gemessen werden. Mit jedem Umzug erhöht sich das sozial-räumliche Kapital der Familie und wird mit dem Hausbau auf eine höhere Stufe gestellt. Das historische Bewusstsein der neuen Generation ist aufgrund der fehlenden Erfahrung des Systemwechsels und der kindlichen Wahrnehmung weniger ausgeprägt. Biografische Brüche werden zu Erzähl- und Erinnerungslücken. Die Vergangenheit im Osten des wiedervereinigten Deutschlands ist für die Kinder nicht mehr als Hörensagen und Fotografien, während sie für die Eltern einen wichtigen Bestandteil ihrer Sozialisation und Lebenserfahrung bedeutet.

Die Fertigstellung des Hauses fällt mit der Einschulung des jüngeren Sohnes Tobias zusammen. Anhand der Schultüte als wiederkehrendem Symbol werden die Gefühle der verschiedenen Generationen exemplarisch hervorgehoben. Die Bemerkung der Großmutter, ihre Schultüte sei noch zur Hälfte mit Zeitungspapier gefüllt gewesen, verweist auf den Mangel und die Bescheidenheit der Kriegsgeneration. Der Vater erinnert sich, dass er die Schultüte nicht abstellen durfte, um die Spitze zu schützen. Die Wiederverwendung für folgende Geschwister und der daraus resultierende Respekt vor materiellen Gütern stehen im Mittelpunkt der Erinnerung seiner Generation.

Für Tobias fallen der ungewohnte, doch unverschuldete materielle Überfluss, die Mahnungen zur Sorgfalt, obwohl die Spitze längst geknickt ist, und die Erwartungen der Eltern und Großeltern an eine Dankbarkeit, die er allein nicht zu erfüllen im Stande ist, zusammen. Die Überforderung führt zu einem dissoziativen Zustand. Statt sich zu freuen und den Moment zu erleben, betrachtet Tobias sich von außen, fühlt sich wie in einer Manege. Als er die Schultüte endlich im Beisein aller

21 Rietzschel, Mit der Faust in die Welt schlagen, 9.

auspacken darf, werden die Geschenke fast ehrfürchtig einzeln herumgereicht und kommentiert. Tobias assoziiert das Geschehen mit einer Menschenkette, die Sandsäcke weitergibt. Das freudige Ereignis Einschulung lässt in ihm keine natürliche Freude aufkommen. „Die Leute freuten sich, also musste er sich auch freuen.“²²

Die Implikationen der Wende und des Krieges verstärken den ohnehin bestehenden Generationskontrast und führen dazu, dass Eltern und Großeltern wenig Kapazitäten für empathische Nachfragen haben. Das Gespräch am Tisch wird von Themen wie Arbeit und Krankheit geprägt. Passend dazu erscheint Uwe auf der Familienfeier, ein alkoholkranker, arbeitsloser Bekannter aus DDR-Zeiten, dessen Frau noch vor der Wiedervereinigung in den Westen gegangen ist, dessen Beziehung zur Stasi ungeklärt bleibt und der sich später das Leben nimmt. Er wird zur Symbolfigur der im Zuge der Wende gescheiterten Existenzen. Sein Selbstwert wird wiederholt über seine Arbeit bzw. Arbeitslosigkeit verhandelt. Als er der Familie auf der Baustelle aushelfen darf, geht es ihm kurzzeitig besser. Arbeit bleibt auch nach dem Ende der DDR ein zentraler Faktor der Identitätsstiftung.

Uwes Handlungsstrang verdeutlicht eindrucksvoll, wie sich nach Bourdieu Identität und sozialer Status über Arbeit konstituieren und gleichzeitig durch gesellschaftliche Umbrüche – hier die Wende – destabilisiert werden. Ökonomisches Kapital wird in der Erzählung als zentrale Grundlage für Selbstwert und soziale Anerkennung sichtbar.

Das soziale Kapital zeigt sich auch im Dialog zwischen Philipp und seiner Lehrerin. Als sie Philipp im Unterricht nach der Arbeit seiner Eltern fragt, wird der Stellenwert des Berufes für den gesellschaftlichen Status und die Befindlichkeit der Eltern, darüber definiert zu werden, deutlich.

„Ich habe gehört, dass ihr ein Haus baut“, sagte sie. „Ja.“ „Was arbeiten deine Eltern noch mal?“ Die gleiche Frage von unterschiedlichen Leuten. Philipp antwortete darauf, wie er es für richtig hielt. „Elektriker und Krankenschwester.“ Vater, der schlauer war, sowieso, sagte, dass das niemanden etwas angehen würde. Vor allem nicht diese ganzen Lehrer, Ärzte, Beamten, Bonzen und Politiker.²³

Die Frage nach dem Beruf der Eltern markiert eine subtile soziale Abfrage, durch die Positionierungen im gesellschaftlichen Raum vorgenommen werden. Philipp ahnt, dass die Antwort mehr als eine bloße Auskunft über die Berufe seiner Eltern ist. Er beantwortet sie pragmatisch, während sein Vater die Frage als Eingriff in den Klassenkampf deutet. Seine Ablehnung gegenüber ‚Lehrern, Ärzten, Beamten, Bonzen und Politikern‘ zeigt eine klare Abgrenzung zu jenen Gruppen, die über

