

DENISE DUMSCHAT-REHFELDT ·
JULIA INGOLD · SIMONE KETTERL ·
JONAS MEURER · MAGDALENA SPERBER ·
ANNA LENA WESTPHAL (HG.)

LITERATUR AM ENDE

Putting *Schöpfung* in *Erschöpfung*



BÜCHNER

LITERATUR AM ENDE

**DENISE DUMSCHAT-REHFELDT, JULIA INGOLD,
SIMONE KETTERL, JONAS MEURER,
MAGDALENA SPERBER, ANNA LENA WESTPHAL (HG.)**

LITERATUR AM ENDE

Putting *Schöpfung* in *Erschöpfung*



BÜCHNER-VERLAG
Wissenschaft und Kultur

Wir danken für die Unterstützung durch den Open-Access-Publikationsfonds der Otto-Friedrich-Universität Bamberg und durch die Wüstenrot Stiftung.



WÜSTENROT STIFTUNG



Denise Dumschat-Rehfeldt, Julia Ingold, Simone Ketterl, Jonas Meurer,
Magdalena Sperber, Anna Lena Westphal (Hg.)

Literatur am Ende

Putting *Schöpfung* in *Erschöpfung*

ISBN (Print) 978-3-96317-354-7

ISBN (ePDF) 978-3-96317-913-6

DOI 10.14631/978-3-96317-913-6

Erschienen 2024 bei: Buechner-Verlag eG, Marburg

Satz und Umschlaggestaltung: DeinSatz Marburg

Bildnachweis Umschlag: © Museu de Montserrat (Jeune Décadente,

Gemälde von Ramon Casas i Carbó, um 1899)



Dieses Werk erscheint unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY 4.0:
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>. Die Bedingungen der
Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wieder-
verwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit
Quellenangabe) wie z. B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge
erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den
jeweiligen Rechteinhaber.

Printausgabe:

Druck und Bindung: Schaltdienst Lange oHG, Berlin

Die verwendeten Druckmaterialien sind zertifiziert als FSC-Mix.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Angaben sind im
Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

www.buechner-verlag.de

Inhaltsverzeichnis

Putting *Schöpfung* in *Erschöpfung*. Zu diesem Band	7
Dank	19
<i>Max Czollek</i> Dunkle Materie. Von Wut, Trauer und Erschöpfung als Treibstoff kreativer Prozesse. Zur Tagung <i>Literatur am Ende –</i> <i>Putting *Schöpfung* in *Erschöpfung*</i>	21
<i>Corinna Schlicht</i> Erschöpfte Wut und wütende Schöpfung. Identitätsproblematik in zeitgenössischen Romanen von Dilek Güngör, Shida Bazyar und Mithu Sanyal	31
<i>Anna Lena Westphal</i> »[Z]wischen den Sofapolstern verschwinden, wie ein mürber Keks«. Erschöpfte Körper in deutsch-jüdischer Gegenwartsliteratur	43
<i>Zara Zerbe</i> Poetik der Tagediebin. Von der literarischen Arbeit am Nichtstun	57
<i>Bernd Auerochs</i> Aufschub und Warten. Mit der Hilfe Kafkas	69
<i>Alexander Kerber</i> Erinnerung als (Er)Schöpfung. Die <i>Niederschrift des</i> <i>Gustav Anias Horn</i> in Hans Henny Jahnns <i>Fluss ohne Ufer</i>	81
<i>Anna Seidel</i> »Sag alles ab« – zwischen Ennui und Emphase. Oder: Was Diskurspop mit Bartleby zu tun hat	93
<i>Sonka Hinders</i> »Oh, the boy's a Slack«. Erschöpfung, Buch und Bildschirm in Calvin Kasulkes <i>Several People Are Typing</i> (2021)	105

<i>Leonhard F. Seidl</i> Das Tal. Erschöpfung als Voraussetzung für Nature Writing	119
<i>Patrick Graur</i> (Er-)Schöpfungstendenzen um 1900. Ida Hofmann und der Monte Verità im feministischen Kontext	131
<i>Martin Rehfeldt</i> »Hurra, diese Welt geht unter!« Zivilisationsmüdigkeit und Sehnsucht nach dem einfachen Leben in Rock- und Rapsongs nach 2000	143
<i>Siggiko</i> Poetik der Póezpódnica (Mittagsfrau). Niedersorbische Stimmen an der Schwelle der (Er)Schöpfung	157
<i>Marcella Fassio</i> Weibliche Erschöpfung als Praktik der Verweigerung und des Protests? Gabriele Reuters <i>Aus guter Familie</i> (1895) und Antonia Baums <i>Vollkommen leblos, bestenfalls tot</i> (2011)	179
<i>Alina Boy</i> Das Sanatorium als Ort der Erschöpfung – mit Blick auf Klabunds <i>Die Krankheit</i> und Thomas Manns <i>Tristan</i>	193
<i>Magdalena Sperber</i> Erschöpfte Sprache. Verstummende Jugendliche in Tobias Elsäbers <i>Für niemand</i>	209
Autorinnen und Autoren	221

Putting *Schöpfung* in *Erschöpfung*. Zu diesem Band

*Denise Dumschat-Rehfeldt, Julia Ingold, Simone Ketterl, Jonas Meurer,
Magdalena Sperber und Anna Lena Westphal*

Literatur am Ende

Formen der Erschöpfung begegnen uns derzeit auf unterschiedlichsten Ebenen und in vielen Bereichen. Das drängendste und existenziellste Problem stellt wohl die Erschöpfung des Planeten dar. Die Möglichkeiten, das Klima noch zu retten, steuern ihrem Ende zu. Die Sicherung lebensnotwendiger Ressourcen, wie Wasser oder Getreide, ist zunehmend bedroht, aufgrund von Kriegen, aufgrund des Klimawandels und aufgrund ihrer grundsätzlichen Begrenztheit. Die heutigen Gesellschaften und Wirtschaftssysteme beruhen auf der Nutzung fossiler und atomarer Energien, deren Verwendung den Planeten kurz- und langfristig zerstört. Die hochtourige kapitalistische, neoliberale Leistungs- und Wettbewerbsgesellschaft mit ihrer »entgrenzten Arbeitswelt«¹ erschöpft die Menschen.² Die Gesellschaft altert, während es an Pflegekräften mangelt, weil diese unter katastrophalen Bedingungen arbeiten müssen. Die Covid-19-Pandemie hat ihr Übriges getan, um diese so-

1 Vgl. Neckel, Wagner: Einleitung: Leistung und Erschöpfung, insbes. S. 7–9, 14–18; Albers: Digitale Erschöpfung. In der Debatte über die Folgen der Implementierung von Unternehmens- und Wettbewerbslogik in Universitäten – vgl. dazu etwa Neckel, Wagner: Einleitung: Leistung und Erschöpfung, S. 15 – und aktuell vor allem über das Wissenschaftszeitvertragsgesetz wird ebenfalls die Auszehrung des wissenschaftlichen Nachwuchses thematisiert (vgl. u. a. Bahr et al. [Hg.]: #95ysWissZeitVG und Bahr et al. #IchBinHanna, außerdem – neben #IchBinHanna – die Twitter-Kampagne #IchBinReyhan).

2 Vgl. Fuchs et al. (Hg.): Das überforderte Subjekt.

zialen Erschöpfungsdynamiken zu beschleunigen. Strategien gegen Burnout und Stress sind in aller Munde.

Allenthalben hören wir vom Ende und von der Erschöpfung der Dinge – auch in der Literatur und in der Literaturwissenschaft, die für uns alles andere als einen Elfenbeinturm darstellt. Auch hier sieht man sich mit dem Ende konfrontiert und verhält sich unweigerlich dazu. Dabei reagieren Literatur und Literaturwissenschaft nicht nur auf allgemeine Endstadien und Erschöpfungszustände (hierfür steht ein traditionelles Repertoire von Motiven wie *vanitas* und *memento mori* – zumal Erschöpfung immer auch Endlichkeit anzeigt³ – über Konzepte wie Melancholie, *décadence* und *ennui* bis hin zu zyklischen (Kultur-)Modellen von Untergang und Neubeginn zur Verfügung), sondern sind selbst ganz konkret betroffen: Es beginnt damit, dass Papier knapp ist und teuer wird, und es endet damit, dass es inzwischen zahlreiche Autor*innen und Literaturwissenschaftler*innen müde sind, den immer selben weiß und männlich dominierten Stil und Kanon zu reproduzieren oder nötige wie anstrengende Versuche der Kanonrevision zu unternehmen. Der Forschungsgegenstand der Literaturwissenschaft ist erschöpft – nicht nur im Sinne einer Überforschung, sondern auch im Sinne eines repetitiven Selbstbezugs, der sich im Zitat verliert. Literatur, die ästhetisch legitimiert sein will, scheint sich durch ihre immer koketter werdenden selbstreflexiven Volten nur noch der Literaturwissenschaft anzubiedern. Hier könnte ein schöpferisches Moment in der Erschöpfung ansetzen: neue ästhetische Qualitäten entdecken in (noch) nicht kanonisierten Texten, soziologisch oder kommerziell legitimierte Gegenstände ästhetisch erkunden. Das geschieht teilweise bereits, wenn zum Beispiel endlich Dramatikerinnen des 18. oder Rapper des 21. Jahrhunderts in den Fokus rücken. Spätestens in der pandemischen Zeit mit der Wanderung des Soziallebens ins Virtuelle tut sich außerdem die Frage auf, ob gedruckte Texte überhaupt noch die Aufmerksamkeit verdienen, die sie (noch) in der Forschung bekommen. Ist nicht das Papier nicht nur im materiellen, sondern auch im idealen Sinne längst erschöpft, weil die Musik der Gegenwartsliteratur längst auf Twitter, Wattpad und Co. spielt? Und was ist damit, dass plötzlich durch Digitalisie-

3 Vgl. Felten et al.: Editorial/Einleitung, S. 5.

nung alter Bestände sehr viele physisch angegriffene Texte mit einem Klick einem Massenpublikum, so es sich dafür nur begeisterte, zugänglich wären?

Von diesen Ausgangsbeobachtungen, -thesen und -fragen entwickelte sich die Tagung her, die vom 16. bis zum 18. November 2022 an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg stattfand.

Schöpfung aus Erschöpfung

»Putting *x* in *xyz*« ist eine feststehende Formel in den sozialen Netzwerken. Sie ist eine der ästhetischen Innovationen des sogenannten Web 2.0. Die ›Schablone‹ kann mit Wörtern gefüllt werden, um witzige, aphoristische Gedankenverbindungen zu erzeugen. So wie anno dazumal, könnte man sagen, galt, dass sich in Reimen eine geheime Wesensverwandtschaft aufeinander reimender Wörter, also eigentlich der bezeichneten Phänomene ausdrückt, so verhält sich das auch, wenn sich ein Wort in einem anderen findet. Es ist ein genuin sprachspielerisches Verfahren, in dem eigentlich der alte sprachmagische Glaube auftaucht, eine Sache und ihr Wort hätten eine kausale und wirkmächtige Beziehung. Beispiele aus dem Internet sind Wendungen wie »Putting lol in Philologie«, wo die Abkürzung lol für ›laugh out loud‹, die inzwischen als Kommentar verwendet wird, um etwas zu belächeln oder mit einem seichten Lächeln zu bedenken, im altehrwürdigen Begriff der Philologie aufgefunden wird – die Disziplin ist nur noch ein müdes Grinsen wert. Ein anderes Beispiel wäre »Putting Rap in Autobiographie«, was das Authentizitätsparadigma, das im Hip Hop seit Anbeginn dominiert, auf eine kurze Formel bringt. Ein letztes Beispiel, um wieder zur Erschöpfung und ihren Symptomen zurückzukehren, wäre »Putting Pro in Procrastination«, was sowohl als Verunglimpfung von inszenierter Professionalität als auch als positive Affirmation des professionellen Prokrastinierens verstanden werden kann.

Unsere Frage für die Tagung war: Lässt sich Schöpfung in Erschöpfung finden? Ist auch diese Verbindung mehr als ein Wortspiel? Ist die Idee einer Schöpfung aus der Erschöpfung mehr als eine weitere Variante des neoliberalen Selbstoptimierungszwanges, der sowohl im Privatleben als eben auch

im Schreiben das produktive Ausschlachten noch des letzten und verzweifeltsten Lebensfunken verlangt? Hoffnungsschimmer sehen wir in klassischen Figuren der Verweigerung wie Oblomow und seit neuestem beispielsweise in der Erzählerin in Ottessa Moshfeghs Roman *Mein Jahr der Ruhe und Entspannung* (*My Year of Rest and Relaxation*, 2018), der unbedingt in die Reihe der Prokrastinationsromane gehört. Oblomow wie auch Moshfeghs Erzählerin fehlt eine Sache, die sich gut in der neuen Sprache des Web 2.0 ausdrücken lässt, nämlich ›FOMO‹ – *fear of missing out*. Sie haben nicht die Angst etwas zu verpassen, die heute einen Großteil der Menschen regelrecht an die Bildschirme ihrer Endgeräte fesselt. Oblomow, der Protagonist aus Iwan Gontscharows gleichnamigem Roman von 1859, äußert:

»Alles, das ewige Wettlaufen, das Spiel der häßlichen Leidenschaften, besonders dieser hier, das Einanderimwegestehen, der Klatsch und das Verleumden, die Nasenstüßer, die man sich gegenseitig austeilt, dieses Mustern vom Kopf bis zu den Füßen; wenn man zuhört, worüber gesprochen wird, schwindelt es einem und man wird ganz wirr. Man glaubt so gescheite Menschen mit einer solchen Würde im Gesicht zu sehen, man hört aber nur das eine: ›Diesem hat man das gegeben, jener hat die Pacht bekommen.‹ – ›Aber ich bitte, wofür denn?‹ schreit jemand. ›Dieser hat gestern im Klub alles verspielt; jener bekommt dreihunderttausend!‹ Nichts als Langeweile, Langeweile und Langeweile! ... Wo bleibt denn da der Mensch! Wo ist seine Ganzheit? Wohin ist er verschwunden, auf welche Nichtigkeit hat er seine Seele verbraucht?«

»Irgend etwas muß doch die Welt und die Gesellschaft beschäftigen«, sagte Stolz, »ein jeder hat seine eigenen Interessen. Das ist das Leben ...«

»Die Welt, die Gesellschaft! Du schickst mich wohl absichtlich in diese Welt und diese Gesellschaft, Andrej, um mir alle Lust hinzukommen zu nehmen. Das Leben, dieses Leben ist schön! Was hat man dort zu suchen? Nahrung für Geist und Herz? Schau einmal hin, wo der Mittelpunkt ist, um den das alles sich dreht; es gibt keinen, es gibt nichts Tiefes, das einen packen könnte. Das alles sind tote, schlafende Menschen; diese Mitglieder der Welt und Gesellschaft sind noch schlimmer als ich! Was leitet sie durchs Leben? Sie bleiben nicht liegen und rennen den ganzen Tag

wie Fliegen hin und her, und was kommt dabei heraus? Man tritt in den Salon und bewundert, wie symmetrisch die Gäste verteilt sind, wie ruhig und tiefsinnig sie – bei den Karten sitzen. Man muß sagen, das ist eine würdige Lebensaufgabe! Ein ausgezeichnetes Vorbild für einen Geist, der nach Arbeit sucht! Sind denn das nicht Tote? Verschlafen sie denn nicht im Sitzen das ganze Leben? Warum bin ich, der ich den ganzen Tag zu Hause liege und den Kopf nicht mit Buben und Dreien vollpropfe, mehr zu verurteilen?«⁴

Otessa Moshfegh, die als US-Amerikanerin mit kroatischen und iranischen Eltern für das sich langsam anbahnende Ende des männlich, westlich dominierten Kanons steht, lässt ihre Erzählerin ähnlich wie Oblomow ›ticken‹:

»Ich glaube einfach nicht, dass das gesund ist, den ganzen Tag lang zu schlafen.« Sie steckte sich mehrere Kaugummis auf einmal in den Mund. »Vielleicht brauchst du ja nur jemanden, bei dem du dich mal ausweinen kannst. Danach fühlt man sich gleich viel besser, da kann keine Tablette mithalten.« Wenn Reva gute Ratschläge gab, klang es, als lese sie Zeilen aus einem schlechten Fernsehdrehbuch vor. »Ein schöner Spaziergang einmal um den Block könnte bei dir Wunder wirken«, sagte sie. »Hast du denn gar keinen Hunger?« »Ich habe keine Lust, was zu essen«, erwiderte ich. »Und ich will auch nirgendwo hingehen.« »Manchmal muss man sich einfach überwinden.« [...] Ich gähnte. Sie ging mir auf die Nerven. »Wenn du immer nur schläfst, geht's dir hinterher auch nicht besser«, sagte sie. »Beim Schlafen veränderst du gar nichts. Du drückst dich nur vor deinen Problemen.« »Was für Problemen?« »Was weiß ich. Du glaubst doch immer, dass du jede Menge Probleme hast. Ich kapiere's einfach nicht. Du bist echt schlau«, sagte Reva. »Du kannst alles schaffen, was du dir vornimmst.« Sie stand auf und durchwühlte die Handtasche nach ihrem Lipgloss. Ich merkte, wie sie zu der schwitzenden Flasche Perlorose hinüberschielte. »Komm doch mit, bitte-bitte. Meine Freundin Jackie aus dem Pilates feiert Geburtstag in einer Schwulenkneipe im Village. Eigent-

4 Gontscharow: Oblomow, S. 628f.

lich wollte ich nicht hin, aber wenn du mitkommst, wird es bestimmt total witzig. Es ist doch erst halb acht. Außerdem ist Freitag. Komm, wir trinken den Sekt, und dann gehen wir aus. Die Nacht ist noch jung!« »Ich bin müde, Reva.« Ich knibbelte die Schutzhülle vom Schraubverschluss einer Flasche Wick MediNait. »Ach, komm schon!« »Geh doch ohne mich. [...] Sei clever, zieh los und erzähl mir dann, wie super es war. Ich bleib hier und halte Winterschlaf.«⁵

Die Literatur, die von diesen prokrastinierenden Figuren erzählt, ist eine der Weigerung: Sie verweigert eine Geschichte, jagt keiner Story hinterher, löst sich vom Zwang zum Spannungsbogen; sie hat eben keine Angst etwas zu verpassen. Moshfegh schreibt einen Roman über jemanden, der ein Jahr lang schlafen möchte (was allerdings wiederum zu einem Kunstprojekt wird), und Oblomow ist nach dem ersten Drittel des Buches immer noch nicht aus seinem Bett aufgestanden. Diese Weigerung ist vielleicht der Ausweg: Wer keine Angst hat, etwas zu verpassen, ist dem Zugriff kapitalistischer Verwertungslogik entronnen. Nichts fesselt sie oder ihn an den Bildschirm, nichts zwingt sie oder ihn ›Karrierechancen‹, dem neuesten literarischen Trend oder dem letzten literaturtheoretischen *turn* hinterherzulaufen. Es eröffnet sich ein schöpferischer Raum: ›JOMO‹ – *joy of missing out*. Darüber und über viele andere schöpferische Aspekte der Erschöpfung haben wir gesprochen und diskutiert.

Abseits von medizinischen und psychologischen Arbeiten sind in jüngerer Zeit verschiedene Monographien und Sammelbände zu Erschöpfungerscheinungen unter anderem von Forscher*innen aus der Soziologie, Politikwissenschaft, Geschichte oder auch Philosophie erschienen.⁶ An der Erforschung des »Erschöpfungsdiskurs[es] der Gegenwart« und der Ausmes-

⁵ Moshfegh: Mein Jahr der Ruhe und Entspannung, S. 66–69.

⁶ Z. B. Lutz: Soziale Erschöpfung; Neckel, Wagner (Hg.): Leistung und Erschöpfung; Ehrenberg: Das erschöpfte Selbst – dazu Summer: Macht die Gesellschaft depressiv?; Han: Müdigkeitsgesellschaft; Fuchs et al. (Hg.): Das überforderte Subjekt; Göpel, von Redecker: Schöpfen und Erschöpfen; Fellmann: Zur Verteidigung der Traurigkeit (dieser Essay berührt auch das Thema Erschöpfung und bezieht Erfahrungen aus der Pflege ein; die Autorin arbeitet als Krankenschwester).

sung der »soziokulturelle[n] Tragweite und Brisanz des Phänomens«⁷ partizipieren auch die Kulturwissenschaften. Dezidiert literaturwissenschaftliche Studien liegen insbesondere für die Zeit um 1900 vor,⁸ hinzu kommen Arbeiten, die einen literatur- und kulturhistorischen Bogen bis in die Gegenwart spannen oder sich auf Texte einzelner Autor*innen (etwa Anna Seghers, Max Frisch, Peter Kurzeck, Marion Poschmann) fokussieren.⁹ Die Beiträge dieses Bandes erweitern diesen Forschungsbestand um zusätzliche Untersuchungsgegenstände und setzen dabei verschiedene theoretisch-methodische Zugänge mit gesellschaftlichen und literarisch inszenierten Erschöpfungserscheinungen in Verbindung.