22 Rietzschel, *Mit der Faust in die Welt schlagen*, 28.

23 Rietzschel, *Mit der Faust in die Welt schlagen*, 13.

symbolisches Kapital verfügen. Während Elektriker und Krankenschwestern als Teil des Proletariats nach Marx über den Verkauf ihrer Arbeitskraft definiert sind, werden die genannten Berufsgruppen als privilegierte, von der ‚echten‘ Arbeit entfremdete Klasse empfunden. Der Begriff „Bonzen“ dient als klassenspezifischer Marker und macht deutlich, wie laut Bourdieu soziale Strukturen durch Sprache und Wahrnehmungsmuster reproduziert werden. Hier manifestiert sich ein spezifischer Habitus, der die Erfahrung struktureller Benachteiligung nach der Wende widerspiegelt.

Die Szenen werden nicht verfremdet erzählt oder künstlich ausgeschmückt, stattdessen findet sich eine Vielzahl von Chiffren, die mit dem Wissen um die jeweiligen Milieus decodiert werden können. Diese Chiffren sind Teil der reduzierten und zugleich bedeutungsvollen Erzählweise der *Poetik des Konkreten*.

Auch die folgende Szene der Großmutter im neuen Kinderzimmer verdeutlicht, wie materielles Kapital eng mit sozialer Anerkennung und Identitätsbildung verknüpft ist.

In seinem Zimmer saß Großmutter auf dem Bett und strich über den Stoff des Überzuges. „Gefällt es dir?“, fragte sie. Tobi ging zu ihr und sah sich um, als würde er den Raum das erste Mal betreten. „Ja“, sagte er. Der Teppich gelb mit dunklen Dreiecken darauf. An Tobis Hosenbein ein Streifen Erde. „Endlich hast du dein eigenes Zimmer und ein eigenes Bett“, sagte Großmutter. Endlich raus aus diesen Wohnblöcken. Wahrscheinlich wollte sie das sagen. Tobi setzte sich an seinen neuen Schreibtisch, auf den neuen Schreibtischstuhl und drehte sich ein wenig hin und her. Großmutter ging zum neuen Kleiderschrank, öffnete ihn. „So viel Platz“, sagte sie erstaunt. Wenn Tobi aus dem Fenster sah, konnte er die Kastanie sehen, die vorm Haus stand. „Alles so hell und freundlich“, sagte Großmutter, „das musst du natürlich alles sauber halten, damit es so bleibt.“²⁴

Die Szene zeichnet ein dichtes Bild des Umgangs der verschiedenen Generationen mit materiellen Gütern. Die vorsorglich fleckresistente Farbwahl des Teppichs spricht für die ressourcenschonende Planung der aufsteigenden Mittelschicht, die Erde an der Hose des Sohnes zeugt wiederum von seiner Freiheit. Der finanzielle Aufwand, dieses Haus zu bauen und dieses Zimmer einzurichten, ist ihm nicht bewusst. Erde auf dem Teppich bedeutet für ihn vorübergehenden Schmutz, während sie für die Eltern und Großeltern eine Wertminderung ihres mühsam erkämpften Statussymbols darstellt.

Der Respekt vor dem neuen Haus wird im sorgsamsten Umgang der älteren Generation und ihrer Aufforderung zur Achtsamkeit deutlich. Es folgt die Zurschaustellung der Betrachtung, die Tobi nicht von selbst vornimmt, sondern für

24 Rietzschel, Mit der Faust in die Welt schlagen, 27–28.

seine Großmutter mimt. Das plötzliche Übermaß an Neuem, neuer Tisch, neuer Stuhl, neues Bett, lässt die Ereignishaftigkeit des Neuen verblassen.

Das Bett nimmt zudem eine zentrale Rolle ein. Dass die Großmutter darauf sitzt, zeugt von der Vertrautheit zwischen den Generationen. Auch wird das eigene Bett zum Symbol für ein würdevolles Leben des Jungen, „endlich“. Als Angehörige einer Generation mit Kriegserfahrung honoriert die Großmutter eine eigene Schlafstätte, der übermäßige Platz für Kleidung erscheint ihr jedoch fast dekadent. Tobi hingegen sieht sich in einem höflichen, doch uninteressanten Gespräch, zu dem er lediglich ein Wort beiträgt und dessen historischer Dimension er sich nicht bewusst ist. Die dichte Darstellung und Kontrastierung der Perspektiven ist Merkmal der *Poetik des Konkreten*.