Beitragsüberblick

Unser Tagungsprojekt *Literatur am Ende – Putting *Schöpfung* in *Erschöpfung** verfolgte das Ziel, Erschöpfung als kulturelles Phänomen systematisch zu betrachten. Nachdem wir unseren *Call for Papers* doppelt adressiert hatten – einerseits an Literaturwissenschaftler*innen, andererseits an Künstler*innen –, wurden unterschiedliche Facetten von Erschöpfung beziehungsweise des Erschöpfungsbegriffs und der Erschöpfungsliteratur anhand von sowohl literaturwissenschaftlichen Vorträgen als auch künstlerischen und poetologischen Arbeiten erfasst und diskutiert. Dabei lieferten unter anderem Aspekte wie Gender, Identität und Raum (im Hinblick auf Orte der Erschöpfung wie den Monte Verità oder das Sanatorium) Zugänge zum Thema und wurden unterschiedliche Strategien im Umgang mit Erschöpfung herausgearbeitet, etwa Verweigerung, Protest, Warten, Nichtstun oder das Umschlagen ins Schöpferische und Innovative. Neben den Vorträgen bot die Tagung auch zwei Lesungen mit Gespräch: Die Soziologin und Genderforscherin **Franziska Schutzbach** stellte zentrale Thesen ihres erfolgrei-

7 Osthues, Gerstner: Zur Einführung, S. 2.

8 Z. B. Brittnacher: Erschöpfung und Gewalt; Martynkewicz: Das Zeitalter der Erschöpfung.

9 Vgl. etwa Gerstner, Osthues (Hg.): Erschöpfungsgeschichten; figurationen. Jg. 16 (2015), H. 1.

chen und viel diskutierten¹⁰ Buches *Die Erschöpfung der Frauen. Wider die weibliche Verfügbarkeit* (2021) vor. Der Publizist und Lyriker **Max Czollek** plädierte unter dem Titel *Dunkle Materie. Von Wut, Trauer und Erschöpfung als Treibstoff kreativer Prozesse* dafür, Literatur als Praxis zu begreifen, die »ihre eigene Verstrickung thematisiert« und so zum Vehikel für Vergangenheitsbewältigung und Gegenwartsanalyse wird. Czolleks Beitrag eröffnet unseren Tagungsband.

Corinna Schlicht beleuchtet Müdigkeit, Wut und Identitätssuche in zeitgenössischen deutschsprachigen Romanen. Am Beispiel von Dilek Güngörs *Ich bin Özlem*, Shida Bazyars *Drei Kameradinnen* und Mithu Sanyals *Identitti* zeigt sie, wie die Texte interkulturelle Figurenkonzepte kreieren und den Erschöpfungszustand ethnisiert wahrgenommener Menschen als existenzielle Zerreißprobe ausbuchstabieren. Während Güngörs Protagonistin voller Selbstzweifel ihr Identitätsbegehren reflektiert und am Gefühl, nicht dazuzugehören, beinahe zerbricht, bleibt Bazyars Erzählinstanz in hohem Maße unzuverlässig, verweigert die Aussage und konfrontiert die Rezipient*innen durch ihre Schilderungen eines vermeintlich islamistisch motivierten Attentats mit den eigenen islamophoben Vorurteilen. Sanyals Campusroman um eine Professorin für Postcolonial Studies, die sich als Person of Color ausgibt, stellt unter Einbeziehung von Machtgefällen die Frage nach der Konstruiertheit ethnischer Identität per se.

Anna Lena Westphal widmet sich in ihrem Beitrag erschöpften Körpern in deutsch-jüdischer Gegenwartsliteratur. Anhand von Mirna Funks *Winternähe*, Olga Grjasnowas *Der Russe ist einer, der Birken liebt* und Sasha Marianna Salzmanns *Außer sich* beschreibt sie Erschöpfung jeweils als Folge von Diskriminierung, Traumata und unsicherer Identität des Ich.

Zara Zerbe wendet sich in ihrer poetologischen Reflexion der »literarischen Arbeit am Nichtstun« zu. Sie skizziert einerseits die Potenziale klassischer Taugenichtsfiguren, von Eichendorff bis Hesse, um andererseits die Möglichkeiten weiblichen Flanierens aufzuzeigen und so die cis-männliche Perspektivierung infrage zu stellen.

¹⁰ Siehe etwa Rezensionen und Interviews in der *Süddeutschen Zeitung*, *taz*, im *Tagespiegel*, Falter Radio, *Kulturtalk* des SRF.

Bernd Auerochs veranschaulicht unter dem Titel *Aufschub und Warten*. Mit der Hilfe Kafkas anhand der Beobachtungen Anson Rabinbachs in *The Human Motor. Energy Fatigue, and the Origins of Modernity*, in welcher Art von Welt Kafkas Texte zu verorten sind. Kafkas Gestalten und Homers Penelope werden anschließend zu Denkfiguren, die vorführen, dass das Ende des zerstörerischen Produktivismus einer kapitalistischen Welt bereits in ihr selbst angelegt ist, dass im Innehalten und Warten bereits die Erlösung liegen könnte.

Eine weitere Facette der Erschöpfung fächert **Alexander Kerbers** Aufsatz zur *Niederschrift des Gustav Anias Horn* in Hans Henny Jahnn's Romantrilogie *Fluss ohne Ufer* auf. Im selbstreflexiven »Akt des Aufschreibens« erschöpft sich der autodiegetische Erzähler Gustav Anias Horn – und wie im innerfiktionalen Geschehen gelingt es auch dem Autor Jahnn nicht, den dritten Teil von *Fluss ohne Ufer* zu vollenden.

Die Verweigerung aufgrund von Erschöpfung und Vollendungsdruck nimmt auch **Anna Seidels** Aufsatz zu Ennui und Emphase im Diskurspop in den Blick. Am Beispiel von Alben der Diskurspopbands Blumfeld, Ja, Panik, Locas in Love und Tocotronic zeigt sie auf, inwiefern eine programmatische »Ästhetisierung des Scheiterns« Gestaltungsimpulse für eine bessere Zukunft in sich birgt – und sich so eine »retroaktive Avantgarde« formiert.

Frei von programmatischer Erschöpfung ist indes der PR-Angestellte Gerald in Calvin Kasulkes Debüt *Several People are Typing*. Durch einen Bug wird er körperlos in der Firmensoftware Slack gefangen. Im Glauben, dass Gerald sich im Homeoffice befindet, sind die Kolleg*innen des Protagonisten von Kasulkes Roman begeistert von der Produktivität, die Gerald frei von körperlicher Erschöpfung an den Tag legen kann. *Several People Are Typing* widmet sich aber, wie **Sonka Hinders** herausstellt, nicht nur der Materialität von Gerald's erschöpftem Körper in der heutigen digitalen Arbeitswelt; der Roman setzt sich in diesem Kontext auch mit der (wahrgenommenen) materiellen Erschöpfung des gedruckten Buches und damit verbundener Lesepraktiken auseinander.

Fernab von den Verpflichtungen der digitalen Arbeitswelt konturiert **Leonhard F. Seidl** in seinen in Tagebuchnotaten formulierten poetologischen Überlegungen Erschöpfung als Voraussetzung für Nature Writing.

An die Idee, dass Erschöpfung schöpferische Potenziale eröffnet, knüpft **Patrick Graur** mit seinen Ausführungen zur Siedlungsgemeinschaft auf dem Monte Verità an. Ausgehend von den Schriften der Lebensreformerin und Mitbegründerin des Siedlungsprojekts Ida Hofmann zeigt er den Konnex zwischen moderner Kultur- und Zivilisationskritik, Ausstiegsfantasien, Vegetarismus und Feminismus auf.

Durchaus auch als Reaktionen auf Krisenszenarien unterschiedlichster Provenienz interpretiert **Martin Rehfeldt** »Zivilisationsmüdigkeit und Sehnsucht nach dem einfachen Leben in Rock- und Rap-Songs nach 2000«. Am Beispiel von K.I.Z. feat. Henning Mays Song *Hurra, diese Welt geht unter*, Kärbholz' *Kind aus Hinterwald*, Zone deluxes *Ostdeutsche Karibik* und einem Sauflied von Eisenpimmel legt er dar, wie einerseits eine ins Utopische umgedeutete postapokalyptische Dystopie pathetisch Antikapitalismus und hippieske Familienalternativen entwirft, andererseits das unkomplizierte Leben auf dem Land verklärt und der partiell ironisch gebrochene Modus der Asozialität als komplexitätsreduzierende Entlastungsfantasie fungiert.

Der künstlerische Beitrag von **Siggiko** stellt sich als kleines illustriertes Heft dar, das acht Beiträge verschiedener Verfasser*innen zum Thema (Nieder-)Sorbischsein versammelt. Ausgangspunkt dafür war ein Projekt, das sich auf die Legende der Mittagsfrau stützt, die Menschen aufsucht, die trotz Mittagspause arbeiten. Um der Sense der Mittagsfrau zu entgehen, muss ihr Wissensdurst bedient werden, indem ihr eine Stunde lang erzählt wird. Auf dieses schöpferische Moment in der Erschöpfung stützt sich die Aufforderung »Erzähl' mir alles, was du weißt«, deren Antwort-Beiträge sich hier versammelt finden – kombiniert mit Illustrationen von Siggiko.

Marcella Fassio perspektiviert Erschöpfung von der Kategorie *gender* her. Sie analysiert – exemplarisch für die Literatur um 1900 und um 2000 – Gabriele Reuters *Aus guter Familie* (1895) und Antonia Baums *Vollkommen leblos, bestenfalls tot* (2011) hinsichtlich weiblicher Erschöpfung als Ausdruck respektive Strategie der Verweigerung und des Protests gegen patriarchale Strukturen. Sind es in Reuters »Leidengeschichte eines Mädchens« unerfüllbarer Rollendruck, Monotonie und Perspektivlosigkeit, die die junge Frau erschöpfen, überlasten in Baums Text ubiquitäre Verfügbarkeits- und Selbstoptimierungsanforderungen die Protagonistin.

Alina Boy konturiert das Sanatorium als »institutionalisierten Ort der Erschöpfung«, der um 1900 als Raum von Krankheit und Isolation sowie von Dekadenz und Luxus galt. An ihm wurde neben dem Problem von Gesundheit und Krankheit vor allem auch das Künstlertum diskursiv verhandelt. Sanatorien sind Heterotopien, die nach eigenen Regeln funktionieren: Durch sie und in ihnen wird Krankheit chic, quasi zum Prestigeobjekt. Wie Boy am Beispiel von Thomas Manns *Tristan*-Novelle und Klabunds Erzählung *Die Krankheit* belegt, werden Kunst und Krankheit verbunden und wird Erschöpfung zur Voraussetzung für Künstlertum schlechthin: Ein gesunder Mensch, so der Tenor der Texte, entbehre des Genies, also der Erfahrung existenzieller Not, die vonnöten sei, um große Kunst zu schaffen.

Magdalena Sperber widmet sich der Erschöpfung in der Kinder- und Jugendliteratur. Anhand von Tobias Elsäfers Roman *Für niemand* verdeutlicht sie die sprachliche Erschöpfung von drei Jugendlichen. Das Gefühl des »Ungehörtbleibens« führt bei ihnen zum Verstummen und bei zwei von ihnen schließlich zum Suizid. Gleichzeitig macht Sperber aber auch ein schöpferisches Moment aus: Durch die Teilhabe an einem eigentlich geheimen Chat, in dem sich die drei Jugendlichen über den geplanten Suizid unterhalten, eröffnet sich für Leser*innen die Möglichkeit an der Kommunikation teilzuhaben und sie weiterzuführen.

Literaturverzeichnis

- Albers, Markus: Digitale Erschöpfung. Wie wir die Kontrolle über unser Leben wiedergewinnen. München 2017.
- Bahr, Amrei, Kristin Eichhorn, Sebastian Kubon (Hg.): #95vsWissZeitVG. Prekäre Arbeit in der deutschen Wissenschaft. Marburg 2021.
- Bahr, Amrei, Kristin Eichhorn, Sebastian Kubon: #IchBinHanna. Prekäre Wissenschaft in Deutschland. Berlin 2022.
- Brittnacher, Hans Richard: Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Fin de siècle. Köln u. a. 2001.
- Ehrenberg, Alain: Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart [1998]. Aus dem Frz. von Manuela Lenzen und Martin Klaus. 2., erw. Aufl. Frankfurt a. M. 2015.

- Fellmann, Bettina: Zur Verteidigung der Traurigkeit. Ein erschöpftes Heft. Augsburg 2021.
- Felten, Georges, Barbara Naumann, Edgar Pankow: Editorial/Einleitung. In: *figurationen*. Jg. 16 (2015), H. 1: Erschöpfung/Épuisement, S. 5–7.
- figurationen*. *gender literatur kultur*. Jg. 16 (2015), H. 1: Erschöpfung/Épuisement (Hg. v. Georges Felten und Edgar Pankow).
- Fuchs, Thomas, Lukas Iwer, Stefano Micali (Hg.): *Das überforderte Subjekt. Zeitdiagnosen einer beschleunigten Gesellschaft*. Berlin 2018.
- Göpel, Maja, Eva von Redecker: *Schöpfen und Erschöpfen*. Berlin 2022.
- Gontscharow, Iwan: *Oblomow* [1859]. Aus dem Russ. von Clara Brauner. Zürich 1960.
- Han, Byung-Chul: *Müdigkeitsgesellschaft. Burnoutgesellschaft. Hoch-Zeit*. Berlin 2016.
- Lutz, Ronald: *Soziale Erschöpfung. Kulturelle Kontexte sozialer Ungleichheit*. Weinheim u. a. 2014.
- Martynkewicz, Wolfgang: *Das Zeitalter der Erschöpfung. Die Überforderung des Menschen durch die Moderne*. Berlin 2013.
- Moshfegh, Ottessa: *Mein Jahr der Ruhe und Entspannung* [2018]. Aus dem Engl. von Anke Caroline Burger. München 2020.
- Neckel, Sighard, Greta Wagner: Einleitung: Leistung und Erschöpfung. In: Dies. (Hg.): *Leistung und Erschöpfung. Burnout in der Wettbewerbsgesellschaft*. 2. Aufl. Berlin 2014, S. 7–25.
- Osthues, Julian, Jan Gerstner: Zur Einführung. In: Dies. (Hg.): *Erschöpfungsgeschichten. Kehrseiten und Kontrapunkte der Moderne*. Paderborn 2021, S. 1–19.
- Schutzbach, Franziska: *Die Erschöpfung der Frauen. Wider die weibliche Verfügbarkeit*. München 2021.
- Summer, Elisabeth: *Macht die Gesellschaft depressiv? Alain Ehrenbergs Theorie des ›erschöpften Selbst‹ im Licht sozialwissenschaftlicher und therapeutischer Befunde*. Bielefeld 2008.

Dank

Unsere Tagung wurde gefördert durch die Wüstenrot Stiftung, den Universitätsbund Bamberg e.V., die Frauenbeauftragte der Fakultät Geistes- und Kulturwissenschaften sowie die Ständige Kommission für Forschung und wissenschaftlichen Nachwuchs der Otto-Friedrich-Universität Bamberg. Die Vorträge von Max Czollek und Franziska Schutzbach wurden zudem aus zentralen Mitteln unserer Universität großzügig bezuschusst. Der Druck dieses Tagungsbandes wurde gefördert durch den Open-Access-Fonds der Universitätsbibliothek Bamberg und durch die Wüstenrot Stiftung. Wir danken herzlich für die finanzielle Unterstützung.

Die Tagung wurde dankenswerterweise durch weitere Veranstaltungen von Kooperationspartnern flankiert: So bot das Gesundheitsmanagement der Universität Bamberg in zeitlicher Nähe einen Vortrag zu »Erschöpfung durch digitalen Stress – was wir dagegen tun können« an, hatte die Herbstnummer 2022 der studentischen Zeitschrift *Rezensöhnchen* Erschöpfung als Schwerpunkt¹ und widmete das Improtheater-Ensemble Ernst von Leben² im Vorfeld der Tagung dem Thema einen Abend mit passenden Buchbesprechungen.

Besonderer Dank gebührt zudem Barbara Heger für ihre Hilfe bei der Vor- und Nachbereitung der Tagung. Außerdem danken wir Birgit Herold sowie den studentischen Hilfskräften Kâmil-David Benli, Celine Buschbeck, Alicia Fuchs, Kunhoo Pak und Lena Stottele für ihre wichtige Mitwirkung bei der Tagungsdurchführung.

Danken möchten wir nicht zuletzt allen Vortragenden bei der Tagung und allen Beitragenden zu diesem Band.

1 Rezensöhnchen. Zeitschrift für Literaturkritik. Jg. 36 (2022), H. 70, [rezensoehnchen.de/archiv](https://www.rezensoehnchen.de/archiv) (Stand 30.6.2023).

2 www.ernstvonleben.de (Stand 30.6.2023).

Zu Beginn unseres Projekts waren wir zu siebt, denn Antonia Villingner gehörte auch zu unserem ›Team Erschöpfung‹. Nach ihrem Arbeitsortwechsel konnte sie an der Publikation leider nicht mehr mitwirken, organisierte und gestaltete die Tagung aber wesentlich mit, weswegen sie hier auch unbedingt verbunden mit einem großen Dank zu nennen ist.

Und dies noch zum Schluss: Es war eine bereichernde Erfahrung für uns, die Tagung und den Tagungsband gemeinsam zu entwickeln und zu realisieren – der Erschöpfung zum Trotz und dem Schöpferischen zugetan.

Die Herausgeber*innen
Bamberg, Juli 2023

Dunkle Materie. Von Wut, Trauer und Erschöpfung als Treibstoff kreativer Prozesse. Zur Tagung *Literatur am Ende – Putting *Schöpfung* in *Erschöpfung**

Max Czollek

Manchmal sitze ich bei einer Veranstaltung und werde vom Publikum gefragt, wie ich dazu stehe, dass Texte nicht für alle Menschen verständlich sind. Ich finde das eine witzige Frage, weil sie um zwei Ecken kommt und eigentlich meint: wie ich dazu stehe, dass *meine* Texte nicht für alle Menschen verständlich sind. Und das ist ein Befund, der ist so wohlfeil wie universell. Oder anders gesagt: zeigen Sie mir einen Text, der für alle Menschen gleichermaßen zugänglich ist, und ich nehme das Folgende zurück.

Nein, ernsthaft: es gibt keine Form, die alle mögen, keinen Stil, der alle erreicht. Und es gibt keine Diktion, die für alle verständlich ist. Das ist sicherlich ein Grund, warum wir ohnehin seit Jahren arbeitsteilig vorgehen: als Dichter*innen mit dem Lyrikkollektiv G13, als Leute hinter den Schreibmaschinen beim Projekt »Literatur für das was passiert« oder bei einer Anthologie wie *Eure Heimat ist unser Alptraum*, die 2018 von Fatma Aydemir und Hengameh Yaghoobifarah herausgegeben wurde und in der 14 Autor*innen über Alltagsrassismus, Diskriminierung und Nationalismus schrieben.

Eine Lesung für diese Anthologie war übrigens der Punkt, an dem mir die Frage nach dem Ausschluss von Texten gestellt wurde. Und ich meine, die Anthologie ist zugleich das beste Beispiel für *literarische Arbeitsteilung*. Die halte ich übrigens auch aus einem weiteren Grund für sinnvoll: dass nämlich diejenigen, die eine Aufrechterhaltung von Ungerechtigkeitsverhältnissen in dieser Gesellschaft und die Legitimität von Gewalt propagieren, ebenfalls arbeitsteilig vorgehen: die einen agitieren im Bundestag, die anderen betreiben Verlage oder Zeitungen, die dritten spenden für Bauprojekte wie die Rekonstruktion eines Preußenschlosses und die vierten werfen Molotwcocktails auf Geflüchtetenunterkünfte. Erinnern Sie sich noch daran?