Zum Motiv für Wut und missverstandene Wut wird der Vulkan. Die Brüder finden Interesse an Vulkanen, spielen an den Erdhügeln der Baustelle Vulkanausbrüche nach, betrachten ihre Bilder in Büchern. Tobi assoziiert die brennende Lavagewalt mit der Zerstörung Dresdens. „Wie Dresden, als es brannte. Wann auch immer Dresden derart gebrannt haben mochte. Das hatte er nicht verstanden.“²⁵ Die Fragmentierung von Wissen um Zusammenhänge und die fehlende historische Dimension tauchen im Roman wiederholt auf und isolieren die aufwachsende Generation von der Eltern- und Großelterngeneration. Als seine Mitschüler und er das Garagentor der Schule bemalen dürfen, entscheidet sich Philipp, einen Vulkan darzustellen, und schleudert seinen Pinsel mit reichlich roter Farbe gegen das Tor, sodass es „wie eine Explosion aus[sah]. Als würde das Feuer wirklich aus dem Berg kommen“.²⁶ Die anderen Kinder fühlen sich davon gestört, bitten die Lehrerin um Hilfe, wollen das Bild übermalen. Philipp kann nicht erklären, dass der Vulkan für ihn eine Bindung zum Bruder symbolisiert, obwohl er dies im Stillen reflektiert. Und so wird beschlossen, dass die „rostige Wunde“,²⁷ sobald sie getrocknet ist, abgespachtelt wird. Dass Philipp einwilligt, zeigt seine Anpassungsfähigkeit. Obwohl er von den anderen Kindern isoliert wird, radikalisiert er sich nicht, sondern gibt, entgegen seinem inneren Empfinden, nach.

Tobis Isolation äußert sich ebenfalls in der Konstellation mit den Mitschülern. Am ersten Schultag fordert die Lehrerin die Kinder auf, das Klassenmaskottchen, eine Katzenhandpuppe, zu begrüßen und mit ihrer Hilfe etwas über sich zu erzählen.

25 Rietzschel, *Mit der Faust in die Welt schlagen*, 11.

26 Rietzschel, *Mit der Faust in die Welt schlagen*, 35.

27 Rietzschel, *Mit der Faust in die Welt schlagen*, 35.

Tobi sagte nichts. Er wollte noch näher an die Wand rücken. Sich klein machen. Kleiner, als er ohnehin schon war. [...]

Der Junge neben ihm richtete sich auf, sah die Katze und wandte sich an Tobi. „Wo kommt die Katze her?“, fragte er. Er flüsterte nicht. Er wusste wohl nicht, dass er in der Schule flüstern musste. [...]

Tobi wollte die Katze nicht. Weder, dass sie auf einmal vor ihm lag, noch seine Hand hineinstecken. Vor allem nicht darüber reden, wer er war.²⁸

Die Szene zeigt Tobias' Habitus, der durch Unsicherheit und sozialen Rückzug geprägt ist. Sein Wunsch, sich „klein [zu] machen“, deutet auf ein internalisiertes Klassengefühl der Unterlegenheit hin, das durch den Kontrast mit dem extrovertierteren Jungen verstärkt wird. Die Situation zwingt ihn jedoch, sich zu zeigen und damit seine soziale Position preiszugeben. Als sein Vater später kurz angebunden nachhakt, was Tobi in der Klasse erzählt hätte, ist er mit Tobis kurzer Antwort zufrieden und setzt das Gespräch mit ihm nicht fort. Die eher prüfende als interessierte Frage bestätigt den durch Verslossenheit und soziale Angst geprägten Habitus der Familie.

Die Gefühle der Protagonisten werden in der *Poetik des Konkreten* im Stillen verhandelt: Die Empfindungen der Eltern, die sich sowohl gegenüber ihren Kindern als auch einander verschließen, bleiben unausgesprochen; die Kinder selbst können ihre Gefühle nicht benennen und einordnen und die Gesellschaft lässt wenig Raum für Empathie und befördert statt Gefühlsausdruck Härte und Schweigen. Die größten Gefühle können unter den jungen Männern nicht ausgesprochen werden. Die Ersatzhandlungen, die aus dem Schweigen resultieren, müssen für sie sprechen und fallen daher laut und destruktiv aus – Körperverletzung und Sachschäden sind die Folge.

Ein starkes Mittel, Gefühle oder Klassengefühle zu erzählen, ist bei Rietzschel folglich die Leerstelle, das Schweigen und Nichtaussprechen von Gefühlen. Auch hier zeigt sich die *Poetik des Konkreten*. Ehepartner und Eltern verschweigen ihre Emotionen voreinander ebenso wie vor ihren Kindern. Kinder finden keine Worte für ihre Gefühle und werden von Lehrkräften missverstanden. Und so kommt es, dass die anfangs geschilderte Szene zwischen Menzel und Tobi von den Jugendlichen als einmalige Entgleisung gelesen wird. Unangenehm berührt fürchten sie:

„Ich weiß nicht, wie ich das sagen soll“, sagte Menzel. „Das klingt wahrscheinlich richtig schwul.“

„Nein, gar nicht“, sagte Tobias. [...]

„Verstehst du das?“, fragte er.

28 Rietzschel, *Mit der Faust in die Welt schlagen*, 39.

„Ja, bisschen“, sagte Tobias. Natürlich verstand er ihn. Er hätte es ihm überall sagen können, vielleicht nicht unbedingt am Steinbruch. Beide in Badehose mit der blassen Haut und den verbrannten Nacken vom Mopedfahren. Das musste seltsam aussehen für einen Dritten. So, als würden sie sich ihre Liebe gestehen.²⁹

Die verbale Verhandlung von Unzufriedenheit, die Thematisierung von Gefühlen, kommt den Jungen so unmöglich vor, dass die geringste Reflexion durch Übertreibung ins Lächerliche gezogen werden muss. Gefühle zu äußern, scheint kategorisch schwach, und so werden diffamierende Ausdrücke für Homosexualität, die im rechten Weltbild mit fehlender Männlichkeit assoziiert wird, genutzt, um sich von den eigenen Gefühlen zu distanzieren. Die wenn auch simple Schlussfolgerung der Jungen entspricht dem Prinzip der revolutionären Umgestaltung der gesellschaftlichen Verhältnisse:

„Dieses ganze System ist am Arsch“, sagte Menzel. „Diese Gesellschaft, wo niemand mehr sagen kann, was er will. Wo dir vorgeschrieben wird, was du essen, wie viel du trinken und wie schnell du fahren darfst. Du bist ein Rassist, du bist ein Sexist! Die sollen alle mal die Fresse halten!“

„Weißt du, was ich glaube?“, sagte Tobias.

„Hm?“, fragte Menzel.

„Es braucht mal wieder einen richtigen Krieg.“³⁰

Dass niemand sagen kann, was er will, liegt jedoch eher an dem fehlenden Austausch innerhalb der Familie, dem Schweigen angesichts der eigenen ungelösten Konflikte, als an fehlender Meinungsfreiheit. Dieses Schweigen wird in der *Poetik des Konkreten* durch Auslassungen und sorgfältig konstruierte Dialoge dargestellt. Die gefühlte Ohnmacht und der soziale Ausschluss führen zum Umschwung in einen selbst gewählten Ausstieg, in dem die Jugendlichen Handlungsmacht vermuten und sich gegen die Gesellschaft wenden. Zwischen ihnen entsteht ein neues Klassengefühl. Marx geht von einer Art Emanzipation des Klassenbewusstseins aus, bei dem die Klasse sich ihrer selbst bewusst wird („Klasse für sich“) und erst in diesem Bewusstsein gestärkt wird, um schließlich die Revolution anzuleiten.³¹

29 Rietzschel, Mit der Faust in die Welt schlagen, 294.

30 Rietzschel, Mit der Faust in die Welt schlagen, 294.

31 Vgl. Karl Marx, Das Elend der Philosophie, in: ders. und Friedrich Engels, Werke (MEW), Band 4, Berlin 1972, 63–182, hier: 180.

5 Beobachtete Klassengefühle in Manja Präkels' *Als ich mit Hitler Schnapskirschen aß*

Vielleicht hat mir Hitler das Leben gerettet, damals.³²

Der erste Satz des Romans präsentiert den schonungslosen Kontrast von Vertrautheit, sogar Dankbarkeit und einem Spitznamen, der nicht provokativer sein könnte. Die Handlung wird aus der Sicht der Ich-Erzählerin Mimi geschildert, deren Stil weniger fragmentiert, dafür mündlicher geprägt ist. Obwohl Hitler eigentlich Oliver heißt, nennt Mimi ihn auch in ihren Erinnerungen bei seinem selbst gewählten Spitznamen. Die Akzeptanz des Namens durch sein Umfeld verleiht demjenigen, der ihn gewählt hat, Bestätigung; die Beiläufigkeit, in der er verwendet wird, zeugt von einer gewissen Gewöhnung.

Der Ton, der in dieser ersten Zeile des Romans gesetzt wird, deutet auf ein spezielles Verständnis von Gemeinschaft und Klassengefühl hin. Mimi erzählt im ersten Kapitel von den vergangenen Sommern, von heimlich gerauchten Zigaretten, häuslicher Gewalt und Vernachlässigung, wie andere von fröhlichen Kindheitserinnerungen schwärmen. Sie erzählt von Wintern, in denen sie ein schüchternes Mädchen wiederholt mit Schneebällen überfielen und ihr die Mütze stahlen, und fügt an: „Ich glaube, sie hatte keine Freunde außer uns.“³³ Die Erzählerin berichtet von Anfang an aus ihrer subjektiven Perspektive mit einem ganz eigenen Wertesystem, an dem sich diejenigen, die weniger rau aufgewachsen sind, stoßen sollen. Besonders frühe Erinnerungen werden aus der Perspektive des kindlichen Weltwissens heraus geschildert:

In der Poliklinik am Stadtrand verschrieb mir eine etwa hundertjährige Ärztin Beinschienen, kalte Apparate aus Metall und Leder. Pappi und Mutsch zuckten nur traurig mit den Achseln. Nacht für Nacht musste ich die Dinger tragen und dabei ganz gerade in meinem Gitterbett liegen. Konnte mich nicht bewegen.³⁴

Der Stil ist prägnant und lakonisch, die Erzähllhaltung distanziert. Die elliptische Konstruktion („Konnte mich nicht bewegen.“) verstärkt den Eindruck von Hilflosigkeit, passend zur Einschränkung durch die Beinschienen. Die Wortwahl ist einfach, aber wirkungsvoll: Die „hundertjährige Ärztin“ überzeichnet ironisch die Erfahrung mit dem medizinischen System als althergebrachte Autorität, während

³² Manja Präkels, *Als ich mit Hitler Schnapskirschen aß*, München 2019, 7.