Arbeitsteilung gibt es aber nicht nur in der Literatur oder in der politischen Gegenwart, sondern auch in der Art und Weise, wie die Vergangenheit erinnert wird. Das lässt sich an einem Datum wie dem 9. November, der vor wenigen Wochen stattgefunden hat, gut illustrieren. Hier überschneiden sich unterschiedliche Ereignisse, die sich gegenseitig stabilisieren. Denn nicht nur scheint der 9. November 1938, die sogenannte Pogromnacht, als Horror, vor dem alle anderen Schrecklichkeiten der deutschen Geschichte verblassen, ja fast schon in das besänftigende Licht der Normalität nationaler Grausamkeiten getaucht.¹ So sind die Menschen eben, so haben es ja auch Bernd Ullrich und Hedwig Richter vergangenes Jahr in der *Zeit* geschrieben und damit die These vom deutschen Sonderweg zurückgewiesen.² Alles normal.

Und so wirkt der Mauerfall 1989 gerade im Lichte der Pogromnacht wie ein schillerndes Datum. Was sind schon ein paar mickrige Pogrome und rassistische Morde gegen den Nationalsozialismus? Sie wissen schon, 2022 jährte sich das Pogrom von Rostock Lichtenhagen. Am 22. August 1992 versammelte sich ein rassistischer Mob vor der Zentralen Aufnahmestelle für Asylbewerber (ZAst) und einem Wohnheim für ehemalige vietnamesische Vertragsarbeiter*innen im sogenannten Sonnenblumenhaus in Rostock-Lichtenhagen. Am 24. August wurde die ZAst evakuiert und die Polizei zog sich zeitweise völlig zurück und überließ die ca. 100 Vietnames*innen, die sich noch im Sonnenblumenhaus befanden, ihrem Schicksal. Wenig später wurde das Haus in Brand gesteckt. Auch das ist Arbeitsteilung: die einen werfen Molotwococktails auf Menschen, die anderen schützen sie nicht.

Rostock Lichtenhagen war der traurige und besonders sichtbare Höhepunkt einer Entwicklung, die sich in den frühen 1990er Jahren als eine Folge von Pogromen, Hetzjagden und Morden manifestierte. Aber nicht nur das, auch diskursiv stellte man sich auf die neue Situation ein. So veröffentlichte der bis dahin vor allem für seine edgy Theaterstücke bekannte Botho Strauß im *Spiegel* das neonationalistische Manifest *Anschwellender Bocksgesang*, da lag das Pogrom erst ein halbes Jahr zurück. Es fanden sich Sätze wie der hier: »dass ein Volk sein Sittengesetz gegen andere behaupten will und dafür

1 Czollek: Gegenwartsbewältigung, S. 139–152.

2 Richter, Ulrich: Die Angst vor dem Volk.

bereit ist, Blutopfer zu bringen, das verstehen wir nicht mehr und halten es in unserer liberal-libertären Selbstbezogenheit für falsch und verwerflich.«³

Im Zuge dieses nationalen Erwachens auf den Straßen und in den Feuilletons und Verlagen beschloss der Bundestag am 26. Mai 1993 den sogenannten Asylkompromiss, der mit den Stimmen der Regierungskoalition aus CDU, CSU und FDP aber auch der SPD-Opposition zustande kam, ohne die die für eine Verfassungsänderung notwendige Zweidrittelmehrheit nicht erreicht worden wäre. Durch die Änderung des Grundgesetzes und des Asylgesetzes wurden die Möglichkeiten eingeschränkt, sich erfolgreich auf das Grundrecht auf Asyl zu berufen. Und auch das ist Arbeitsteilung: die einen werfen Molotowcocktails, die anderen schützen nicht, die dritten schreiben Texte, die vierten verändern das Grundgesetz. Und das alles wird dann unter der Erzählung von der mehr oder weniger glücklichen deutschen Wiedervereinigung nahezu unsichtbar.

Alle, die in dem als allgemein behaupteten Bedürfnis nach ein bisschen mehr Vaterlandsliebe oder Heimat dennoch einen Alptraum erkennen wollen, sind dann eben Spielverderber*innen oder humorlose Besserwesser*innen. Und das ist die eine Strategie: auf einen so schlimmen Punkt in der deutschen Geschichte verweisen, dass die Katastrophen der Gegenwart verblassen. Nach Jahrzehnten der Gedenktage und Holocaustmahnmale, von Kniefällen, Politiker*innenreden und Beschwörungen der deutschen Verantwortung hat sich ohnehin die Erzählung verfestigt, Deutschland habe seine Geschichte erfolgreich aufgearbeitet.

Da ist es augenscheinlich völlig gleich, dass eine völkische Partei aus dem Stand ein Achtel der Wähler*innenstimmen dieses Landes auf sich vereinigen konnte. Gleich auch, dass ein Terrortrio ein Jahrzehnt morden konnte, ohne dass man in den ermittelnden Behörden auch nur auf die Idee gekommen wäre, dass es sich dabei um deutsche Mörder*innen handelte. Oder man sagt es wie Angela Merkel anlässlich des Jahrestages des Anschlags von Hanau am 19. Februar 2021: Die Anschläge von Halle und Hanau sowie

3 Strauß: Anschwellender Bocksgesang, S. 59.

die Ermordung Walter Lübckes haben gezeigt, welche Gefahr von rechtem Terror ausgehe.⁴

Rechter Terror ist keine 80 Jahre nach 1945 eine Erscheinung, die einem so fremd geworden ist, dass selbst die Bundeskanzlerin sich die Augen reibt, wenn er tödliche Konsequenzen hat. Das ist ein Kunststück, was direkt auf die Wirksamkeit der deutschen Erinnerungskultur verweist: nämlich die Erzählung von der eigenen Wiedergutwerdung so mantrahaft in symbolische Gesten und Selbstbeschwörungen zu übersetzen, dass man ernsthaft überrascht ist, wenn die Realität sich einfach nicht entsprechend verhält. Und alle, die das Unglück hatten, dass ihre Geschichte sich mit den Gewaltexzessen dieses Landes überschneidet, haben eben Pech gehabt.⁵

In der Zeichentrickserie *Futurama* ist *Dunkle Materie* eine schwarze Substanz, die in den Raumschiffen als Treibstoff verwendet wird. Damit bezieht sich der *Simpsons*-Macher Matt Groening lose auf die real existierende Vorstellung, im Universum gäbe es nicht nur die sichtbare Materie, sondern eben auch Formen unsichtbarer oder dunkler Materie, deren Wirkung über die Beeinflussung von Gravitationswellen indirekt festgestellt werden kann. Für unsere gewohnten Wahrnehmungsinstrumente ist sie also nicht direkt wahrnehmbar oder sogar kontraintuitiv, denn wir sind gewöhnt daran, dass bestimmte Dinge da sind, weil wir sie sehen oder zumindest rekonstruieren können.

Es gibt auch eine zweite Bedeutungsdimension der dunklen Materie. Und das ist, dass es sich bei dunkler Materie um das Gegenteil der sichtbaren, wahrnehmbaren, erwartbaren Ordnung handelt. Dunkle Materie zerstört das, was ist, saugt alles in ihren Abgrund. Dabei ist sie dem Schwarzen Loch ähnlich, was alles Licht an sich zieht und verschluckt. Ich denke, Sie werden mir folgen können, wenn ich die Shoah als so ein Schwarzes Loch bezeichne, als eine Art dunkle Materie, in der alle Hoffnung verschwand, die Juden und Jüdinnen auf Zugehörigkeit zu diesem Land hegten, alles Weltvertrauen, alle Hoffnung auf eine Kontinuität ihrer eigenen Geschich-

4 Merkel: Rassismus ist ein Gift.

5 Czollek: Versöhnungstheater, S. 140.

te. Hannah Arendt brachte dieses Gefühl in dem berühmten Fernsehgespräch mit Günter Gaus 1964 folgendermaßen auf den Punkt:

Vorher hat man sich gesagt: Nun ja, man hat halt Feinde. Das ist doch ganz natürlich. Warum soll ein Volk keine Feinde haben? Aber dies ist anders gewesen. Das war wirklich, als ob der Abgrund sich öffnet. Weil man die Vorstellung gehabt hat, alles andere hätte irgendwie noch einmal gutgemacht werden können, wie in der Politik ja alles einmal wieder gutgemacht werden können muss. Dies nicht. Dies hätte nie geschehen dürfen. [...] Da ist irgend etwas passiert, womit wir alle nicht fertig werden.⁶

Mit der deutschen Erinnerungskultur nach 1945 passiert nun etwas Bemerkenswertes. Denn die dunkle Materie der Geschichte wird hier Schritt für Schritt zu einer nationalen Energiequelle. Und ihre Reaktoren sind die Erinnerungsorte vom Holocaustmahnmal bis zur neu errichteten Synagoge, vom Kniefall bis zur bewegenden Rede vor dem Bundestag. Insbesondere seit der Wiedervereinigung 1990 sind diese Erinnerungsorte zu gesellschaftlichen Kraftwerken dunkler Materie geworden, in denen die Shoah, die sich für Arendt noch als Ende einer Geschichte darstellte, umgewandelt wird in eine Energie für eine Neuerfindung Deutschlands. Das fiel auch schon W. G. Sebald auf, der in seinem 1999 erschienenen Essay *Luftkrieg und Literatur* vermerkte:

Der Katalysator aber war eine rein immaterielle Dimension: der bis heute nicht zum Versiegen gekommene Strom psychischer Energie, dessen Quelle das von allen gehütete Geheimnis der in die Grundfesten unseres Staatswesens eingemauerten Leichen ist, ein Geheimnis, das die Deutschen in den Jahren nach dem Krieg fester aneinander band und heute noch bindet, als jede positive Zielsetzung, im Sinne etwa der Verwirklichung von Demokratie, es jemals vermochte.⁷

6 Günter Gaus im Gespräch mit Hannah Arendt.

7 Sebald: *Luftkrieg und Literatur*, S. 20.

Diese Tagung heißt *Literatur am Ende. Putting *Schöpfung* in *Erschöpfung**. Und das ist natürlich auf eine tolle Art mehrdeutig, denn am Ende kann persönlich gemeint sein, dann geht es um die eigene Erschöpfung, den Burnout, die Depression. Oder es ist gesellschaftlich gemeint und dann sind wir bei Arendt, bei den Autor*innen, die mit dem Nationalsozialismus die deutsche Sprache und die deutsche literarische Tradition am Ende sahen, George Steiner oder Paul Celan. Und ich denke, dass Sie sich schon denken können, was mich mehr interessiert.

Es ist doch bemerkenswert, wie insbesondere die westdeutsche Literatur auf den Nationalsozialismus reagierte. Nach ein paar Jahren Kahlschlag wandte man sich ästhetischen Praxen zu, die sich auf einen neuen Anfang und auf Autonomie fokussierten. Auch hier folgte ich W. G. Sebald, der anmerkte, dass der Krieg auffällig schnell aus der deutschen Literatur verschwand. Fast schien es, als habe man sich gesellschaftlich darauf geeinigt, statt der jüngeren Vergangenheit einfach auf eine Zukunft zu setzen, die anders und weitgehend unabhängig von der Geschichte sein sollte, weil man es eben sagte. Allein, so funktioniert das mit der Veränderung nicht. Denn nur, weil ich mir etwas ganz doll wünsche und bester Absichten bin, heißt das noch nicht, dass die Dinge auch wirklich anders werden.

Für den Nationalsozialismus jedenfalls hat in dieser Gesellschaft niemand irgendwie irgendwann mal reale Verantwortung übernommen. Und das ist doch komisch, weil es in so einem starken Kontrast steht zur Erinnerungskultur als Reaktor für diese dunkle Materie Shoah, der mit den Jahrzehnten Erinnerungskultur zunehmend Energie abwirft. Und genau so wie man für diese Geschichte keine juristische Verantwortung übernahm, sie einfach wegmoderierte, wegversöhnte, wegrekonstruierte, wegerinnerte, so läuft das auch mit den 1990er Jahren, dem Asylkompromiss, dem Versagen der Sicherheitsbehörden bei der Mordserie des NSU, den Angriffen auf die Asylunterkünfte 2015 folgende, der bis heute andauernden EU-Grenzpolitik – wir machen einfach weiter, vielleicht, weil uns der Preis zu hoch wäre, dem moralischen Apell auch noch Taten folgen zu lassen. Oder anders gesagt: die Gegenwart so einzurichten, dass sich diese Katastrophe, die wir Vergangenheit nennen, nicht wiederholt.

Für die Literatur hat man sich dieser Aufgabe ganz elegant entledigt, indem man einfach auf die Kunstfreiheit verwies. Und wenn man sich die Debatten der vergangenen Jahre so anschaut, dann scheint es tatsächlich so, dass man mit dem Begriff der Kunstfreiheit eigentlich vor allem eines meint: Freiheit von Verantwortung. Und das passt doch wiederum ganz hervorragend zu dem Projekt, etwas Gutes aus der deutschen Geschichte zu bewahren, auf was man sich bei einer Neuerfindung berufen konnte. Nicht zufällig handelte es sich dabei um die Kultur, die man der bösen deutschen Politik gegenüberstellte und entsprechend von jeder Verantwortung freisprach. Dass das einfach gar nichts mit der wirklichen Kulturgeschichte zu tun hat, die eine zentrale Rolle bei der Erfindung des deutschen Nationalismus spielte, brauche ich Ihnen sicherlich nicht zu erklären.

Eine ›Literatur am Ende‹, die aus der eigenen Erschöpfung neue Kraft schöpft, ist also eher der Normalfall als die Ausnahme im postnationalsozialistischen Westdeutschland. Und zwar insofern sie ihre eigene Kompliz*inenschaft mit der Macht einfach als Kunstfreiheit neu definiert. Dieser Prozess ist übrigens der Grund, warum ich denjenigen, die die Literatur als eine Form der Heilung verkünden, misstrauere, weil Heilung in Deutschland spätestens nach 1945 in meinen Ohren immer auch ein wenig nach Vergessen klingt. Und nicht nur nach Vergessen, sondern nach der Umwandlung von dunkler Materie in Energie.

Die Gegenperspektive dazu lautet mit Arendt: Für das, was die Geschichte uns angetan hat, gibt es keine Heilung. Und so kann Literatur vielleicht auch nichts mehr machen, als uns vor Augen zu führen, dass wir tatsächlich am Ende sind. Dass das, was wir einander angetan haben einen Abgrund aufgeworfen hat, in den alles hineinstürzt, nicht zuletzt die Literatur selbst. Das ist kein Pessimismus, zumindest nicht in dem Sinn wie der Duden das definiert als »Lebensauffassung von Menschen, die alles von der schlechten Seite betrachten«. Es geht hier nicht um einen unangemessenen Schwerpunkt auf die schlechte Seite, sondern darum, diese schlechte Seite nicht zu vergessen.

Was stattdessen am Ende stehen bleiben soll, ist: dass Kunst nicht harmlos ist und auch nicht gut. Dass sie im Gegenteil eine gefährliche Praxis ist

und dass wir uns dieser Gefahr aussetzen müssen, wollen wir eine Chance haben, diese dunkle Materie irgendwie umzuwandeln in etwas Sinnvolles. Denn so sehr ich die Reaktoren der Erinnerungskultur verabscheue, muss auch klar sein, dass wir ohne diese dunkle Materie auch nicht weiterkommen. Wie das Raumschiff bei *Futurama* sind auch wir auf sie angewiesen.

Und so müsste die Literatur vielleicht sein: eine Fieberkurve, an der sich der Zustand der Gesellschaft ablesen lässt. Eine Praxis, die ihre eigene Verstrickung thematisiert, anstatt immer wieder nach einem Ort zu suchen, der sich jenseits der Gesellschaft befindet, und diesen Ort dann als Freiheit zu bezeichnen. Denn diesen Ort gibt es nicht. Vielleicht wird die Literatur dann wieder Teil unserer Versuche, zu überleben, wie sie es doch auch in der Vergangenheit war, zumindest wenn man Abstand nimmt von dieser eigentümlichen Idee der Hochkultur, die außerhalb erlauchter und nicht selten ultranationalistischer Zirkel niemals eine entscheidende Rolle gespielt hat.

Die Zerstörung und die Gewalt, die sich als Geschichte hinter uns auf türmen, haben einen tiefen Brunnen in die Herzen gegraben, in unsere Seelen, Hirne, Familien. Aber es ist ein Brunnen, dessen Wasser wir brauchen, um nicht zu vergessen. Eine Art umgekehrte Quelle der Lethe, die in der griechischen Mythologie die Toten mit dem Eintritt in das Totenreich vergessen lässt. Wir aber sind lebendig. Und wenn Sterben Vergessen bedeutet, dann bedeutet Leben Erinnern. Und es mag sein, dass einer der wichtigsten Aspekte literarischer Arbeitsteilung ist, dass wir uns gegenseitig festhalten, um nicht in diesen Brunnen zu fallen und zu ertrinken, während wir nach seinem Wasser schöpfen.

Eine solche literarische Schöpfung führt durch das Ende und darüber hinaus. Erst an dem Punkt, an dem wir uns eingestehen, dass es keinen Ausweg mehr gibt, verspüren wir vielleicht endlich so etwas wie eine Energie, wirklich etwas an der Realität zu ändern, anstatt uns einzurichten in den Geschichten, die wir von uns erzählen.

Literatur/Quellen

- Aydemir, Fatma, Hengameh Yaghoobifarah (Hg.): Eure Heimat ist unser Alptraum. Berlin 2019.
- Czollek, Max: Gegenwartsbewältigung. München 2020.
- Czollek, Max: Versöhnungstheater. München 2023.
- Günter Gaus im Gespräch mit Hannah Arendt (28.10.1964). In: rbb-online.de/zurperson/interview_archiv/arendt_hannah.html (Stand 12.6.2023).
- Merkel, Angela: Rassismus ist ein Gift. Der Hass ist ein Gift. In: Die Bundesregierung (19.2.2021), bundesregierung.de/breg-de/mediathek/podcast-jahrestag-hanau-gs-1853566 (Stand 12.6.2023).
- Richter, Hedwig, Bernd Ulrich: Die Angst vor dem Volk. In: Zeit Online (14.4.2021), zeit.de/2021/15/demokratie-deutschland-geschichte-nationalsozialismus-hedwig-richter (Stand 12.6.2023).
- Sebald, W. G.: Luftkrieg und Literatur. München 1999.
- Strauß, Botho: Anschwellender Bocksgesang. In: Der Spiegel (7.2.1993). Zit. nach: Ders.: Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit. München 1999, S. 55–78.

Erschöpfte Wut und wütende Schöpfung. Identitätsproblematik in zeitgenössischen Romanen von Dilek Güngör, Shida Bazayr und Mithu Sanyal

Corinna Schlicht

Einführung

»I'M ANGRY. I'M TIRED. I'M NEXT???»¹ Diese Selbstaussagen fanden sich auf einem handgeschriebenen Plakat, das nach dem gewaltsamen Tod von George Floyd bei *Black-Lives-Matter*-Protesten von einer jungen schwarzen Frau hochgehalten wurde. Die beiden Selbstaussagen verknüpfen Wut mit Erschöpfung, und zwar im Zusammenhang mit rassistischen Diskriminierungserlebnissen, welche die eigene Identität bedrohen und im Falle von George Floyd das Leben selbst angreifen (was in der Frage nach dem »next« impliziert ist). Genau hier setzen verschiedene zeitgenössische Romane an, die das Spannungsverhältnis von Anerkennungsforderung und den diskursiven Praktiken einer Gesellschaft, die auf den intersektionalen Ebenen von *race*, *class* und *gender* diskriminierend agiert, inszenieren und kritisch diskutieren. Die Romane greifen die Problematik »verweigerter Integrität«² durch die Mehrheitsgesellschaft auf und gestalten die daraus resultierende Wut literarisch aus. Mit Dilek Güngörs *Ich bin Özlem* (2019), Shida Bazayrs *Drei Kameradinnen* (2021) und Mithu Sanyals *Identitti* (2021) stehen drei Texte im Fokus, die mit unterschiedlichen ästhetischen Strategien verschiedene Facetten der Identitätsproblematik im Kontext von Rassismus, Sexismus und Klassismus aufzeigen. Die Figuren erleben die Diskriminierungen als *Verweigerung ihrer Integrität*. Die Reaktionen darauf sind Selbstzweifel (Güngör), Konfrontation (Bazayr) und Dekonstruktion (Sanyal).