³³ Präkels, *Als ich mit Hitler Schnapskirschen aß*, 8.

³⁴ Präkels, *Als ich mit Hitler Schnapskirschen aß*, 15.

„kalte Apparate aus Metall und Leder“ archaische Kühle vermitteln. Die Bezeichnungen „Pappi und Mutsch“ kontrastieren mit der strengen Klinikszene und suggerieren Kindlichkeit und Intimität. Die *Poetik des Konkreten* zeigt sich in der reduzierten, unmittelbaren Sprache, die ohne Umschweife körperliche und emotionale Zustände erfasst.

Die innerfamiliären Verhältnisse werden anhand des Ablaufs von Familiengeburtsstagen geschildert, auf denen sich die Kinder unbeobachtet an Schnapskirschen berauschen, während die Eltern- und Großelterngeneration nebenan feiert. Und so werden die titelgebenden Schnapskirschen zugleich zum Symbol für Nostalgie und Vernachlässigung.

Hoppla, wie da eine gewaltige Armada von Kuchengabeln zielstrebig den Mündern entgegenschaufelt! Dem Gläsertreiben war ebenfalls kaum zu folgen, und oft rückten wir näher heran, verglichen die Trinkgeschwindigkeiten unserer Väter und lernten, die verschiedenen Likörsorten den anwesenden Omas und Tanten zuzuordnen.³⁵

Die Szene offenbart subtile Mechanismen von kulturellem und sozialem Kapital. Das gemeinsame Essen und Trinken fungiert als sozialer Habitus, in dem bestimmte Tischsitten, Trinkgeschwindigkeiten und Vorlieben als klassenspezifische Codes erlernt werden. Mimi, Oliver und die anderen Kinder beobachten und übernehmen diese Muster, wodurch sich soziale Zugehörigkeit und Distinktion generationsübergreifend reproduzieren. Die spielerische Kategorisierung der Liköre zeigt, wie kulturelles Kapital früh vermittelt wird.

Während sich die Mütter und Tanten schrill in Rage plapperten und die Väter inbrünstig zum Mord an einem Fußballschiedsrichter der Kreisliga aufriefen, saßen wir besoffen am Kindertisch. Und der Opa hatte wieder diesen rührseligen Blick, den er immer bekam, wenn er von früher sprach: „Im Kriech, da hat's dit nich jejeebn. Da hat doch keener nich nach jebracht!“ Und die Oma hörte gar nicht mehr hin, denn sie war eingeschlafen, im Sitzen, während ein Stück Torte an ihrem behaarten Kinn bammelte. Es war immer dasselbe.³⁶

Die Hierarchien sind klar verteilt: Die Erwachsenen nehmen stereotypisierte Rollen ein – die Mütter kommunikativ und schrill, die Väter laut und aggressiv –, während die Kinder als passive Beobachtende deren Verhaltensweisen studieren. Der Großvater repräsentiert die Generation, deren Habitus maßgeblich durch Kriegserfahrungen geprägt ist, was sich in seiner nostalgischen Erzählweise manifestiert.

Durch die von Mündlichkeit geprägte Sprache und den wiedergegebenen Dialekt bzw. Soziolekt wird soziale Zugehörigkeit codiert. Der Berliner Dialekt des

35 Präkels, Als ich mit Hitler Schnapskirschen aß, 9.

36 Präkels, Als ich mit Hitler Schnapskirschen aß, 9.

Großvaters verweist auf eine bestimmte Schicht und Erfahrungswelt, während die erzählten Bilder – das ‚bammelnde‘ Tortenstück, das überdrehte Familienchaos – eine groteske, fast satirische Note einbringen. Der resignierte Abschluss („Es war immer dasselbe.“) verstärkt das Gefühl sozialer Stagnation und zyklischer Wiederholung familiärer Muster.

Neben dem in den Dialogen allgegenwärtigen groben Umgangston spielen Schweigen, Verschweigen und Anvertrauen eine wichtige Rolle in Präkels' Roman.

Die Eltern setzen den Familienhund zur Sicherheit des Neugeborenen im Wald aus, verschweigen dies Mimi und behaupten, sie führen ihn in ein Tierheim. Von ihrer Oma erfährt Mimi die Wahrheit, das schwer zu verarbeitende Geständnis wird gefolgt von einem: „So ist das Leben.“³⁷ Die Großmutter ist es auch, die Mimi Geschichten aus ihrer eigenen Kindheit anvertraut – unter anderem von einem kleinen Mädchen, das in ihrer Obhut ertrunken ist und zu der Mimi bemerkt: „Ich kannte die Geschichte auswendig. Ein weiteres Geheimnis, das sie mir anvertraut hatte. Es war nicht das schlimmste, aber eins, das ich verstand.“³⁸ Die verschiedenen Szenen beleuchten, wie Präkels' Roman Sprache nicht nur als Mittel der Kommunikation, sondern auch als Ausdruck von asymmetrischen Machtverhältnissen, emotionaler Distanz und generationsübergreifender Erfahrung nutzt.

Das Verschweigen und Verdrängen – etwa die Lüge der Eltern über das Schicksal des Hundes – zeigt eine Form der Schutzstrategie, die gleichzeitig Entfremdung schafft. Die Wahrheit wird erst über die Großmutter zugänglich, deren lakonische Reaktion eine Haltung von Resignation und pragmatischem Realismus offenbart.

Auch das Anvertrauen von Geschichten ist zentral: Die Großmutter teilt Erfahrungen, die Mimi teilweise noch nicht einordnen kann. Während sie weinend erzählt und das Kind als Vertrauensperson nutzt, nimmt sie keine Rücksicht auf die möglichen Auswirkungen auf ihre Enkelin.³⁹ Als diese selbst betroffen ist, vom Verlust ihres Hundes, bleibt die Großmutter nüchtern und unaufgeregt, was erneut eine Asymmetrie und Kühle erzeugt.⁴⁰ Das Ausbleiben emotionaler Reaktionen verstärkt die Wirkung der geschilderten Ereignisse aufseiten der Lesenden und betont die Rolle von Sprache als Medium der generationsübergreifenden Weitergabe von Traumata.

37 Präkels, *Als ich mit Hitler Schnapskirschen aß*, 25.

38 Präkels, *Als ich mit Hitler Schnapskirschen aß*, 39.

39 Präkels, *Als ich mit Hitler Schnapskirschen aß*, 39.

40 Präkels, *Als ich mit Hitler Schnapskirschen aß*, 25.

Der grobe Umgangston in den Dialogen spiegelt eine soziale Umgebung wider, in der direkte, oft harte Sprache vorherrscht und Emotionen meist indirekt vermittelt oder nicht zugelassen werden.

„Und wie heißt du?“

„Geht dich 'n Scheißdreck an.“

Mein neuer Freund Hitler, der damals noch Oliver hieß, wohnte drei Häuser weiter, war eine Klassenstufe über mir und lief meist allein über den Schulhof. [...]

Von ihm lernte ich, dass Schweigen nichts Schlimmes sein muss. Er brachte mir bei, nicht alles laut auszusprechen und im richtigen Moment zu fragen. [...]

„Wirklich schade, dass deine Alte Pionierleiterin is“, seufzte Oliver in einem Anfall von Gesprächigkeit. „Aba da kann man nüscht machen.“⁴¹

Die Szene verbildlicht, wie die Isolierten zusammenfinden und eine Gemeinschaft bilden. Sie werden Freunde, weil sie sonst niemanden haben, zugleich bedeutet dies nicht, dass sie weniger grob miteinander sind oder sich einander ungezwungen anvertrauen. Knappe Gefühlsäußerungen werden als „Anfall von Gesprächigkeit“ bezeichnet und weisen auf die Schweigsamkeit des Freundes im Normalzustand hin.

Das Ende der DDR nehmen Mimi und ihre Freunde wie folgt wahr:

Was mit unserem Land, der DDR, geschah, war aus der Froschperspektive schwer zu überblicken. Niemand sprach mehr von ihr. Waren wir noch da? [...] Die Südafrikaner hatten gerade die Apartheid abgeschafft, aber, wie Zottel bei jedem unserer Treffen zu bemerken pflegte: „Bei uns jibt's jetzt endlich wieder Nazis. Prost!“⁴²

Die Metapher der Froschperspektive verweist auf die Ohnmacht der Figuren gegenüber den historischen Veränderungen. Der Stil ist knapp und ironisch, wodurch die Perspektivlosigkeit und die Entfremdung durch den sozialen Bruch nach der Wende betont werden. Die elliptische Frage „Waren wir noch da?“ unterstreicht die Identitätskrise. Das Klassengefühl zeigt sich in Resignation und Zynismus: Während in Südafrika gesellschaftlicher Fortschritt gefeiert wird, kommentiert Zottel bitter, dass in Ostdeutschland Rechtsextremismus zurückkehrt. Der „seit den Anfängen der DDR dominanten offiziösen Haltung, der der Faschismus als das Ganz Andere, der DDR Fremde und damit auch Erledigte galt“,⁴³ wird hier ein knapper, fatalistischer Satz einer linkspolitischen Figur entgegengesetzt. Die ironische Verbindung zwischen globalem Wandel und lokaler

⁴¹ Präkels, Als ich mit Hitler Schnapskirschen aß, 22.

⁴² Präkels, Als ich mit Hitler Schnapskirschen aß, 102.

⁴³ Wolfgang Emmerich, Der ganz gewöhnliche Faschismus, in: ders., Die andere deutsche Literatur: Aufsätze zur Literatur aus der DDR, Opladen 1994, 38–45, hier: 40.

Radikalisierung verdeutlicht eine verlorene Generation, die sich ihrer sozialen Marginalisierung bewusst ist, aber keinen Handlungsspielraum sieht.