¹ Zit. n. Lehmann: Wut als Alarmsystem.

² Ebd.

Den Fluchtpunkt der Affekte bildet in allen drei Romanen das Erzählen, d. h. die erschöpfte Wut transformiert sich in wütende Schöpfung.

Wut und Erschöpfung im Kontext von *othering*

Auf die Erschöpfung folgt die Wut, das könnte man als eine zentrale Gemeinsamkeit aller Texte herausstellen. Alle hier diskutierten Romane fragen nach den Bedingungen und Möglichkeiten, einen Selbstentwurf³ im Spannungsfeld von Selbst- und Fremdbeschreibungen unversehrt leben zu können. Im Kontext von Alltagserfahrungen, welche die eigene Identität permanent herausfordern, entsteht jedoch – so definiert es Johannes F. Lehmann in seiner kulturwissenschaftlichen Wuttheorie – ein energetisches Minus, das als eine Art Erschöpfungszustand gelesen werden kann. Hält sich dieser energetische Negativdruck, bedarf es nur eines Auslösers und die Erschöpfung aufgrund der permanent abgezapften Energie entlädt sich in einem Anfall von Wut. Die Wut fungiert für Lehmann daher als ein »Alarmsystem von negativen Energiebilanzen und als Beobachtungssystem der asymmetrischen Verteilung von Handlungsmacht« und damit nicht zuletzt auch »als Alarmsystem der eigenen identitätskonstituierenden Energie«⁴.

Die Protagonistinnen aller drei Romane pendeln zwischen Frustration und Wut, die sich aus den hochfrequenten Erfahrungen von *othering*⁵ und der hegemonialen Geisteshaltung ergibt, die ihnen, die sie als rassifizierte Andere wahrgenommen werden, entgegengebracht wird. Die Figuren versuchen sich je unterschiedlich der Wir-Ihr-Dichotomie,⁶ also der Abwertung als anders oder fremd im Gegensatz zum Eigenen der Mehrheitsgesellschaft zu widersetzen. Der Migrationsforscher Erol Yildiz spricht von einem Hegemonie-Dispositiv im Foucault'schen Sinne und einem hegemonialen Blick auf Menschen, die als nicht-zugehörig erkannt und behandelt werden.⁷ Ein

3 Vgl. Schlicht: Selbstentwürfe.

4 Lehmann: Zum affektpolitischen Problem der Identität, S. 162.

5 Vgl. Said: Orientalismus.

6 Vgl. Beck-Gernsheim: Wir und die Anderen.

7 Yildiz: Vom hegemonialen zu einem diversitätsbewussten Blick; vgl. auch Brubaker: Ethnizität ohne Gruppen, S. 43.

Problem stellt in dem Zusammenhang die Modellierung von Identität dar. Um der essentialistischen Falle bei dem Kontext von kultureller Identität zu begegnen, hat sich das Konzept von Transkulturalität entwickelt, das eine »kritische Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Kulturbegriffen und -konzeptionen, ihrer Wandelbarkeit und damit zusammenhängenden Fragen der Konstruktion von Vorstellungen des Eigenen und Fremden«⁸ erlaubt.⁹ Amartya Sen macht mit seiner Streitschrift *Identity and Violence: The Illusion of Destiny* auf einen weiteren problematischen Punkt aufmerksam, nämlich den »Reduktionismus«,¹⁰ der dem Konzept kultureller Identität inhärent ist, weil der Identitätsbegriff die Zugehörigkeit zu sozialen Gruppen nur singular denkt. Das führt aber zu einer »Verkürzung des Menschen«.¹¹ In den öffentlichen Debatten um kulturelle Zugehörigkeit/Identität werden vor allem Macht-Ohnmachtsgefälle sichtbar. Entsprechend beklagen die Romanprotagonistinnen den Angriff auf ihre Integrität und individuelle Entfaltungsfreiheit, wenn sie als nichtzugehörig, anders oder fremd angesprochen werden, sie also überproportional häufig ihre Identität infrage gestellt sehen. Dies strengt an und bildet den Nährboden für Wut.

[B]ei Wut geht es um die Wahrnehmung eines asymmetrischen Verhältnisses, eines Ungleichgewichts, eines Missverhältnisses — und zwar, aus der Perspektive der Wütenden, eines Missverhältnisses zu den eigenen Ungunsten. Der Gegenstand dieses Missverhältnisses [...] ist die eigene Handlungsenergie, die eigene energetische Integrität, und, damit verbunden, die eigene Handlungsmächtigkeit.¹²

8 Rink: *Wer bist du eigentlich?*, S. 196. Diese theoretischen Fragen macht Sanyal zum Thema ihres Romans.

9 »Wie weit die Freiheit in der Selbstbestimmung der eigenen Identität als performative Praxis innerhalb der Gesellschaft geht, welche Machtfaktoren und die eigene Stellung und die der eigenen Gruppe in der Gesellschaft eine Rolle spielen, ist eine wichtige und noch intensiver zu diskutierende Frage« (ebd.).

10 Sen: *Die Identitätsfalle*, S. 12.

11 Ebd.

12 Lehmann: *Zorn, Wut, Männlichkeit*, S. 94.

Die Handlungsmächtigkeit wird nun massiv eingeschränkt, wenn ein Individuum in seinem eigenen Selbstentwurf von einem mit Stuart Hall gesprochen »impliziten Rassismus«¹³ konfrontiert wird, durch den »politische und ökonomische Gegensätze in ethnisch-kulturelle Differenzen umgedeutet (Ethnisierung/Kulturalisierung) und soziale Probleme als mentale definiert [werden].«¹⁴ Alle drei Romane reflektieren dies auf unterschiedlichem Niveau.

Während in *Ich bin Özlem* die intrapersonelle Ebene im Vordergrund steht und damit eher die eigene Resilienz zentral ist, reflektiert *Drei Kameradinnen* die gesellschaftspolitische Dimension von Identitätspolitik im Zusammenhang mit dem NSU-Prozess (6.5.2013 bis 11.7.2018) und setzt dabei einen unversöhnlichen Rezeptionsästhetischen Fokus. *Identitti* hingegen transformiert die ermüdende Wut in eine (akademische) Metareflexion über *race* und *gender* sowie ein Experiment, bei dem eine Figur das theoretische Konzept von *transrace* am eigenen Körper vollzieht. Auch dieser Roman kontextualisiert die Handlung mit einem realen rechtsextremistischen Gewaltakt, und zwar mit dem Attentat in Hanau (9.10.2019). Die autodiegetischen Erzählerinnen sind mit sozialen Deutungsmustern und Narrativen konfrontiert, also jenen sinnstiftenden Erzähleinheiten, die etwa die Dichotomie von Identität und Alterität oder die Kriterien für Ethnisierung transportieren, welche dann herrschende Vorstellungen von »Normalität« festigen.¹⁵ Alle drei Erzählerfiguren beschreiben Situationen, in denen sie sich nach nichts anderem sehnen, als »normal« zu erscheinen. Indem ihnen dies verweigert wird, und zwar wiederholt, mündet die erschöpfende Identitätsverteidigung in Wut. Doch illustrieren die Texte nicht nur diesen Mechanismus, sondern sie reflektieren die Situation der Wütend-Erschöpften erzählerisch, entweder als Selbstgespräch oder die Leser*innen adressierend und bringen so – schöpferisch – Erzählungen hervor.

13 Hall: Von Scarman zu Stephen Lawrence, S. 165.

14 Yildiz: Vom hegemonialen zu einem diversitätsbewussten Blick.

15 »Kulturen werden als Zeichen- und Symbolsysteme konzipiert, deren symbolische Ordnungen, kulturelle Codes und Wertehierarchien sich in kulturspezifischen Praktiken und Sinnstiftungsprozessen manifestieren« (Sommer: Kultur, S. 113).

Selbstzweifel: *Ich bin Özlem*

»Ich bin Özlem« (Ö¹⁶ Titel und 72), diese scheinbar lapidare Feststellung erweist sich als existenzielle Zerreißprobe, die Dilek Güngörs Text auf knapp 160 Seiten ausbuchstabiert. Der Roman bildet einen Reflexionsraum, in dem die Titelfigur sich selbst befragend¹⁷ ihrem Identitätsbegehren auf der Spur ist. In 21 Kapiteln entwirft er ein Psychogramm der autodiegetischen Figur, die vor allem den eigenen Handlungsmustern auf den Grund geht. Während Eltern, Freund*innen und Fremde offenbar ein ziemlich genaues Bild von Özlem haben, offenbart der zwischen Essay und Erzählung pendelnde Roman die Daueranstrengung durch die Anpassung an das Özlem-Bild ihres jeweiligen Gegenübers. Für alle imitiert Özlem das Bild von einer Türkin, wie es an sie herangetragen wird: »Ich bin die Fragen und Vorstellungen der anderen leid, und doch bin ich selbst diejenige, die sich daran festklammert, als ginge ich sonst unter« (Ö 107). Der sich hier andeutende Konformitätsdruck erzeugt Wut und Frustration, die sich in Alltagssituationen wie auch im Zusammentreffen mit Freunden entladen. Doch sind diese lauten, tränenreichen Ausbrüche keine klärenden oder gar kathartischen Momente für die Protagonistin, sondern sie erlebt die eigenen Wutausbrüche als beschämend, wie die Scham sie insgesamt begleitet (vgl. Ö 14, 59, 80, 120, 124, 128).

Von beiden Seiten, der türkischen (als ungewollter Einschluss) wie der deutschen (als schmerzvoller Ausschluss) macht Güngörs Figur Ethnisierungserfahrungen: »Mich fragt man immer nach dem ›eigentlich‹ und nach dem ›wirklich‹« (Ö 54), daher klagt sie: »Wie lange müssen wir uns das noch anhören, dass wir Ausländer sind?« (Ö 58) oder: »Hört das denn nie auf?« (Ö 86), wenn sie von türkischer Seite als Türkin definiert wird. Sie empfindet derartige »indiskret[e]« (Ö 55) Vereinnahmungen als Grenzüberschreitung;

16 Ö = Güngör: Ich bin Özlem.

17 Tatsächlich durchziehen den Roman zweifelnde Fragen an sich selbst, wie: »Was bin ich ohne das Türkische?« (Ö 141) oder Fragen, die den Konformitätsdruck deutlich machen, unter dem die Figur leidet: »Wie viele dieser Phrasen warten in meinem Kopf darauf, hervorzukommen? Fertige Sätze, fertige Reaktionen, fertige Gefühle« (Ö 25).

ihre Integrität wird nicht anerkannt. Zugleich fügt sie sich ohnmächtig: »Ich will solche Fragen nicht beantworten müssen und tue es doch lammfromm und ergeben, als hätte ich keine andere Wahl« (Ö 86). Für Özlem münden diese Erfahrungen in dem Fazit: »nicht dazugehören, ist mein treuer Begleiter geworden« (Ö 74).

Es geht in *Ich bin Özlem* also um die verweigerte Anerkennung der eigenen Selbstbeschreibung. Der Roman skizziert eine Suchbewegung nach einer sozial und innerlich anerkannten Ich-Identität. Die Schlusspassage, in der Özlem in ihrer Wohnung einen Raum neu einrichtet und sich so einen immerhin privaten Raum des Ich-Identischen als »neuer Mensch« (Ö 152) schafft, zeigt die Titelfigur gewandelt. Wut und Erschöpfung sind schöpferisch transformiert worden in einen freien Raum: »Für nichts an der Wand schäme ich mich, es regt sich weder Stolz noch Trotz« (Ö 157). Die letzten Sätze des Romans bilden einen ironischen Kommentar zu der Identitätsproblematik: »Ich muss lachen. Mit Zufriedenheit können Leute wie ich nichts anfangen« (Ö 157) – sie lesen sich wie eine versöhnliche Selbstansprache, die aus der erzählerischen Selbstreflexion erwachsen ist.

Konfrontation: *Drei Kameradinnen*

Im Zentrum von Shida Bazys Roman steht anders als bei Güngör nicht die autodiegetische Erzählerin Kasih, sondern ihre Freundin Saya, eine der titelgebenden Kameradinnen. Zusammen mit Hani wachsen sie irgendwo in einer deutschen Kleinstadt auf; Kindheit und Jugend sind nachhaltig von Diskriminierungen geprägt, womit sich der kämpferische Romantitel erklärt. Während die politisch und sozial engagierte Saya auf Konfrontation setzt – neben zahlreichen verbalen Auseinandersetzungen ist von drei Wutausbrüchen die Rede –, geht Hani, die aus einem nicht spezifizierten Kriegsgebiet geflohen und erst später in die Siedlung gezogen ist, den defensiven Weg der Anpassung. Sie wehrt sich nicht; auch nicht in ihrem Job, bei dem sie offensichtlich unterbezahlt ist und ausgenutzt wird. Kasih bezieht trotz ihres brillanten Abschlusses in Soziologie Hartz IV. In einer Analepse berichtet sie, wie demütigend die Besuche im Jobcenter für sie sind: Kasih sammelt in ihrer

»Mappe of shame« (K¹⁸ 78) die zahlreichen Absagen; ihre Integrität verletzend offeriert ihre Sachbearbeiterin ihr »triumphierend« (K 79) eine Stelle, die »zu [ihr] passen könnte« (K 78), nämlich beim »Migrationsdienst« (K 79), obwohl dies überhaupt nicht Kasih's fachlichem Schwerpunkt entspricht, sondern rein biografisch »passend« erscheint. Während die Erzählerin nach dem Termin in Tränen (vgl. K 81) ausbricht, spricht Saya den hegemonialen Blick, mit dem Kasih betrachtet worden ist, offen an. Saya ihrerseits ist zu erschöpft von solchen persönlichen Erfahrungen sowie von dem Bekanntwerden der NSU-Morde und den geheimdienstlichen Verstrickungen, um noch zu differenzieren. Die verweigerte Integrität hat – mit Lehmann gesprochen – zur Folge, dass Wut zum Dauerzustand Sayas geworden ist.

Der Roman ist nun so konzipiert, dass er auf die Vorurteile seiner Rezipient*innen setzt, die – wenn sie sich lebensgeschichtlich nicht mit den drei Frauenfiguren identifizieren können – durch den als Prolog vorausgeschickten (fiktiven) Zeitungsartikel auf die Fährte gesetzt werden, dass Saya ein Gewaltverbrechen verübt haben könnte. Im Artikel ist davon die Rede, dass sie einen islamistisch motivierten Brandanschlag begangen habe. Eine Nacht lang schreibt Kasih von zahlreichen Analepsen und Reflexionsschleifen unterbrochen auf das im Zeitungsartikel behauptete Verbrechen hin. Während Güngörs Titelfigur Selbstzweifel umtreiben, die am Ende des Romans überwunden werden, gehen die Figuren im Roman von Shida Bazyar in die (auch erzählerische) Konfrontation. Das Romanende wirkt als Pointe, wenn die Erzählerin »uns« im Gestus des *othering* konfrontiert:

Und ihr so? Bei Leuten wie euch ist man sich ja nie ganz sicher, welche Absurditäten ihr für wahr haltet und welche nicht, ob und was ihr uns glaubt, und was Leuten wie Saya zugetraut wird. Habt ihr gedacht, Saya hätte das Haus in Brand gesetzt? Seid ihr entsetzt, dass ich euch das unterstelle? Das tut mir leid. Aber man kann euch nun mal nur halb vertrauen [...]. Aber dann weiß man [...] nicht, ob ihr von den Morden an nicht-weißen Personen eigentlich schon gehört habt, die uns nächtelang wach hielten (K 344).

18 K = Bazyar: Drei Kameradinnen.

Bazyars ästhetische Strategie des unzuverlässigen Erzählens¹⁹ zielt also auf Provokation: »Warum habt ihr mir eigentlich geglaubt, wenn ihr die ganze Zeit skeptisch wart, wieso wart ihr mir gegenüber eigentlich skeptisch, wo ich es doch war, die euch ständig entlarvt hat« (K 346). Im öffentlichen Diskurs dominiert die Wir-Ihr-Dichotomie, die von Kasih umgedreht wird, dabei werden die Rezipient*innen immer wieder ermahnt: »Hört ihr noch zu?« (K 345) So wie sich die Zeitungsmeldung über Saya als gezielte Diffamierung entpuppt (Bazyar spiegelt damit die Ermittlungspraxis bei den NSU-Verbrechen, bei der die Ermittlungsbeamten die Opfer für die Täter hielten), wird der Brandschlag in der Presse nicht als rechtsextreme Tat dargestellt. Das letzte Wort gilt dem NSU, der Frage der Glaubwürdigkeit und dem Appell, die Opfer des NSU wahrzunehmen:

Vielleicht ist es wirklich zu viel verlangt, dass ihr mir vertraut und glaubt, ich habe ja mindestens so viel gelogen wie ihr in eurem Leben. Aber die Bilder, guckt euch die Bilder an, wenn sie in ein paar Tagen kursieren, schaut euch die Gesichter an. Die sind echt. (K 349)

Der erzählerische Furor drückt sich nicht nur auf der Figurenebene, sondern auch in den selbstreferenziellen Überlegungen zum Schreibakt selbst aus. Die erschöpfte Schöpfung Kasih's dient der Psychohygiene ebenso wie der gesellschaftspolitischen Anklage.

Dekonstruktion und wütende Schöpfung: *Identitti*

Die Hauptfigur und autodiegetische Erzählerin in *Identitti* ist die Studentin Nivedita Anand, eine *person of color* mit deutscher Mutter und indischem Vater, die in Düsseldorf-Oberbilk wohnt und die bei einer Professorin na-

19 In gleicher Weise revidiert Kasih alles, was sie über Hani erzählt hat, als Fiktion: »Als der blutrünstige, schonungslose Krieg in Hanis einstiger Heimat für beendet erklärt worden war, schickte man Leute wie sie und ihre Familien zurück; ganz gleich, wie gut ihre Noten waren. Habt ihr ernsthaft geglaubt, jemand hätte sich jemals für Hanis Noten interessiert?« (K 348)

mens Saraswati²⁰ an der Heinrich-Heine-Universität im Masterstudiengang *Intercultural Studies/Postkoloniale Theorie* studiert. Im Zentrum des Universitätsromans steht die Enthüllung über den Identitätsschwindel, dass die vermeintlich aus Indien stammende Professorin mithilfe von Hormonbehandlungen und chirurgischen Eingriffen ihre *whiteness* abgelegt und sich in eine *person of color* verwandelt hat, um an sich selbst ihre Thesen zum Konstruktionscharakter von Ethnie, Kultur und den damit verbundenen Privilegien zu demonstrieren. Es folgen ein *Twitter*-Shitstorm²¹ und Straßenproteste gegen Saraswati, welche die Verwundungen und das Ohnmachtsgefühl von Menschen offenlegen, die sich um ihre eigene Identität als *person of color* betrogen sehen. Die provokante Frage, die der Roman stellt, ist, wenn akzeptiert wird, dass es *transgender*-Personen gibt, müssten dann nicht auch *transrace*-Personen Akzeptanz finden?

Gekreuzt wird auch diese Romanhandlung von einem realen außerliterarischen Ereignis, dem rechtsextremen Anschlag in Hanau, der angesichts seiner tödlichen Gewalt die Empörung um den Fall Saraswati verblassen lässt. Der Roman setzt sich aus Bloginträgen, Tweeds, erzählerischen Passagen und surrealen Sequenzen zusammen, in denen die Erzählerin, die ebenfalls von Wut über Saraswatis Betrug erfüllt ist, mit der indischen Göttin Kali spricht. Nivedita mahnt in ihrem Blog unter dem Namen *Identitti* und *Mixes-Race Wonder-Woman* »das ewige [...] Mantra Wo-kommst-du-her? verrät dir rein gar nichts darüber, wer du bist« (I²² 416; Hervorhebungen im Original). Aber – und das erscheint am Ende von *Identitti* das Ergebnis des langen Metadiskurses über *race* zu sein – die leidige, bei Güngör und

20 Sie hat sich selbst nach der hinduistischen Göttin der Gelehrsamkeit benannt.

21 Die Autorin hat als eine Art griechischer Chor, und zugleich um den Effekt von Authentizität bemüht, verschiedene »echte« *Twitter*-Posts in den Roman einmontiert; die Hass-Kommentare im Romans sind fiktiv, die anderen sind Kommentare, bei denen sich die Mitmachenden auf das Spiel eingelassen haben, den Fall Saraswati wie ein reales Ereignis zu behandeln. Es finden sich u. a. Kommentare von Fatma Aydemir, Ijoma Mangold, Jörg Scheller, Hilal Sezgin oder Hengameh Yaghoobifarah. Der von Sanyal erfundene Fall findet in der Realität seine Entsprechungen, etwa bei Jessica Krug, einer weißen Professorin an der George Washington University, die sich ihre ganze Karriere lang als Afrolatina Jess La Bombera ausgegeben hatte.

22 I = Sanyal: *Identitti*.

Bayzar wiederholt beklagte Frage bildet (so Sanyals These) den notwendigen Ausgangspunkt von Selbsterkenntnis. Niveditas Grundgefühl, das sie seit ihrer Kindheit verfolgt und nie ganz loslässt, ist wie bei Güngörs und Beyzars Protagonistinnen keinen dem eigenen Selbstentwurf entsprechenden Platz in der Gesellschaft zu haben, in der sie lebt. Von diesem Leid wird Nivedita erst im Studium befreit, und zwar von ihrer Professorin und Mentorin Saraswati, die allerdings weniger einen kritischen Semindiskurs zulässt, als vielmehr eine Art Gesinnungsunterricht praktiziert,²³ in der sie ihre Lehrsätze aus ihrem Werk »Decolonize your Soul« predigt, sodass der Roman seitenweise postkoloniale Theorien und dekonstruktivistische Forschungsansätze referiert. Alexander Honold spricht daher auch von einer »erzählten Bibliographie«, die »in gewisser Weise sogar als Ersatz einschlägiger Kompendien zum Selbststudium herhalten« könne.²⁴

Der Roman setzt auf Realismus, Orte, Verfasser*innen der Tweeds, der Anschlag in Hanau, die Corona-Pandemie, die zum Schluss kurz aufscheint, das alles verweist leitmotivisch auf den realen zeitgenössischen Kontext, in dem anhand der Figur Saraswati die Frage diskutiert wird: Wenn Geschlecht fluide sein kann, warum nicht auch die eigene Herkunft? Kritisch gewendet kann man sagen, der Roman zeigt die »Aporie zwischen Partikularismus und Universalismus« auf, d. h., er macht deutlich, dass die wütend erschöpften Figuren rund um Nivedita, die sich von ihrer Vorbild-Professorin um die eigene Identität verraten sehen, »genau in jener identitätspolitischen Falle steck[en], in die eine problematisch gewordene Identitätspolitik Leute mit diversen Herkünften und theoretischen Geschmäckern gesteckt hat.«²⁵

Der Roman überwindet die bis zur Erschöpfung reichende Wut im Metadiskurs und mündet in einem versöhnlichen Schlussappell zur allgemeinen Menschenliebe. So plädiert der Text dafür, Saraswatis *race-switch* als *passing* zu interpretieren und ihren Weg als Versuch einer Dekonstruktion auch der ermüdenden essenzialistischen identitätspolitischen Bemühungen um Differenzierung zu sehen. Mit der auf Judith Butler verweisenden Besinnung auf die allen Menschen gemeinsame »Verletzlichkeit« (I 416)

23 Vgl. Steinmayr: Identität, Intersektion, Intervention, S. 225.

24 Honold: Richtig triggern, S. 268.

25 Steinmayr: Identität, Intersektion, Intervention, S. 224.

schließt der Roman mit einem hoffnungsvollen hippiesken Bekenntnis der Bloggerin Identitti:

Wir alle sind alle Geschlechter, alle races, alle Klassen, alle Kasten, wir alle sind ganz unreligiös das Wunder der Schöpfung und als solches sollten wir zwischendurch ab und zu innehalten und den Schauer der Ehrfurcht vor unserer komplexen Existenz verspüren. [...]

Let love flow like a river. (I 417)

Fazit

Erschöpfung und Wut erweisen sich in allen drei Romanen als die zentralen Gemütsmodi bei dem Versuch, angesichts von Fremdheits- und Zugehörigkeitsdebatten für sich (und die soziale Umgebung) einen konsistenten Selbstentwurf aufrechtzuerhalten. Alle drei Texte plausibilisieren die Frustration der weiblichen Hautfiguren, die ihre Erschöpfung in einen Erzählakt transformieren; sei es im Modus des Selbstgesprächs, sei es in der konfrontativen bzw. appellativen Ansprache. So oder so wird aus der gestauten Wut ein wütend erschöpfter Erzählfluss, der die Erfahrungen verweigerter Integrität und damit die gesellschaftliche Verunmöglichung – so die Gegenwartsdiagnosen der Texte – eines diskriminierungsfreien Selbstentwurfs ästhetisch übersetzt, um das leidvolle Dreieck aus Identitätsentwurf, Zuschreibung und erschöpfender Wut sichtbar zu machen und bestenfalls zu subvertieren oder gar aufzubrechen.

Literaturverzeichnis

Bazyar, Shida: *Drei Kameradinnen*. Köln 2021.

Beck-Gernsheim, Elisabeth: *Wir und die Anderen*. Frankfurt a. M. 2004.

Brubaker, Roger: *Ethnizität ohne Gruppen*. Hamburg 2007.

Güngör, Dilek: *Ich bin Özlem*. Berlin 2019.

- Hall, Stuart: Von Scarman zu Stephen Lawrence. In: Karin Schönwälder, Imke Sturm-Martin (Hg.): Die britische Gesellschaft zwischen Offenheit und Abgrenzung: Einwanderung und Integration vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Berlin, Wien 2001, S. 154–168.
- Honold, Alexander: Richtig triggern. Postkoloniale Maieutik in Mithu Sanyals *Identitti*. In: Acta Germanica. German Studies in Africa (2022), H. 50, S. 271–281.
- Lehmann, Johannes F.: Wut als Alarmsystem. Zur historischen und politischen Dimension von Konzepten des Zorns. In: Mosse-Lectures (12.11.2020), https://www.mosse-lectures.de/wpms_programme/zorn/ (Stand 17.4.2023).
- Lehmann, Johannes F.: Zorn, Wut, Männlichkeit. Zum Begriff des ›thymos‹ bei den Neurechten und zur Dialektik der ›Grenze‹. In: Christine Lubkoll, Eva Knöferl, Timo Sestu (Hg.): Fremdheit, Integration, Vielfalt? Interdisziplinäre Perspektiven auf Migration und Gesellschaft. Paderborn 2021, S. 93–126.
- Lehmann, Johannes F.: Zum affektpolitischen Problem der Identität. In: Jürgen Brokoff, Robert Walter-Jochum (Hg.): Hass/Literatur. Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einer Theorie- und Diskursgeschichte. Bielefeld 2019, S. 139–166.
- Rink, Christian: Wer bist du eigentlich? Saša Stanišić und das transkulturelle Einschreiben in die europäische Literaturtradition. In: Hans W. Giessen, Christian Rink (Hg.): Migration, Diversität und kulturelle Identitäten. Sozial- und kulturwissenschaftliche Perspektiven. Stuttgart 2020, S. 195–205.
- Said, Edward W.: Orientalismus [1978]. Aus dem Engl. von Hans Günter Holl. Frankfurt a. M. 2009.
- Sanyal, Mithu: Identitti. München 2021.
- Schlicht, Corinna: Selbstentwürfe. Kulturelle Narrative des Selbst in der deutschsprachigen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Paderborn 2020.
- Sen, Amartya: Die Identitätsfalle. Warum es keinen Krieg der Kulturen gibt. München 2007.
- Sommer, Roy: Kultur. In: Ansgar Nünning (Hg.): Grundbegriffe der Kulturtheorie und Kulturwissenschaften. Stuttgart 2005, S. 112–114.
- Steinmayr, Markus: Identität, Intersektion, Intervention: Mithu Sanyals »Identitti« und Jasmina Kuhnkes »Schwarzes Herz«. In: Weimarer Beiträge: Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften. Jg. 68 (2022), H. 2, S. 217–239.
- Yildiz, Erol: Vom hegemonialen zu einem diversitätsbewussten Blick auf die Migrationsgesellschaft. In: EUROZINE (12.11.2009), eurozine.com/vom-hegemonialen-zu-einem-diversitatsbewussten-blick-auf-die-migrationsgesellschaft (Stand 17.4.2023).

»[Z]wischen den Sofapolstern verschwinden, wie ein mürber Keks«. Erschöpfte Körper in deutsch- jüdischer Gegenwartsliteratur

Anna Lena Westphal

Einleitung

Wenn heute in der Öffentlichkeit über Erschöpfung diskutiert wird, geht es oft um Themen wie Arbeitnehmerrechte, Burnout, Workload, Work-Life-Balance oder Care-Arbeit. Als Auslöser von Erschöpfung wird in solchen Zusammenhängen oft ein Zuviel an Arbeit ermittelt. Dies kommt nicht von ungefähr. Hartmut Böhme zufolge wird Erschöpfung schon seit einem Jahrhundert als Symptom von Überarbeitung diskutiert und aufs Engste mit der aufstrebenden Moderne verknüpft,

[d]eren 24-Stunden-Rhythmus, [...] niemals erlahmende Dynamik und Mobilität, [...] ununterbrochene[s] Strömen und Strahlen der Energien, Kräfte, Massen und Dinge, [...] Unruhe und Geschwindigkeit [...] sich am konzentriertesten in der Megalopole und in den Fabriken darstellte[n] [...].¹

In diesem Kontext ist die Erschöpfung des Individuums ein ungewollter Zustand, der überwunden werden muss, um wieder leistungsfähig zu werden. Der Einzelne soll für die Gesellschaft wieder nützlich werden und so das »Niveau der Maschinen«² erreichen. Auch Franziska Schutzbach weist in *Die Erschöpfung der Frauen* auf zu viel Arbeit als Erschöpfungsgrund hin und macht in diesem Kontext dezidiert auf die Mehrbelastung von Frauen³

1 Böhme: *Das Gefühl der Schwere*, S. 26.

2 Ebd.

3 Schutzbach (*Die Erschöpfung der Frauen*, S. 11.) weist ausdrücklich darauf hin, dass sie unter den Begriffen »Frau« und »weiblich« historisch und sozial, kulturell

durch Care-Arbeit in der Gesellschaft aufmerksam. Doch nicht allein zu viel Arbeit kann erschöpfend sein. Ebenso stellt das alltägliche Aushaltenmüssen von Diskriminierung, sexueller Belästigung und Sexismus einen Energieräuber dar. Misogynie⁴ und Mehrfachdiskriminierung, die Frauen auf der ganzen Welt unterschiedlich schwer betreffen und Erschöpfungen der Frauen differenziert auffächern, spielen dabei entscheidende Rollen.

Bestimmte Frauen werden häufiger und aggressiver belästigt, oft in Zusammenhang mit Transfeindlichkeit und/oder Rassismus oder Dickenfeindlichkeit. Generell trifft es Frauen of Color und besonders Schwarze Frauen am häufigsten. Am aggressivsten werden trans Frauen angegangen, im speziellen trans Frauen of Color sind – im Vergleich zu weißen cis-Frauen – einem hohen Risiko ausgesetzt, sogar Opfer von Gewalt und Mord zu werden.⁵

Die Gegenwehr, sei es in Form von Abwehrmechanismen im Alltag⁶ oder einem aktiven Engagement für Feminismus und Empowerment, ist genauso erschöpfend für das Individuum wie das ständige Ausgesetztsein gegenüber zementierten Zuschreibungen einer patriarchalisch strukturierten Mehrheitsgesellschaft. Schutzbach berücksichtigt hier auch den Kontext aktuell geführter Debatten über die Entstehung sozialer Identitäten. In *Identitäten. Die Fiktionen der Zugehörigkeit* verweist Kwame Anthony Appiah auf den positiven Einfluss des Feminismus auf den Identitätsdiskurs.⁷ Appiah untersucht in seiner Publikation unterschiedliche Kategorien wie Nationalität, Religion, Geschlecht, Klasse und *race*⁸, die meist von der Dominanzgesellschaft benutzt werden, um für sie nützliche soziale Identitäten zu konstruieren. Diese Identitätskonstruktionen sind für Minderheiten in der Regel kaum nützlich, sondern führen vielmehr zu ihrer Marginalisierung.⁹

oder biologisch entstandene Zuschreibungen und Konstrukte versteht.

4 Vgl. ebd., S. 131–138.

5 Ebd., S. 30.

6 Vgl. dazu ebd., S. 35–41.

7 Vgl. Appiah: *Identitäten*, S. 17.

8 Vgl. ebd., S. 13.

9 Vgl. ebd., S. 31.

Auch Noams Erschöpfung in Mirna Funks 2021 veröffentlichtem Roman *Zwischen Du und Ich* ist kein Symptom übermäßiger Arbeitsbelastung in einer durchökonomisierten Leistungsgesellschaft. Sie tritt ohne Ankündigung, ohne vorhergegangene Überlastung ein.

Am nächsten Tag wachte Noam erst am frühen Nachmittag auf. [...] Er wollte sich die Hände auf die Ohren legen, doch es gelang ihm nicht. Erst dachte er, er habe einen Krampf im Arm. Dann dachte er, er habe einen Krampf in beiden Armen, aber als er sie ausschütteln wollte, bewegte sich nichts. Panik stieg in Noam auf. Vorsichtig versuchte er, den großen Zeh anzuheben und wieder abzusenken, doch egal, wie sehr er sich anstrengte, es ging nicht. Er schickte Gedanken zu seinem rechten Zeh und auch zu seinem linken, sie sollten sich bewegen, aber nicht nur sein Körper schien zu streiken, sondern auch sein Geist. Noam schaute auf diesen funktionslosen Körper herunter, der zwar zu ihm gehörte, ihm aber nicht mehr gehorchte. [...] Noams Blaseninhalt drückte gegen die Harnröhre. Was nun? Dachte er. Was, wenn er für immer gelähmt bliebe? [...] »Hilfe!«, schrie Noam, und noch ein bisschen lauter, »Hilfe!« aber niemand hörte ihn. (ZD¹⁰ 300–302)

Noam ist kein Workaholic, im Gegenteil, es handelt sich bei ihm um eine chaotische, ziellos umhertreibende Außenseiterfigur mit dem Hang zum Asozialen. Von seinem ihm nicht mehr gehorchenden Körper ist Noam überrascht. Seine Hilflosigkeit wird ihm in diesem Zustand bewusst, doch die Hilferufe, die Noam aussendet, bleiben ungehört. Noam nimmt diesen Zustand kurzerhand an, lacht über die Verwahrlosung und den Gedanken, in seinem eigenen Urin liegend tagelang nicht entdeckt zu werden. Diagnosen erfolgen nicht, Erschöpfung ist ein Symptom, das die Figur an sich entdeckt, deren Ursachen aber nicht reflektiert werden. Statt Diagnose und Linderung stehen Faszination über den nicht funktionierenden Körper und das Zelebrieren dieses Zustandes im Mittelpunkt. Damit fügt sich der Roman ein in eine Reihe literarischer Texte mit dem Motiv des vege-

10 ZD = Funk: *Zwischen Du und Ich*.

tierenden, erschöpften Körpers, die in den letzten etwa zehn Jahren von auf Deutsch schreibenden jüdischen Autor*innen vorgelegt wurden. Ihre Figuren liegen wochen-, teilweise sogar monatelang im Bett, betäuben sich mit Drogen und Sex, verwahrlosen immer mehr und lassen sich von Ungeziefer auffressen. Anders als bei Kafkas Erzählung *Die Verwandlung*, die hier als literarisches Vorbild zu nennen ist, liegen die Ursachen der Erschöpfung nicht in einer altruistischen Aufopferung für Familie und Beruf. Die Überlastung dieser jungen jüdischen Figuren rührt her von ihrer ständigen Verteidigung gegen Identitätszuschreibungen, Diskriminierung, Antisemitismus und Xenophobie, von nicht aufgearbeiteten (transgenerationellen) Traumata sowie der eigenen Identitätssuche in einer sich in ihren Bedeutungen auflösenden Welt. Sie ist außerdem eng verflochten mit erlebten Migrationserfahrungen und dem ständigen Zwang des *Mitspielenmüssens* im sogenannten »Gedächtnistheater«¹¹.

Was genau diese Erschöpfung auslöst, wie sich diese am Körper der Figuren äußert und wie ihr begegnet werden kann, wird in mehreren Romanen durchgespielt, die nachfolgend unter dieser Perspektive vorgestellt werden.

Erschöpfung durch Diskriminierung

In *Winternähe* von 2015 erzählt Mirna Funk die Geschichte der in Berlin lebenden Lola. Als Vaterjüdin sieht sie sich zum einen vor die Herausforderung gestellt, sich selbst zwischen Opfer- und Täterstatus zu verorten. Zum anderen ist sie täglich mit antisemitischen, philosemitischen und sexistischen Vorfällen konfrontiert, die für sie nicht mehr aushaltbar sind.

11 Der Begriff stammt ursprünglich von dem Soziologen Y. Michal Bodemann und wird ausführlich von Max Czollek erläutert und weiterentwickelt (vgl. Czollek: *Desintegriert Euch*, S. 9). Der Essayband *Eure Heimat ist unser Albtraum*, in dem Autor*innen über ihre Alltags- und Mehrfachdiskriminierung sprechen, liefert Eindrücke von belastenden und erschöpfenden Lebenswirklichkeiten in Deutschland lebender Post-Migrant*innen und jüdischer Menschen. Insbesondere in den Beiträgen von Salzmann, Czollek und Grjasnowa wird die Problematik einer Rollenzuweisung im deutschen »Gedächtnistheater« gezeigt (vgl. Aydemir, Yaghoobifarah (Hg.): *Eure Heimat ist unser Albtraum*).

Nachdem von Arbeitskollegen ein Selfie von ihr mit Hitlerbärtchen versehen wird, zieht Lola vor Gericht. Doch sie verliert. Die Begründung: Nach dem Recht der Halacha sei sie keine *richtige Jüdin*, wodurch es sich bei der Tat nicht um einen Fall von Antisemitismus handeln könne. Während dieser Zeit spürt Lola, wie sehr sie ihre eigenen permanenten Versuche sich zu wehren erschöpfen. Nach einem schweren Übergriff seitens ihres Bekannten Domenik Dreher, der sie sexuell belästigt, antisemitisch beleidigt und bedroht, fliegt Lola nach Tel Aviv. Wenige Stunden nach ihrer Ankunft überkommt sie die »Ahnung« (W¹² 114) einer bevorstehenden Erschöpfung, die sie für eine ganze Woche ans Bett fesseln wird. Die Zeit, die Lola daraufhin in ihrem Bett verbringt, erlebt sie nicht als erholsam. Das Aufstehen aus dem Bett vollzieht sich nur schrittweise über mehrere Tage hinweg. Hygiene und soziale Kontakte werden vernachlässigt. Der Schlaf wird von traumatisierenden Kindheitserinnerungen wie der Flucht ihres Vaters aus der DDR und dem »Fit machen für den [nächsten] Holocaust« (W 120) begleitet.¹³ Lola vegetiert in ihrem Bett vor sich hin in einem apathisch-depressiven Dämmerzustand.

In seinen Streitschriften *Desintegriert Euch!* (2018), *Gegenwartsbewältigung* (2020) und *Versöhnungstheater* (2023) beschreibt Max Czollek ein von der Mehrheitsgesellschaft gezeichnetes Bild von den in Deutschland lebenden Juden und Jüdinnen, in dem diese »auf der Bühne des deutschen Gedächtnistheaters«¹⁴ agieren. Die Idee des Gedächtnistheaters entwickelt Czollek zu einem Konzept von Versöhnungstheater weiter, das *den Deutschen* dazu diene, ihr Bedürfnis nach Vergebung und Wiedergutmachung

12 W = Funk: Winternähe.

13 Ein gemeinsamer Vater-Tochter-Urlaub in Israel wird für Lola zum unerwarteten Überlebenstraining für den nächsten Holocaust. »Lola lernte in diesen Wochen, ohne Wasser zwei Tage in der Negev-Wüste zu überleben, trotz eines Sturms Feuer am Strand von Gaza zu machen, sich im Auto nicht zu ducken, obwohl sie in der Westbank mit Steinen beworfen wurden, am Genezarethsee ohne Isomatte auf dem Steinstrand zu schlafen und von der nahe gelegenen Bananenplantage Frühstück, Mittag und Abendessen für drei Tage zu besorgen. Simons [Lolas Vater] Plan war aufgegangen. Lola war Holocaust-fit, als sie Anfang August braun-gebrannt in Berlin-Schönefeld landeten.« (W 123f.).