Die konkreten Auswirkungen der Wiedervereinigung auf die junge Generation werden über die neue Konsumwelt verhandelt.

Westgeld. Die Schaufenster waren zu klein geworden. [...] Ulli war untröstlich. Noch zu Jahresbeginn hatte sie für den Rekorder ihre gesamte Jugendweihkasse geopfert. Das durfte man jetzt keinem mehr erzählen. Sonst war man blöd. Dabei passierte es doch allen. Wir drängelten uns im Neonlicht der neu eröffneten Klamottenläden, um die Jeanshosen später auf dem Schulhof aneinander wiederzuerkennen. Wie peinlich. Zottel, der gerade eine Maurerlehre absolvierte, lachte herzlich angesichts meiner Probleme mit der neuen Kleiderordnung: „Ick war schon immer heavy. Ick musste meine Uniform nicht wechseln!“⁴⁴

Der prägnante Erzählstil stellt verdichtet die soziale Verunsicherung nach der Wende dar. Die zu kleinen Schaufenster symbolisieren den plötzlichen Überfluss und die Überforderung durch die neue Konsumwelt. Sachliche Schilderung und ironische Kommentare wechseln sich ab. Hier wird die soziale Anpassung an den abrupten Wandel von ökonomischem und kulturellem Kapital sichtbar: Während das Westgeld neue Möglichkeiten eröffnet, verliert zuvor wertvolles und mühsam erspartes Kapital (die Jugendweihkasse) seinen symbolischen Wert.

Das Klassengefühl wird durch die Reaktionen auf den Kleidungszwang sichtbar. Während die Jugendlichen um den Einheitsstil der Markenklamotten konkurrieren, nimmt Maurerlehrling Zottel eine distanzierte, selbstbewusste Haltung ein. Sein Dialekt und die ironische Verwendung des englischen Begriffs zeigen den Stolz auf seine Arbeiteridentität und die Ablehnung der Anpassung an die neue Konsumkultur.

6 Fazit

Klassengefühle spielen eine zentrale Rolle in beiden Romanen, da sie nicht nur den Werdegang der Individuen prägen, sondern auch die Verschiebungen des sozialen Zusammenhalts beschreiben. Konflikte im Roman entstehen, sobald die Figuren die gemeinsame Gruppe oder Klasse verlassen möchten oder sich von ihr abgelehnt fühlen.

Besonders deutlich wird der Effekt der *Poetik des Konkreten*, wenn Rietzschel und Präkels die Sprachlosigkeit derjenigen einfangen, die am stärksten von sozia-

⁴⁴ Präkels, Als ich mit Hitler Schnapskirschen aß, 101.

lem Abstieg betroffen sind. Aus Scham, Wut oder mangelnden Ausdrucksmöglichkeiten verstecken die Figuren ihre Emotionen hinter wenigen Worten oder flüchten sich in Gewalt.

Mimi selbst, die Erzählerin, distanziert sich, wie die Figur Philipp bei Rietzschel, von der Radikalisierung. Mimi bleibt eine beobachtende Figur, die reflektiert, selbst jedoch nicht aktiv (durchaus aber passiv als Opfer von Gewalt) in die extremen Entwicklungen involviert wird. Sie verarbeitet die gesellschaftlichen Brüche durch Reflexion ihrer Erinnerungen. Ihre subjektive Perspektive verknüpft persönliche Erlebnisse mit gesellschaftlichen Entwicklungen. Der Einsatz der *Poetik des Konkreten* in Präkels' Roman zeigt sich im Kontrast zwischen Mimis emotionaler Reflexion und den groben Äußerungen ihres Umfelds sowie den sachlichen Situationsbeschreibungen.

Der reduzierte Stil der *Poetik des Konkreten* zieht sich in Rietzschels Fall durch den gesamten Roman und ist auf jeder Ebene der Erzählung präsent. *Poetik des Konkreten* ist dabei nicht nur Mittel realistischer Erzählung, sondern transportiert durch Auslassungen und Perspektivwechsel die beschränkte Wahrnehmung der Protagonisten, die nur das verarbeitet, was sich innerhalb ihres Verstehenshorizontes befindet oder was sie sich erlauben. So schweigen Eheleute sich an, bleiben Kinderfragen unbeantwortet oder werden erst gar nicht gestellt.

Die Analyse zeigt, dass *Poetik des Konkreten* nicht nur ein Stilmittel, sondern eine ästhetische Strategie ist, um Klassenzugehörigkeit und soziale Marginalisierung zu vermitteln. Während Rietzschel durch Fragmentierung und Reduktion Sprachlosigkeit und soziale Ohnmacht ausdrückt, nutzt Präkels eine mündlich geprägte, oft ironische Erzählweise, um soziale Distinktionen innerhalb ihrer Figurenwelt sichtbar zu machen.

Die Verwendung direkter Sprache in beiden Romanen verweist auf die spezifischen Habitus der dargestellten Milieus: Der reduzierte Stil reflektiert die Erfahrungen sozialer Benachteiligung, während bestimmte Soziolekte und Dialekte den sozialen Raum der Figuren markieren. Bourdieus Kapitaltheorie hilft, diese sprachlichen Mechanismen als Mittel der Klassenidentifikation zu verstehen: Sprache ist nicht nur Ausdruck von Klassenzugehörigkeit, sondern auch Mittel der sozialen Reproduktion.