14 Czollek: *Desintegriert Euch*, S. 9.

der NS-Verbrechen zu befriedigen und dadurch wieder stolz auf Deutschland sein zu dürfen.¹⁵ So existiere unter dem Deckmantel des Philosemitismus weiterhin ein Antisemitismus in Deutschland, der gelegentlich hervortritt, doch als solcher von der Mehrheitsgesellschaft nicht genügend ernst genommen wird.¹⁶

Als ihr Date Toni mit ihr über die israelische Politik sprechen möchte, Lola aber zu erschöpft ist, um erneut ihren Standpunkt zu vertreten, eskaliert die Situation im Restaurant bis ins Groteske. Als Toni Lola lautstark ihre Jüdischkeit abspricht, mischen sich immer mehr Gäste in die Unterhaltung ein und geben ihre eigene Meinung kund. Am Ende erscheint sogar Lolas jüdischer Liebhaber Benjamin. Um der Situation zu entkommen, krabbelt Lola unter den Tisch und gibt Benjamin einen Blowjob:

Palästinenser, Halbjude, Mauer, Gaza, Nekbar, Hitler, Zionisten, Antisemiten, Broder, Netanjahu, Biller, Herzl, Göring, KZ, Jude, Westbank und Lager. Diese furchtbaren Wörter wurden in furchtbare Sätze gepresst. Aus einer kaum zu fassenden Hysterie heraus und penetranten Unwissenheit. Und je öfter sie aus diesen furchtbaren Wörtern furchtbare Sätze bildeten, desto bedeutungsloser wurde das Gesagte. Zugleich war es doch gerade die Schwere der Bedeutung, die keiner auszuhalten schien. Auch Lola hielt das alles nicht mehr aus. Schon lange hielt sie nichts von dem Gesagten mehr aus. Und als Benjamin in ihrem Mund gekommen war, kroch Lola unter dem Tisch hervor, griff nach ihrem Mantel und verließ das Restaurant. (W 40)

Damit beginnt und endet die Situation jeweils mit der körperlichen Erschöpfung einer jüdischen Figur. Lolas Erschöpfung über die ständige Positionierung als Jüdin endet mit der Erschöpfung durch die Befriedigung Benjamins. Was die Restaurantbesucher und Toni praktizieren, erinnert an die Redewendung ›Sich an einem Thema aufgeilen‹. Gleichzeitig wird an

15 Vgl. insbesondere das Kapitel *Normalität Reloaded. Schlaaaaand* in Czollek: *Desintegriert Euch*, S. 35–45.

16 In allen drei Streitschriften nennt Czollek zahlreiche Beispiele antisemitischer Äußerungen von Personen des Öffentlichen Lebens.

der Situation deutlich, dass eine originäre jüdische Position innerhalb der Diskussionen, die im ›Gedächtnistheater‹ geführt werden, keinen Platz findet und auch nicht nachgefragt wird. Lola kann unbemerkt unter den Tisch kriechen, obwohl sie eigentlich im Zentrum der Diskussion steht. Weil ihre Meinung keine Rolle spielt, findet sie eine sinnvollere Verwendung ihres Mund zu benutzen.

Erschöpfung und Trauma

In Olga Grjasnowas Roman *Der Russe ist einer, der Birken liebt* macht die Protagonistin Mascha ähnliche Erfahrungen wie Lola. Als sogenannte Kontingentflüchtlinge flohen sie und ihre Familie aus Baku, um sich in Deutschland ein neues Leben aufzubauen. Während Mascha in Deutschland lebt und arbeitet, gerät sie in ständige Diskussionen über Israel und ihren eigenen Status als Jüdin. So fühlt sie sich von ihrem philosemitischen Freund Daniel als dessen »persönliche[r] Teddyjude[]« (R¹⁷ 64) behandelt. Gleichzeitig glaubt sie, ihr Makel bestünde darin, dass sie »nicht geradewegs aus einem deutschen Konzentrationslager« (R 64) käme.

Während des gesamten Romans versucht Mascha gegen Zuschreibungen und Stereotype anzukämpfen, indem sie aktiv mit den Vorurteilen und Erwartungen anderer bricht. Mascha ist eine gute Schülerin und später eine sehr gute Studentin, die sich durch ihr großes Sprachtalent auszeichnet und immer wieder Auslandsstipendien erhält. Sie strebt eine Karriere als Dolmetscherin bei den Vereinten Nationen an und stellt sich dafür ständig neuen Herausforderungen. Die Kehrseite ihrer Zielstrebigkeit ist, dass Mascha keine Zeit findet, ihre Traumata zu verarbeiten – den brutalen Bürgerkrieg in Baku oder den tragischen Tod ihres Freundes Elias. Mascha verfällt in einen depressiven Zustand, magert ab, arbeitet nicht mehr, verwaorlost, verliert ihre Selbstwahrnehmung und wird über Monate hinweg zu einem Pflegefall für ihre Angehörigen (vgl. R 117). Sie erschöpft selbstzerstörerisch ihre körperlichen Ressourcen, muss zum Essen gezwungen werden und lässt

17 R = Grjasnowa: *Der Russe ist einer, der Birken liebt*.

sich von ihrem Dozenten ausnutzen, indem sie mit ihm schläft (vgl. R 133). Daraufhin reist sie nach Israel, um für sich selbst Zeit zum Trauern zu finden, doch der Ortswechsel bringt keine Erholung. Ständig wird Mascha von Flashbacks und Halluzinationen begleitet, bis sie am Ende orientierungslos und verletzt auf einem Feld in Palästina steht. Dieser Stelle in der Erzählung geht ein Kommentar von Maschas Großmutter voran: »*Alles wiederholt sich*, murmelte sie. *Alles wiederholt sich. Alles wiederholt sich.*« (R 283) Es verdeutlicht, wie stark Mascha dem Trauma verhaftet bleibt.

Der Russe ist einer, der Birken liebt reflektiert somit die Doppelbelastung, die postmigrantische Menschen in Deutschland erfahren. Auf der einen Seite geht es darum, sich gegen Zuschreibungen zu wehren und sich ein selbstbestimmtes Leben in Deutschland aufzubauen, auf der anderen Seite darum, den allgemeinen Leistungsdruck in Deutschland auszuhalten. Der zweite Punkt fügt sich in den großen Diskurs der Erschöpfung durch Arbeit.

Den an sie gestellten Identifikations- und Leistungsanforderungen können die Protagonistinnen der Romane nur auf Kosten der eigenen psychischen Gesundheit entsprechen, zumal sie bereits durch Fluchterfahrung und Diskriminierung außergewöhnlich hoch belastet sind. Grjasnowa erzählt in ihrem Roman *Der Russe ist einer, der Birken liebt* nicht die Erfolgsgeschichte einer gelungenen Integration, sondern berichtet über die selbst- und fremdverschuldete Auszehrung der Kräfte bis zur völligen Hilflosigkeit.

Erschöpfung des Ichs

Heute war Ali alles egal. Sie drückte sich in das Sofapolster, versuchte, so tief einzutauchen, wie es nur ging, und redete den Wanzen zu, sie mögen sie vollends aussaugen und nichts von ihr zurücklassen. Sie sollten sie auffressen und stückchenweise in die gesamte Stadt tragen. Dann könnte sie einfach hier liegen bleiben, müsste nichts mehr tun, sich nicht mehr bewegen und würde zwischen den Sofapolstern verschwinden wie ein mürber Keks. Ihre Augen waren weit aufgerissen und schmerzten vor Trockenheit. Ali blinzelte ab und zu, um den Staubfilm wegzuwischen.

Es half nichts, er kam immer wieder, fiel von der Decke, rieselte aus der Klimaanlage über ihr, wirbelte aus ihrem Mund in Wölkchen. (A¹⁸ 20)

In Sasha Marianna Salzmanns Debütroman *Außer sich* begibt sich Protagonist*in Ali nach Istanbul, um den Zwillingenbruder Anton zu suchen. Hier wird Ali von Onkel Cemal unter die Fittiche genommen, der sich bis zum Ende des Romans rührend um Ali kümmert. Das von Wanzen zerfressene Sofa gehört Cemal und wird für Ali zum Rückzugsort. Cemal zu überzeugen, dass das Sofa wanzenverseucht ist, scheitert, sodass Ali die Umstände akzeptiert und die Wanzenbisse stillschweigend hinnimmt. Immer wieder zieht es Ali auf das Sofa – hier schläft Ali ein oder findet sich dort nach einer Ohnmacht wieder. In der oben zitierten Textstelle ist Ali frustriert darüber, dass die Suche nach Anton erfolglos ist. Ali ist von der ständigen Suche erschöpft, wünscht sich sogar die Selbstauflösung, will den Ballast, den die Suche nach Anton ausmacht, loswerden.

Alis Familiengeschichte ist geprägt von Anstrengungen, Entbehrungen und Gewalt. Weit weg von den Familienkonflikten wird Istanbul zum Ort der Erholung und Neuorientierung. Schließlich fängt Ali an sich Testosteron zu spritzen und möchte fortan als Anton angesprochen werden. So wird mit einem Mal die Suche nach dem Zwillingenbruder zur Metapher für die Suche nach sich selbst und für die Suche nach einer anderen Version von sich selbst fernab von binärer Geschlechtszugehörigkeit. Der Wunsch von den Wanzen ausgesaugt und »stückchenweise in die gesamte Stadt« getragen zu werden, zeigt Alis Sehnsucht nach einer Metamorphose, der Zerstreuung in viele individuelle Ichs einer multiplen Identität. Die vorgegebenen Begrifflichkeiten des binären Systems sind erschöpft – sie reichen nicht aus, um *Anton* zu finden.

Der Roman *Außer sich* erzählt von den Grenzen binärer Systeme und durchbricht diese bewusst. Mit Appiah betrachtet zeigt sich an vielen Stellen, wie Kategorisierungen – Nationalität, Religion, Geschlecht, Klasse und *race*¹⁹ – die Figuren an der eigenen Identitätssuche hindern und ihnen

18 A = Salzmann: *Außer sich*.

19 Vgl. Appiah: *Identitäten*, S. 13.

sogar schaden können. Während Alis Eltern und Verwandte einerseits darauf beharren, die Zwillinge in stereotype Geschlechterrollen zu zwingen (vgl. A 100), entscheiden die Erwachsenen andererseits ihren jüdischen Familiennamen abzulegen, um antisemitischen Anfeindungen in Russland zu entkommen (vgl. A 264). Die persönliche Entfaltung von Alis Eltern wird vor allem durch Klassenvorstellungen der Großeltern väterlicherseits gehemmt und der Erwartungsdruck, der auf den Eltern lastet, führt zum Schlaganfall bei Alis Mutter (vgl. A 273) und zur Alkoholsucht von Alis Vater. Die Erschöpfung, unter der Ali aufgrund der Zuschreibung bestimmter Tätigkeiten, Pflichten und Bedürfnisse leidet, zeigte sich schon in mehreren Generationen der Familie. Während die Urgroßeltern im zweiten Weltkrieg bis zur Erschöpfung in den Krankenhäusern der Sowjetunion arbeiteten, wurde Valja – die Mutter von Ali und Anton – jahrelang von ihrem Ehemann missbraucht²⁰, von ihrer Schwiegermutter misshandelt und so bis an die Grenzen der Erschöpfung getrieben. Diese Misshandlungen hinterließen Spuren an Valjas Körper:

Ali hatte mal Ölportraits von Valja in einem Karton gefunden, sie aber nicht in Verbindung gebracht mit dem aufgeschwemmten Gesicht, das sie jeden Tag zur Schule schimpfte und nicht da war, wenn sie zurückkam. [...] Das Gesicht, das sie kannte, hatte wie ein Wattebausch das schlechte Essen der Wohnheimkantinen, den modernden Geruch der Schlafräume, den Mangel an Schlaf und guter Kosmetik aufgesaugt und war auf einem kurzen Hals eingetrocknet. Das Gesicht sah aus, als würde es sich selbst

20 Im Roman wird aus der Sicht von mehreren Figuren der sexuelle Missbrauch an Valja entweder implizit oder explizit kommuniziert. Bemerkenswert ist, dass Valjas Selbstständigkeit, die sie durch ihr Studium und ihre Arbeit im Krankenhaus erlangt, Momente der Erholung bedeuten, während sich die erschöpfenden Ereignisse ausschließlich im Privaten vollziehen: »Weißt du, dass man bei uns sagt, wenn man eine Vergewaltigung nicht verhindern kann, muss man lernen, sich zu entspannen? Ich habe das nie gelernt. Ich habe im Krankenhaus gelebt, ich bin da fast nie freiwillig rausgegangen, [...] was ich nicht alles gemacht habe, mit Patienten geredet bis morgens früh, um nicht wieder dahin zurückzumüssen – und Kostja [Konstantin; Anm. ALW] hat immer auf mich gewartet, stand mit dem Auto vor der Klinik und ließ den Motor laufen, und ich kam manchmal einfach nicht [...]« (A 269).

verdauen. Seit der Scheidung von Konstantin allerdings bewegte sich etwas an dem Wattedausch, die Wangenknochen zeichneten sich wieder ab, die Augen zogen sich zurück in ihre Höhlen, Valentina war auf dem Weg zu der schönen jungen Frau, die über den Arbat flanierte [...]. (A 95)

Für Ali hat ihre Mutter die Eigenschaft eines Schwammes, der alle negativen Aspekte der sowjetischen Erziehung in sich aufgenommen hat:

»Ich« ist im Russischen nur ein Buchstabe: Я. Ein einziger Buchstabe in einem dreiunddreißigstelligen Alphabet. Der letzte. Man sagt: Я ist der letzte Buchstabe im Alphabet, also stell dich hinten an, vergiss dich, nimm dich nicht so wichtig, lös dich auf. Mir schien, Valja hatte diese Redensart vollkommen verinnerlicht. (A 275)

Die Geschichten, die Valja Ali erzählt, sind für Ali nicht aushaltbar, weswegen Ali beschließt, den eigenen Körper für kurze Zeit zu verlassen: »Und bevor etwas platzen konnte, in mir, in meinen Ohren, haute ich ab. Ich ging raus aus mir. Mein Körper blieb starr vor Valja sitzen, während ich aus mir herausprang, nach draußen, ich war außerhalb, das Zuhören konnte mir nichts mehr anhaben.« (A 263) Der Titel *Außer sich* benennt somit Alis Methode, einem nicht aushaltbaren Zustand des momentanen Selbst zu entfliehen, den Geist auf Wanderschaft zu schicken, als spektralen Geist (vgl. A 263) über dem Kopf ihrer erzählenden Mutter oder als Wanze auf den Straßen Istanbuls auf der Suche nach *Anton*.

Abschließende Bemerkungen

Es gibt eine Erschöpfung abseits der körperlichen und geistigen Überarbeitung, es ist eine Erschöpfung marginalisierter Gruppen, und diese wird im Schaffen der jüngsten Generation jüdischer Autor*innen deutlich. Oft wird diese Erschöpfung durch das Zusammenwirken mehrerer Diskriminierungsformen ausgelöst: Lola ist nicht nur Antisemitismus ausgesetzt, sondern wird gleichzeitig auch sexuell belästigt; Mascha erlebt Philosemitis-

mus und muss sich gleichzeitig als Migrantin vor der Mehrheitsgesellschaft permanent neu beweisen; Ali sucht in den Straßen Istanbuls Kategorisierungen und Zuschreibungen – Mann oder Frau, Ali oder Anton, jüdisch oder christlich, russisch oder deutsch – zu entkommen. Doch einen idealen Weg aus den Erschöpfungszuständen weisen die Romane nicht. Das Ende bleibt jeweils offen, die Auslöser der Erschöpfung bleiben bestehen.

Aber Lola, Mascha und Ali lernen sich dagegen zu wappnen, indem sie Allianzen bilden. Sie verbünden sich mit anderen marginalisierten Menschen: mit Frauen, Transpersonen, Palästinenser*innen und Muslim*innen. Von ihnen werden sie gefüttert, wenn sie selbst nicht mehr essen können, aufgefangen und zum Ausruhen auf ein Sofa eingeladen. Auf diese Solidarität sind die Figuren angewiesen. Wie sehr, wird deutlich, wenn diese Allianzen nicht rechtzeitig aufgebaut werden – wie bei Noam, der keine Rettung aus seiner Erschöpfung erwarten kann.

»Hilfe!«, schrie Noam, und noch ein bisschen lauter, »Hilfe!« aber niemand hörte ihn. Mit einem Mal begriff er, dass er das Wort »Hilfe« noch nie benutzt hatte. Er sagte es noch einmal langsam und leise, »Hilfe«, um seinem Klang zu lauschen. Unangenehm fühlte es sich an, das Wort auszusprechen. Noam fühlte sich schwach, bedürftig, einsam. Er dachte an all die Gelegenheiten in seinem Leben, in denen dieses Wort angebracht gewesen wäre. Zu viele fielen ihm ein. Noam wollte Nike um Hilfe bitten. Er wollte ihr alles erzählen. Auch die Dinge, die er geschworen hatte, sich nicht einmal selbst zu erzählen, weil sie dadurch wahr geworden wären. Eine lange Zeit hatte er geglaubt, dass er die Ereignisse ungeschehen machen könnte, wenn er nur niemals von ihnen erzählte. Ohne Bericht kein Ereignis. Ohne Zeugen kein Beweis. Langsam begann er, die Lähmung zu genießen, sich in ihr zu Hause zu fühlen. (ZD 301)

Literaturverzeichnis

- Appiah, Kwame Anthony: Identitäten. Die Fiktionen der Zugehörigkeit. Aus dem Engl. von Michael Bischoff. 3. Aufl. München 2021.
- Aydemir, Fatma, Hengameh Yaghoobifarah (Hg.): Eure Heimat ist unser Albtraum [2019]. Taschenbuchausgabe. Berlin 2020.
- Böhme, Hartmut: Das Gefühl der Schwere. Historische und phänomenologische Ansichten der Müdigkeit, Erschöpfung und verwandter Emotionen. In: *figurationen. gender literatur kultur*. Jg. 16 (2015), H. 1, S. 26–49.
- Czollek, Max: *Desintegriert Euch!* München 2018.
- Czollek, Max: *Versöhnungstheater*. München 2023.
- Funk, Mirna: *Winternähe*. Frankfurt a. M. 2015.
- Funk, Mirna: *Zwischen Du und Ich*. München 2021.
- Grjasnowa, Olga: *Der Russe ist einer, der Birken liebt*. München 2012.
- Salzmann, Sasha Marianna: *Außer sich*. Berlin 2017.
- Schutzbach, Franziska: *Die Erschöpfung der Frauen. Wider die weibliche Verfügbarkeit*. München 2021.

Poetik der Tagediebin. Von der literarischen Arbeit am Nichtstun

Zara Zerbe

Gute Literatur bietet immer eine mindestens interessante Alternative zur außerliterarischen Realität. Wobei das vielleicht noch zu sehr nach der Perspektive einer Literaturkritikerin klingt, zu denen ich mich eigentlich nicht zähle. Aus schriftstellerischer Perspektive korrigiere ich mich: Schreibenswerte Literatur bietet immer eine mindestens interessante Alternative zur außerliterarischen Realität.

Der Rheingau hat mich hervorgebracht, jener begünstigte Landstrich, welcher, gelinde und ohne Schroffheit sowohl in Hinsicht auf die Witterungsverhältnisse wie auf die Bodenbeschaffenheit, reich mit Städten und Ortschaften besetzt und fröhlich bevölkert, wohl zu den lieblichsten der bewohnten Erde gehört. (FK¹ 10)

Der Rheingau hat mich hervorgebracht (und nicht etwa: Ich wurde im Rheingau geboren oder bin dort aufgewachsen) – das ist vielleicht die erste literarische Äußerung und auch die erste Erzählinstanz, über die ich in meiner Karriere als Leserin länger nachgedacht habe. (To be fair: Vielleicht wäre es mir auch nie aufgefallen, hätte meine Deutschlehrerin in der 12. Klasse uns nicht darauf aufmerksam gemacht). Ganz klar, dass es nur der Rheingau sein kann, jener »begünstigte Landstrich«, der Lichtgestalten wie Thomas Manns Hochstapler Felix Krull hervorbringen kann und mit Fug und Recht stolz sein darf auf diese Leistung. Ich probierte diese Äußerung mit meinen biographischen Eckdaten aus: Die Lüneburger Heide hat mich her-

1 FK = Mann: Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull.

vorgebracht, jener pittoreske Landstrich, der jeden August im strahlendsten Violett erblüht und der sich ohne das Zutun emsig kauender Heidschnucken in einen düsteren Kiefernwald verwandeln würde (ich bin eigentlich nicht dort geboren, aber Hamburg-Harburg eignet sich nicht für poetische Fingerübungen). Ja, dachte ich, das ist möglicherweise Hochstapelei, genau wie im Titel angekündigt, aber es ist auch recht amüsant.