Die *Poetik des Konkreten* verweist damit auf eine literarische Praxis, die sich gegen symbolische Hierarchien stellt. Indem sie die Sprache derjenigen sichtbar macht, die in der klassischen Literatur oft übergangen werden, leistet sie nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine soziale Intervention. Die Romane von Rietzschel und Präkels stehen damit in einer literarischen Tradition, die die Erfahrungswelt sozialer Randgruppen nicht nur thematisiert, sondern formal in ihre Ästhetik integriert.

Die literarischen Momentaufnahmen Rietzschels und Präkels' werden so zur Antwort der Gegenwart auf den Ankunftsroman, in dem alles nur noch scheinbar verhandelt werden muss, bis die Protagonisten erkennen, dass der Sozialismus bereits erkämpft ist und die klassenlose Gesellschaft jedem ein gutes Leben garantiert. Das Ende dieser Utopie durch die Wiedervereinigung bricht jede Gewissheit auf und wirft die beantwortet geglaubten Fragen nach Identität, individueller wie auch kollektiver, erneut auf.

Literatur

Primärliteratur

- Gomringer, Eugen: manifeste und darstellungen der konkreten poesie 1954–1966 (66/ IV), St. Gallen 1966.
- Handke, Peter: Die Angst des Tormanns beim Elfmeter, Berlin 2012.
- Kafka, Franz: Die Verwandlung, Stuttgart 2001.
- Präkels, Manja: Als ich mit Hitler Schnapskirschen aß, München 2019.
- Rietzschel, Lukas: Mit der Faust in die Welt schlagen, Berlin 2018.

Sekundärliteratur

- Bogdal, Klaus-Michael: Zwischen Alltag und Utopie: Arbeiterliteratur als Diskurs des 19. Jahrhunderts, Wiesbaden 1991.
- Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt a. M. 1982.
- Dröse, Astrid: Poetik des Realen, in: Scientia Poetica 22 (2018), H. 1, 229–244.
- Emmerich, Wolfgang: Der ganz gewöhnliche Faschismus, in: ders., Die andere deutsche Literatur: Aufsätze zur Literatur aus der DDR, Opladen 1994, 38–45.
- Endreva, Maria: Arbeitswelten im 21. Jahrhundert. Dystopien und Dynamiken in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Bielefeld 2024.
- Exner, Isabel: Vergegenwärtigung II. Schmutz-Poetik und die Unmittelbarkeit des Realen bei Pedro Juan Gutiérrez, in: dies., Schmutz. Ästhetik und Epistemologie eines Motivs in Literaturen und Kulturtheorien der Karibik, Paderborn 2017, 237–271.
- Fischer, Sören: Konkrete Kunst. Streifzüge durch eine Welt der Ungegenständlichkeit. Teil I: László Moholy-Nagy, Theo van Doesburg und Max Bill, in: Konkret Kunst, hg. von Sören Fischer und Dieter Scheid, Kaiserslautern 2023, 8–25.
- Iser, Wolfgang: Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett, München 1972.
- Kauschke, Christina: Linguistische Perspektiven auf Emotion und Sprache, in: Emotionen. Ein interdisziplinäres Handbuch, hg. von Hermann Kappelhoff et al., Stuttgart 2019, 262–271.
- Lévi-Strauss, Claude: La pensée sauvage, Paris 1990.
- Ludwig, Martin H.: Arbeiterliteratur in Deutschland, Stuttgart 1976.

- Marx, Karl: Das Elend der Philosophie, in: ders. und Friedrich Engels, Werke (MEW), Band 4, Berlin 1972, 63–182.
- Marx, Karl: Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, in: ders. und Friedrich Engels, Werke (MEW), Band 8, Berlin 1972, 115–123.
- Mau, Steffen: Ungleich vereint. Warum der Osten anders bleibt, Berlin 2024.
- Prinz, Katharina, und Simone Winko: Sympathie lenkung und textinterne Wertungen, in: Sympathie und Literatur. Zur Relevanz des Sympathiekonzeptes für die Literaturwissenschaft, hg. von Elisabeth Kampmann und Claudia Hillebrandt, Berlin 2014, 99–127.
- Rancière, Jacques: Die Nacht der Proletarier, Berlin und Wien 2012.
- Schwarz-Friesel, Monika: Sprache und Emotion, Stuttgart und Tübingen 2013.
- Stieg, Gerald, und Bernd Witte: Abriß einer Geschichte der deutschen Arbeiterliteratur, Stuttgart 1973.
- Torra-Mattenklott, Caroline: Literaturwissenschaft als Wissenschaft des Konkreten, in: Komparatistik heute. Aktuelle Positionen der Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft, hg. von Jörn Steigerwald, Hendrik Schlieper und Leonie Süwolto, Paderborn 2021, 249–277.
- Winko, Simone: Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900, Berlin 2003.