Ein anderes Beispiel finden wir bei Joseph von Eichendorff:

»Du Taugenichts! Da sonnst du dich schon wieder und dehnt und reckst dir die Knochen müde und lässt mich alle Arbeit allein tun. Ich kann dich hier nicht länger füttern. Der Frühling ist vor der Tür, geh auch einmal hinaus in die Welt und erwirb dir selber dein Brot.« – »Nun«, sagte ich, »wenn ich ein Taugenichts bin, so ist's gut, so will ich in die Welt gehen und mein Glück machen.« Und eigentlich war mir das recht lieb, denn es war mir kurz vorher selber eingefallen, auf Reisen zu gehen, da ich die Goldammer, welche im Herbst und Winter immer betrübt an unserem Fenster sang: »Bauer, miet mich, Bauer, miet mich!«, nun in der schönen Frühlingszeit wieder ganz stolz und lustig vom Baume rufen hörte: »Bauer, behalt deinen Dienst!« (TN² 446)

Eichendorffs Taugenichts wird von seinem Vater vor die Tür gesetzt und denkt sich: Ach naja, ich wollte eh gerade gehen, die Vögel zwitschern es ja schon von den Dächern. Dieser durch und durch optimistische Ich-Erzähler und Felix Krull teilen sich eine Schublade, der ich das Label Taugenichtsfiguren aufkleben würde. Darin sind auch zu finden: beispielsweise Hermann Hesses *Knulp* (1915), Gottfried Kellers *Pankraz, der Schmoller* (1856) aus dem Novellenzyklus *Die Menschen von Seldwyla* (1853–1875), Ernst Penzoldts *Squirrel* (1954) und, um noch zwei jüngere Beispiele zu nennen, Rocko Schamoni's Michael Sonntag aus *Sternstunden der Bedeutungslosigkeit* (2007) und *Tag der geschlossenen Tür* (2011) und, wenn man genau hinschaut, auch Sven Regeners *Herr Lehmann* (2001).³ In diese Schublade können auch einsortiert

2 TN = Eichendorff: Aus dem Leben eines Taugenichts.

3 Eigentlich arbeitet Herr Lehmann viel zu viel, aber dafür begehrt er den produktiven Tabubruch, sich überhaupt nicht selbst verwirklichen zu wollen.

werden: Flâneureuses und Schelm*innen, die sich in der Regel nicht trennscharf von Taugenichtsen und Tagedieb*innen abgrenzen lassen. Was all diese Figuren vereint: Im leistungs- und produktivitäts-normativen Kapitalismus sind sie die mindestens interessante Alternative zur außerliterarischen Realität, und für mich als Schriftstellerin damit absolut schreibenswerte Figuren. Sie leben ziellos in den Tag hinein und gehen keiner geregelten Lohnarbeit nach. Stimmt aber eigentlich nicht – sogar Eichendorffs Taugenichts arbeitet zwischendurch als Gärtnergeselle und als Zolleinnehmer (ein Beruf, der dem Wesen dieser Figur absolut fremd ist) und Krull zum Beispiel als Liftboy in einem vornehmen Hotel. Richtiger wäre zu sagen: Sie haben ein distanzierendes, ablehnendes, geringschätzendes Verhältnis zu Arbeit, würden niemals nur um des Arbeitens Willen arbeiten, und vielleicht sind sie auch ein bisschen faul.

Das Einstellungsgespräch des Eichendorffschen Taugenichts' als Gärtnergeselle verläuft zum Beispiel so:

Zuletzt kam endlich der Gärtner, brummte was von Gesindel und Bauernlummel unterm Bart und führte mich nach dem Garten, während er mir unterwegs noch eine lange Predigt hielt: wie ich nur fein nüchtern und arbeitsam sein, nicht in der Welt herumvagieren, keine brotlosen Künste und unnützes Zeug treiben solle, da könnt ich es mit der Zeit noch einmal zu was Rechtem bringen. – Es waren noch mehr sehr hübsche, gutgesetzte, nützliche Lehren, ich habe nur seitdem fast alles wieder vergessen. Überhaupt weiß ich eigentlich gar nicht recht, wie das alles so gekommen war, ich sagte nur immerfort zu allem: ja – denn mir war wie einem Vogel, dem die Flügel begossen worden sind. – So war ich denn, Gott sei Dank, im Brote. (TN 452–454)

Es ist also ein bisschen wie bei den Smiths: »I was looking for a job and then I found a job, but heaven knows I'm miserable now«⁴ – nur dass die Jobs den Taugenichts finden und er sie nicht aktiv suchen muss.

Squirrel, der Taugenichts aus Ernst Penzoldts gleichnamiger Erzählung, erleidet sogar einen handfesten Nervenzusammenbruch, als er mit der

4 The Smiths: Heaven Knows I'm Miserable Now.

Forderung, er solle sich doch eine Arbeit suchen, konfrontiert wird. Passt für ihn gar nicht, schließlich ist er in erster Linie damit befasst, lieblich auszusehen und seine Mitmenschen durch Kunststücke oder seine bloße Anwesenheit zu bespaßen – und so auch seine latent suizidale Gastfamilie, die Kuttelwaschers aus der Depression zu holen. Als diese von der Familie Sipplein dahingehend manipuliert werden, dass sie Squirrel dazu drängen, sich einen richtigen Job zu suchen, sind die letzten gefassten Worte, die er hervorbringt: »Und nun soll ich arbeiten. Für Geld womöglich.«⁵ – kurz darauf verschwindet er auf Nimmerwiedersehen.

Oder sie machen es wie Felix Krull, dessen Job als Liftboy im Hotel einer Theatervorstellung gleicht. Die Livree, die er im Dienst trägt, ist mehr Kostüm als Uniform. Zu diesem Kostüm gehört auch sein Dienstname Armand, den er bekommt, weil »Felix« dem Chef unpassend vorkommt – »Das hat etwas zu privates und anspruchsvolles« (FK 175) – und weil ein anderer Armand gerade gekündigt hat. Auch seine floskellastigen Fremdsprachenkenntnisse, die er im Einstellungsgespräch zum Besten gibt, sind eher sprachliche Mimikry als auf Informationsübermittlung ausgelegte Kommunikation (vgl. FK 17f.), oder wie der Hoteldirektor sagt: »Poesie«, von der sich ihm leider der Magen umdrehe (FK 174f.). Über den Show-Anteil hinaus nutzt Krull seine Position, die sich so ziemlich auf der untersten Sprosse der Karriereleiter befindet, um persönliche Vorteile aus dem Kontakt zu seiner in der Regel gut betuchten Kundschaft zu ziehen: den vereinfachten Zugang zu Diebesgut durch sexuelle Gefälligkeiten, und zu guter Letzt sogar die deutlich bessere Verkleidungsrolle als Marquis de Venosta, die ihm einen günstigen Platz zwischen den Reichen und Schönen verschafft. Von seinem Paten Schimmelpreester lernt er schon in jungen Jahren: Die Menschheit will betrogen werden, und handelt nur allzu gern und professionell nach diesem Grundsatz.

Genau wie Krull sind Taugenichtsfiguren in der Regel Sympathieträger*innen. Sie werden von ihren Mitfiguren grundsätzlich gemocht. Es scheint völlig unmöglich, sich ihrem Bann zu entziehen – auch, wenn sie gerade nicht (aktiv) um die Gunst eines Publikums werben. Und selbst die

5 Penzoldt: Squirrel, S. 458.

Figuren, die sich nicht von ihrem Charme einwickeln lassen, sind meist sehr nachsichtig mit ihnen.⁶ Wer ihnen offen opponiert, steht definitiv auf der falschen Seite – wie zum Beispiel die Geschwister Süpplein in *Squirrel*, die so grund-grausam sind, dass sie sich wegen einer Erbanlage gegenseitig umbringen. Wer dem Taugenichts auch wohlgesonnen ist: der Kairos, der glückliche Zufall beziehungsweise der günstige Moment. Deshalb kommen die Taugenichtse oft an ihre Jobs und andere vakante Posten oder treffen Menschen, die ihnen in bestimmten Situationen weiterhelfen. Es läuft einfach für sie, und deswegen wird etwa für Eichendorffs Taugenichts am Ende »alles, alles gut« (TN 561) und deswegen würde ich Krull ebenfalls in diese Runde einordnen. Es ist in dieser Hinsicht etwas paradox, aber wohl dem protestantischen Arbeitsethos geschuldet, dass es für diese Sorte Figur nur negativ konnotierte Bezeichnungen gibt: Neben dem Taugenichts, der bekanntermaßen nichts taugt, gibt es auch das Synonym Tagedieb, der »Gott und der Zeit gleichsam die Tage stiehlt«, wie es in Johann Christoph Adelungs *Grammatisch-kritischem Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart* von 1801 heißt.⁷ Ich kenne allerdings selbst keine positiv klingende Alternative – in einer Realität ohne kapitalistischen Leistungsdruck gäbe es die vielleicht.

Wo wir gerade bei Leistungsdruck sind: In einem System, in dem die Anhäufung von Kapital (in welcher Form auch immer) immer noch auf Ausbeutung basiert, sehe ich es schon lange nicht mehr ein, dass das Privileg des ›nicht unbedingt Arbeiten müssens‹, des ›aus Protest Kunst machens‹ und des (fast) unbedingten Sympathie-Vorschusses nur männlichen Figuren vorbehalten ist. Also: Her mit der Tagediebin, und zwar sofort! Vor allem, weil Frauen neben ihrer bezahlten Lohnarbeit gemeinhin noch eine ganze Menge unbezahlter und unsichtbarer Arbeit zu erledigen haben, wie zum Beispiel Kinderbetreuung, die Pflege von Angehörigen oder den Mental Load, der nicht nur in Familien mit Kindern, sondern in allen möglichen zwischenmenschlichen Konstellationen anfällt, seien es romantische Zwei-

6 Seinen Job im Hotel bekommt Krull wohl hauptsächlich durch sein sympathisches Äußeres: »Ihre Anstelligkeit, die bewährt sich wohl vorwiegend bei hübschen Frauen.« (FK 171)

7 Adelung: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, S. 520.

erbeziehungen, WGs, Kollektive oder andere Bezugsgruppen. Eine Tagediebin, eine weibliche Taugenichtsfigur, ist damit eine viel subversivere Verweigerungsfigur als ihr männliches Pendant.

Die Flâneuse, ihre enge Verwandte, lustwandelt unbeachtet schon seit geraumer Zeit auf den Straßen und auch auf dem Papier. Virginia Woolf, George Sand und Jean Rhys sind vielleicht nicht einmal die dienstältesten Flâneuses der Literaturgeschichte. Ihre Geschichte, ihre Tradierung hat nur lange Zeit nicht ansatzweise dieselbe Beachtung gefunden wie die ihrer männlichen Kollegen. Lauren Elkins hat dies mit dem Band *Flâneuse – Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice and London* (2018) nachgeholt. Özlem Özgül Dündar, Mia Göhring, Ronya Othmann und Lea Sauer versammeln mit der Anthologie *Flexen. Flâneusen* schreiben Städte* (2019) die vielfältigen Stimmen der Flâneuses unserer Gegenwart.

Eine Taugenichtsfigur, die kein weißer cis Mann Anfang/Mitte/Ende zwanzig ist und trotzdem im Text nichts (oder wenig) produktives tut? Da wird die Suche etwas aufwändiger. Zwei genauso amüsante wie wegweisende Beispiele gibt es allerdings, die ich hier gerne vorstellen möchte:

Zum einen die namenlose Protagonistin aus Otessa Moshfeghs Roman *My Year of Rest and Relaxation* (2018). Diese Figur startet im Text einen Versuch, der das Nichtstun schon beinahe auf ein sportliches Niveau hebt: Mit Hilfe von Beruhigungsmitteln und weiteren Psychopharmaka will sie sich in eine Art ausgedehnten Winterschlaf versetzen, ein Jahr lang möglichst durchschlafen. Ihr Langzeit-Entspannungsprojekt hat allerdings einen recht produktiven Impetus, schließlich verspricht sie sich davon die Befreiung von dem Trauma, das sie durch den Tod ihrer Eltern erlitten hat, und auch eine allgemeine Erneuerung:

I was finally doing something that really mattered. Sleep felt productive. Something was getting sorted out. I knew in my heart – this was, perhaps, the only thing my heart knew back then – that when I'd slept enough, I'd be okay. I'd be renewed, reborn. I would be a whole new person, every one of my cells regenerated enough times that the old cells were just distant, foggy memories. My past life would be but a dream, and I could start

over without regrets, bolstered by the bliss and serenity that I would have accumulated in my year of rest and relaxation. (MY⁸ 51)

In einer Rezension in der *Süddeutschen Zeitung* unterstellt Luise Checcin diesem Plan, er sei selbst nicht frei von der Logik der Selbstoptimierung.⁹ Kein überraschendes Urteil – in einem System, in dem an Frauen so allerrhand absurde Ansprüche herangetragen werden, kann eine fiktive weibliche Figur offenbar nicht einmal *nichts* tun, ohne dass daran etwas als fehlerhaft eingestuft wird. Ich nehme diese Figur wohlwollend in den Kreis der Tagediebinen auf – nicht zuletzt, weil sie im ersten Kapitel von einer Liebe und Begabung zum Schlaf berichtet, die sie mit Krull, der eine »außerordentliche[...] Neigung und Begabung zum Schlafe« (FK 14) hat, teilt:

OH SLEEP. Nothing else could ever bring me such a pleasure, such freedom, the power to feel and move and think and imagine, safe from the miseries of my waking consciousness. I was not a narcoleptic – I never fell asleep when I didn't want to. I was more of a somniac. A somnophile. (MY 47)

Zum anderen gibt es die Ich-Erzählerin aus Stefanie Sargnagels autofiktionalen Jugenderinnerungen *Dicht. Aufzeichnungen einer Tagediebin* (2020), die die gesuchte Figur schon im Untertitel als vorhanden markieren. Endlich! Darauf habe ich jahrelang gewartet. Zumal sich die jugendliche Stefanie im Text auf höchstem Niveau den Verwertungskreisläufen entzieht: Sie schwänzt die Schule, lungert im Park und bis spät nachts in Wiener Beisl'n herum, trinkt, raucht und kiff't, freundet sich mit zwielichtigen Gestalten an, schleicht sich zum Schnittchen-Abstauben in Vernissages und entwickelt auch sonst eine ganze Menge kreativer Ideen zum Anstellen von Unfug. Die Protagonistin ist hier außerdem eine Art Tagediebin in Ausbildung. Sie verbringt viel Zeit mit ihrem älteren, arbeitslosen Freund Michi, der selbst einige Taugenichts-typische Eigenschaften aufweist. Die andere Aus-

8 MY = Moshfegh: My Year of Rest and Relaxation.

9 Checcin: Unter Nullen.

bildungssituation, in der sich Stefanie als Jugendliche zwangsläufig befindet, ein spießbürgerliches Gymnasium, bereitet ihr deutlich weniger Freude als die Lehrjahre bei Michi. Mit ihrer besten Freundin Sarah ist sie sich einig, dass Schule ein »Hort der Sinnlosigkeit« (SD¹⁰ 16) und das Schulsystem »Kern des ganzen Problems« (SD 21) ist, aufgrund dessen sie sich neben der Tagedieberei viel Zeit für die Planung der Weltrevolution nehmen – was sich hervorragend mit Schule schwänzen, im Park herumhängen und kiffen verträgt. Mit ihrer fehlenden Leistungsorientierung und der Angewohnheit, alles zu hinterfragen und die Doppelmoral im Schulsystem konsequent aufzuzeigen, macht sie sich die Lehrkräfte regelmäßig zu Feinden. Ihre Kritik ist jedoch immer so klug formuliert, dass es unmöglich ist, als Leserin nicht auf ihrer Seite zu sein. Ein Beispiel ist die Szene bei der Notenvergabe im Religionsunterricht, in der die Schüler*innen ihre Leistungen selbst einschätzen sollen:

»Und Steffi, was meinst du?«

Ich: »Mir ist es wirklich egal.«

Er schaute mich herablassend an: »Warum ist denn der Madame alles so egal?«

Ich richtete mich auf: »Mir ist wahrscheinlich weniger egal als den meisten hier im Raum. Mir ist der Irakkrieg nicht egal, mir ist der Rechtsruck nicht egal, mir ist das Schulsystem nicht egal. Aber spielt es eine Rolle, ob auf einem Blatt Papier, das sich niemand je im Leben wieder genau anschauen wird, neben dem Fach Religion ein Einer oder ein Zweier gedruckt ist? Sollte das Fach Religion nicht eher eine Möglichkeit sein, sich über ethische Fragen auszutauschen, als sich gegenseitig zu bewerten?«

Er sagte: »Verstehe.«

Ich: »Na also.«

Er notierte etwas mit seinem Kugelschreiber und sagte: »Also dann bekommst du wohl den einzigen Dreier, wenn du es so willst.«

Welcher intelligente Mensch würde angesichts von so viel Schwachsinn und Ungerechtigkeit nicht depressiv werden? (SD 148)

10 SD = Sargnagel: Dicht.

Natürlich habe ich ebenfalls den Versuch unternommen, in meinen Texten solche Figuren zu erschaffen. Die Ich-Erzählerin in der Erzählung *Limbus* (2020) ist zu gleichen Anteilen Tagediebin, (Post-)Flâneuse und Schelmin. Sie ist vielleicht Mitte, Ende zwanzig und arbeitet als Theaterleistungsassistentin in einem großen Blockbuster-Kettenkino. Damit habe ich versucht, die Taugenichts-typische Nähe zu unterhaltenden beziehungsweise künstlerischen Berufen aufzugreifen und eine Parallele zu Eichendorffs Taugenichts aufzubauen, der, wie oben beschrieben, seine Landstreicherei hin und wieder zugunsten recht seriöser Anstellungen unterbricht. Die Tagediebin in *Limbus* ist bei ihrem Job selbstredend keine Anwärterin für die *Mitarbeiterin des Monats*. Sie freut sich vor allem über die Aufgaben, denen sie nicht nachgehen muss, übt sich in der hohen Kunst des Delegierens und verfolgt gelegentlich ihre Neigung zur Libertinage.

In der Erzählgegenwart setze ich sie am Bahnhof von Neumünster aus, einer Schleswig-Holsteinischen Mittelstadt mit einem zweifelhaften Ruf. Von dort aus betreibt sie so etwas wie narratologische Hochstapelei: Es passiert nichts, zumindest nicht in der Rahmenerzählung, aber das hält unsere Hauptfigur trotzdem nicht davon ab, alle Ereignisse zu einer Abhandlung über die möglichen Wirkweisen von Zufall und Schicksal zurecht zu konstruieren:

Ich würde gern rausgehen und mich dieser berüchtigten Stadt stellen. So schlecht ist es hier sicher gar nicht, aber es regnet, und das einzige, was mich davor schützen könnte, ist der Federhut, den ich im Rausgehen noch von Omas Garderobe mitgehen lassen habe. Vielleicht ist er der Grund dafür, dass mich die Leute hier so abschätzig mustern. Sie wissen, dass ich nicht hierher gehöre. In dieser Stadt leben viele ehrliche Menschen, die tagsüber arbeiten gehen und abends fernsehen und alle, die in ihrer Freizeit im öffentlichen Raum rumhängen, verdächtig finden. Angesichts der Leute, die hier tatsächlich an der frischen Luft herumlaufen, ist das gar nicht so abwegig. Das Konzept der Flaneurin gibt es hier nicht, die wäre längst überfallen und ausgeraubt worden (andererseits: was willst du einer Flaneurin schon wegnehmen?), aber ich habe mir vorgenommen,

nicht mehr über Provinzkäffer zu lästern, denn wenn man der Logik meiner Oma folgt, hat mich genau das hierher gebracht.¹¹

Sie zeigt sich ihres Status als Frau, die sich außerhalb der üblichen Bahnen bewegt, durchaus bewusst (Frauen, die sich scheinbar anlasslos allein im öffentlichen Raum bewegen, und das auch noch mit einem exzentrischen Federhut – äußerst verdächtig). Weil Geschlossenheit aber bekanntermaßen out ist, lasse ich die Erzählerin am Ende des Textes mit dem (Selbst-)Bild der Flâneuse brechen: »Wofür ich mich oft schäme, ist die Tatsache, dass ich mich beim Zufußgehen langweile. Eine echte Flaneurin würde so etwas nicht fühlen.«¹²

Mein zweiter Tagediebinnen-Versuch ist Liv, die slackende Hellscherin aus der Novelle *Das Orakel von Bad Meisenfeld* (2021). Mit der Sprache beziehungsweise der Stimme, die ich ihr verliehen habe (natürlich ist auch sie eine Ich-Erzählerin) verfolgt sie einen ähnlichen Ansatz wie Felix Krull: Sie ist laut eigener Aussage »im Exil, und zwar nicht auf St. Helena«, schließlich habe sie »keinen Krieg verloren, allerdings [...] auch nie welchen angezettelt.« (BM¹³ 5) Ihr fehlten »[o]ffen gestanden [...] sogar die grundlegendsten Erfahrungen mit der Eroberung und Unterwerfung ganzer Kontinente« (BM 5). Was uns die Figur damit sagen möchte? Sie ist harmlos, hat aber Spaß an inhaltlichen und sprachlichen Kunststücken. Und wovon sie damit möglicherweise ablenken möchte: Dass sie aktuell keinen Job hat und dass das Haus ihrer Mutter zu hüten, während diese ein paar Monate im Ausland verbringt, eine günstige Gelegenheit ist, das Geld für die Miete zu sparen. Und, eine Hintergrundgeschichte, die sie in einem späteren Kapitel nur ganz kurz durchblitzen lässt: Sie hat ihren Job als Online-Redakteurin für fragwürdige Clickbait-Artikel unlängst gekündigt, um sich endlich der Kunst zu widmen, doch dann hat nur ihr Ex-Freund das Stipendium bekommen, auf das sie sich zusammen beworben haben.

11 Zerbe: Limbus, S. 4. Mit der »Logik meiner Oma« meint die Erzählerin einen von ihrer Großmutter oft zitierten Satz: »kleine Sünden [...] bestraft der liebe Gott sofort.« (Ebd., S. 3).

12 Ebd., S. 20f.

13 BM = Zerbe: Bad Meisenfeld.

Aber eigentlich, und das ist die deutlich wichtigere inhaltliche Kapriole, die sie schlägt, ist sie ja in Bad Meisenfeld, weil ihre hellseherischen Fähigkeiten hier nach all den Jahren wieder einmal dringend gebraucht werden. Diese Fähigkeiten hat sie, nach eigener Aussage, möglicherweise wegen ihrer Kurzsichtigkeit entwickelt:

Als wir neu in Bad Meisenfeld waren, saß jede Nacht eine weiße Schleiereule auf meinem Fensterbrett, die sich bei näherer Betrachtung als ein Stück Plastikplane von der noch laufenden Renovierung entpuppte. *Du hast aber auch eine blühende Fantasie*, sagte meine Mutter. In Wahrheit musste ich meine beginnende Kurzsichtigkeit mit viel Vorstellungskraft ausgleichen, aber es sollte noch Jahre dauern, bis wir das herausfinden würden. In dieser quälend langen Periode, in der ich [...] selbst überschwänglich winkende Freundinnen auf der Straße regelmäßig übersah, hatte sich mein inneres Auge längst angewöhnt, den Motor voll auszufahren. (BM 18f.)

Schon ganz schöner Unfug, oder? Vielleicht müssen wir Liv nicht alles glauben, was sie uns im Text erzählt. Niemand sagt, dass eine Tagediebin eine zuverlässige Erzählerin sein muss. Das zu erwarten wäre vielleicht sogar ein wenig naiv. Ihre angebliche Bestimmung, die sie nach all den Jahren zurück ins unselige Bad Meisenfeld getrieben hat, ist folgende: Ihren Freundinnen Lola und Jenny, die sich in ganz unterschiedlichen Krisensituationen befinden, die jedoch beide etwas mit den Ursachen und Auswirkungen der Klimakrise zu tun haben, zu neuer Orientierung zu verhelfen. Ihre hellstichtigen Fähigkeiten betrachtet sie im Angesicht der herannahenden Katastrophe als ziemlich sinnlos, schließlich seien die Anzeichen für das, worauf es hinausläuft, bereits für alle Menschen gut zu erkennen. Sie würde es als Antwort auf die Frage nach dem richtigen Leben im Falschen bevorzugen, weiterhin in Untätigkeit zu verharren: »Was für eine Zukunft soll ich da noch voraussagen?« (BM 83)

Aber es geht ja darum, ihren Freundinnen zu helfen, und für die tut sie alles, was in ihrer Macht steht: Ausgedachte oder echte Prophezeiungen aussprechen, und den zwei Suchenden ein (temporäres) Zuhause bieten. Bei den männlichen Taugenichtsfiguren ist auffällig, dass sie keine echten

Freund*innen haben – sie haben meist nur flüchtige Bekanntschaften und vor allem Fans. Bei *Limbus* stört es mich im Nachhinein, dass die Hauptfigur so allein ist und ich auf zwanzig Seiten so viel Platz für heillose Männergeschichten, aber keinen für eine gute Freundin gefunden habe. Vermutlich ist das dem Umstand geschuldet, dass so viele Erzählungen dem Suchen und Finden romantischer Liebe gewidmet sind, und vor allem eine Frauenbiographie dann als vollständig und erfolgreich dargestellt wird, wenn es irgendwann einen Mann und Kinder gibt. Dabei kann es doch in einer guten Freundschaft mindestens genauso romantisch sein wie in einer Liebesbeziehung. Eine gute Tagediebin stiehlt den Tag zusammen mit ihren Freundinnen. Denn: Je mehr Tagediebinnen wir in der Literatur der Zukunft zu lesen bekommen, desto besser.

Literaturverzeichnis

- Adelung, Johann Christoph: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart. Bd. 4. Leipzig 1801.
- Checcin, Luise: Unter Nullen. Ottessa Moshfegh sezirt in »Mein Jahr der Ruhe und Entspannung« die Oberflächenkultur der Jahrtausendwende. In: Süddeutsche Zeitung online (8.10.2018), [sueddeutsche.de/kultur/usa-unter-nullen-1.4153070](https://www.sueddeutsche.de/kultur/usa-unter-nullen-1.4153070) (Stand 17.4.2023).
- Eichendorff, Joseph von: Aus dem Leben eines Taugenichts / Der neue Troubador [1826]. In: Werke. Bd. 2: Ahnung und Gegenwart. Erzählungen I. Hg. v. Wolfgang Frühwald, Brigitte Schillbach. München 1970, S. 446–561.
- Mann, Thomas: Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Der Memoiren erster Teil [1954]. In: Ders.: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Bd. 12.1. Hg. v. Thomas Sprecher, Monica Bussmann. Frankfurt a. M. 2012.
- Moshfegh, Ottessa: My Year of Rest and Relaxation. London 2018.
- Penzoldt, Ernst: Squirrel [1954]. In: Jubiläumsausgabe zum 100. Geburtstag von Ernst Penzoldt. Bd. 3: Kleiner Erdenwurm. Idolino. Squirrel. Romane. Hg. v. Ulla Penzoldt. Frankfurt a. M. 1992, S. 347–478.
- Sargnagel, Stefanie: Dicht. Aufzeichnungen einer Tagediebin. Hamburg 2020.
- The Smiths: Heaven Knows I'm Miserable Now. Auf: [LP] Louder Than Bombs. Sire 1987.
- Zerbe, Zara: Das Orakel von Bad Meisenfeld. Kiel 2021.
- Zerbe, Zara: Limbus. Berlin 2020.

Aufschub und Warten. Mit der Hilfe Kafkas

Bernd Auerochs

»Und die Arbeit, die ich nicht mache, kann ich freilich
auch nicht unterbrechen.«
(K., in Kafkas *Schloß*)

I (*Das produktivistische Paradigma*)

1990 erschien ein damals, knapp vor der eigentlichen kulturwissenschaftlichen Welle, nicht ganz leicht kategorisierbares Buch des Sozialhistorikers Anson Rabinbach mit dem Titel *The Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*. Man hätte sagen können, dass es sich um ein solides Stück Wissenschaftsgeschichte handelte, in seinen Hauptteilen eine Geschichte der Arbeitswissenschaften von der Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, hauptsächlich in Frankreich und in Deutschland. Andererseits hatte es auch etwas vom gewagten Versuch einer kulturwissenschaftlichen Gesamtdarstellung des produktivistischen Paradigmas im Kapitalismus an sich, und zwar unter dem Gesichtspunkt der kontinuierlichen Gefährdung dieses Paradigmas. Das Buch widmete sich vorwiegend außerhalb engerer Kreise der Soziologie sehr unbekanntem Arbeitswissenschaftlern wie Etienne-Jules Marey, Angelo Mosso, Max Rubner oder Jean-Marie Lahy, bezog aber auch Nietzsche, Marx und Helmholtz in seine Darstellung mit ein und zitierte Proust ebenso wie dessen Vater Achille-Adrien, den berühmten Arzt-Politiker. Im ersten Kapitel seines Buches (*From Idleness to Fatigue*)¹ skizzierte Rabinbach den Übergang von der üblichen vormodernen Polemik gegen Faulenzerei, Trägheit und Müßiggang (»idleness«) zu einer Emphase auf Ermüdung und

1 Rabinbach: *The Human Motor*, S. 19–44.

Erschöpfung (»fatigue«), also von Phänomenen, die sich dem Produktionsprozess verschlossen, hin zu krisenhaften Erscheinungen, die sich aus dem produktivistischen Paradigma selbst ergaben und untrennbar mit ihm verknüpft waren. Dabei berücksichtigte Rabinbach sowohl die sozusagen kosmische wie auch die anthropologische Dimension des Problems. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts brachte die Sorge, der Menschheit könne die Energie für einen unaufhörlich wachsenden Produktionsprozess ausgehen, es mit sich, dass eine so abstrakte Disziplin wie die Thermodynamik mittels der rasch populär werdenden Vorstellungen von Entropie und Kältetod des Universums zu einer beachtlichen geistigen Beunruhigung führte. Mehr auf den Nägeln freilich brannte das Problem der menschlichen Arbeitskraft. Rabinbach konnte zeigen, dass man sich die in diesem Zusammenhang entstehende Arbeitswissenschaft nicht zu eindimensional denken darf. Die quantitative Erfassung von Arbeitsabläufen, die Physiologie des arbeitenden Körpers und die daraus resultierenden Eingriffe in den Charakter der industriellen Produktion sollten nicht ausschließlich der Optimierung, dem immer weiteren Aufschub der Ermüdungsgrenze und der Erhöhung der von ihrem tendenziellen Sinken bedrohten Profitrate dienen. Vielmehr ging auch emanzipatorisches und sozialreformerisches Gedankengut in die Überlegungen der Arbeitswissenschaftler ein; und auch der Taylorismus wurde, als er kurz vor dem Ersten Weltkrieg von Amerika nach Europa herüberschwappte, keineswegs einhellig begrüßt.

Trotzdem kann man sich bei der Lektüre Rabinbachs des Gedankens nicht erwehren, dass der geballte wissenschaftliche Kampf gegen Ermüdung und Erschöpfung, den der Autor beschreibt, letztlich nichts anderes ist als eine Sisypusarbeit. Ennui, Neurasthenie (die historische Vorform des Burnouts) und alle sonstigen Krankheiten und Leiden, zu denen moderne Arbeitsprozesse führen, folgen dem produktivistischen Paradigma wie ein Schatten, der über jeglicher Mobilisierung liegt. Das Gefühl abgrundtiefer Ironie überfällt einen, wenn man sieht, wie als Mittel gegen die allgegenwärtige Mobilisierung immer nur Gegenmobilisierung, also doch wieder Mobilisierung, nur in anderer Form, vorgeschlagen wird. Der ganze optimistische Zierat, mit dem sich das produktivistische Paradigma seit jeher geschmückt hat: die Mehrung des Reichtums, die Eröffnung von Chancen, die Verbreitung von Gleichheit, mit einem Wort: der Fortschritt – wird hinfällig. Und

paradoxerweise bleibt als Sinn der modernen Mobilisierung, deren abstraktes Wesen ja darin besteht, dass jetzt unbedingt und gleich mit allem verfügbaren Einsatz gehandelt werden muss, ein Aufschub übrig, ein ewiger Versuch, die Grenze hinauszuschieben, an der das produktivistische Paradigma kollabieren muss. Vielleicht ist es ein ironisches historisches Zeichen gerade hierfür, dass in den Anfängen des produktivistischen Paradigmas im ausgehenden 17. Jahrhundert die Bank von England gegründet, die grundsätzliche Staatsverschuldung erfunden und damit das Prinzip des ewigen Zahlungsaufschubs etabliert wurde.² Der Satz des Anaximander, dass wir alle bezahlen müssen, sollte eben für uns nicht gelten.

II (*Aufschub und Warten*)

Das Buch von Rabinbach ist von großer empirischer Nüchternheit und von geschichtsphilosophischem Ballast erfrischend frei. Es ist aber auch keine konventionelle Wirtschafts- oder Sozialgeschichte und wirkt an manchen Stellen wie geschrieben von einem defaitistischen Philosophen, der einen ironischen Blick auf die vergeblichen Gestikulationen der Menschheit wirft. Und natürlich lässt die geschichtsphilosophische Dimension, die seiner Darstellung zumindest latent innewohnt, sich auch nicht ganz ausblenden.

Im Blick auf den drohenden Kollaps des produktivistischen Paradigmas, der sich bereits den Arbeitswissenschaftlern des 19. und 20. Jahrhunderts eröffnete, zeichnet sich nämlich durchaus die grundsätzliche Differenz zwi-

2 Immer noch sehr lesenswert ist der 1752, nach über einem halben Jahrhundert Erfahrung mit der Staatsverschuldung geschriebene, tief ironische Essay *Of Public Credit* von David Hume. »On the contrary, our modern expedient, which has become very general, is to mortgage the public revenues, and to trust that posterity will pay off the incumbrances contracted by their ancestors: And they, having before their eyes, so good an example of their wise fathers, have the same prudent reliance on *their* posterity; who, at last, from necessity more than choice, are obliged to place the same confidence in a new posterity.« (Hume: *Of Public Credit*, S. 167) Hume sieht drei Möglichkeiten, wie diese fatale Spirale zu einem Ende gelangen könnte: »it will *die of the doctor*« (S. 175) – »*natural death*« (S. 176) – »*violent death*« (S. 177).

schen einer antimessianischen und einer messianischen Haltung ab. Antimessianisch ist der Aufschub, von dem ich eben gesprochen habe, obwohl er in sich selbst höchst zweideutig ist. Denn einerseits ist der Aufschub innerhalb des produktivistischen Paradigmas für die Individuen verpönt. Statt mich jetzt mobilisieren zu lassen, schiebe ich mein Handeln auf. Andererseits aber haust der Aufschub im Kern des produktivistischen Paradigmas selbst. Sein Versprechen lautet ja doch, dass es immer so weitergehen könne, wenn sich nur alle hinreichend mobilisieren lassen; und dass, zwar nicht für den Einzelnen, aber doch für die Gesellschaft als Ganzes, ein endloser Aufschub jenes Kollapses, von dem Ermüdung und Erschöpfung die Vorzeichen sind, möglich sei. Man schiebt auf, damit etwas nicht eintrifft. Umgekehrt wartet man darauf, dass etwas eintrifft. Und damit haben wir, würden wir nicht vom Kollaps des produktivistischen Paradigmas, sondern vom Ende aller Dinge sprechen, die alte bekannte Unterscheidung zwischen jenen, die das Ende bedrängen, und jenen, die es aufhalten. Dass beide in der jüdischen Tradition eher getadelt als gelobt werden, sei nur am Rande vermerkt.

Allerdings sollten wir nicht vorschnell Aufschub und Warten zueinander in einen ausschließlichen Gegensatz bringen. Zwar wird uns der gesunde Menschenverstand versichern, dass man gemeinhin aufschiebt, damit etwas nicht eintrifft, und darauf wartet, dass etwas eintrifft, und dass damit die sinnvollen Möglichkeiten von Warten und Aufschub erschöpft sind. Doch ist es bekanntlich nicht immer ratsam, auf den gesunden Menschenverstand zu hören. Sollte es nicht auch möglich sein aufzuschieben, damit etwas eintrifft? Und sollte es nicht sogar, um dem gesunden Menschenverstand nun direkt ins Gesicht zu springen, möglich sein, darauf zu warten, dass etwas nicht eintrifft? Zieht man diese beiden Möglichkeiten näher in Betracht, so gerät eine geheime Solidarität zwischen Aufschub und Warten in den Blick. Glücklicherweise gibt es ein mythisches Muster, an dem man sich hier orientieren kann. Es findet sich in dem einzigen Text der antiken Literatur, der mit einigem Recht, wie die Bibel, beanspruchen kann, alles in sich zu enthalten: in der *Odyssee*.

III (*Penelope*)

Das feste schmückende Beiwort, das Penelope in der *Odyssee* zugeordnet ist, ist »klug« oder »gescheit«.³ Der listige Odysseus hat die Gemahlin, die zu ihm passt. Penelope ist fleißig und arbeitet. In Ithaka sitzt sie tagsüber am Webstuhl und webt das Tuch, das sie noch fertigstellen muss, bevor sie einen der Freier, die ihr Haus belagern, ehelichen kann. Doch nachts trennt sie die Arbeit des Tages fein säuberlich wieder auf, sie webt und entwebt, als hätten die Parze, die den Lebensfaden spinnt, und jene, die ihn abschneidet, in ihr in einer Person zusammengefunden; als sei sie eine furchterregende weibliche Allegorie der Vergewaltigung aller Produktion. Es lohnt, noch ein wenig näher hinzusehen. Im neunzehnten Gesang der *Odyssee*, als Penelope von ihrer List berichtet, werden auch die weiteren Umstände benannt. Penelope handelt in Mimikry des dringlichen, unaufschiebbaren Tuns. Das Tuch, das sie webt, ist das Leichentuch für Laertes, den alten Vater des Odysseus. Es ist dringlich, das Tuch fertigzustellen, denn Laertes kann jederzeit sterben. Soll er etwa ohne Leichentuch beerdigt werden, wenn es denn soweit ist? So schiebt sie das Unaufschiebbare vor, um es aufzuschieben, damit die gefürchtete Hochzeit nicht kommt. Ingeheim aber wartet sie darauf, dass Odysseus kommt.

Hier haben wir das von mir angesprochene Bündnis zwischen Aufschub und Warten. Doch die Kraft des Aufschubs hat ihre Grenze. Als Penelope von ihrer List erzählt, ist sie bereits von ihren treulosen Mägden an die Freier verraten worden. Ihre Mittelchen haben versagt, und das Tuch muss fertiggewebt werden.

Also muß ich es nun, auch wider Willen, vollenden.

Aber ich kann nicht länger die Hochzeit meiden, noch weiß ich

Neuen Rat zu erfinden.⁴

Die kluge Penelope ist ratlos in einer ausweglosen Lage und kann nur noch darauf warten, dass das Gefürchtete nicht eintrifft. Hier nun macht sich

3 ἐχέφρων. Vgl. Homer: *Odyssee* IV, V. 111; XIII, V. 406; XVI, V. 130, V. 458; XVII, V. 390; XXIV, V. 198, V. 294; »verständlich« (περίφρων) noch viel häufiger.

4 Homer: *Odyssee* XIX, V. 156–158 (Übersetzung Voß).

die eigentümliche Zeitstruktur des Wartens darauf, dass etwas nicht eintrifft, bemerkbar. In ihr verschiebt sich der ansonsten selbstverständliche Fokus des Wartens von der Zukunft auf die Gegenwart. Denn während ich noch darauf warten kann, ist ja in jedem Augenblick das, worauf ich warte, noch nicht eingetroffen. Noch während sie klagt, dass die Ehe mit einem der Freier nun unausweichlich geworden ist, ist Penelope diese gefürchtete Ehe immer noch nicht eingegangen. Die Vergeblichkeit des aufschiebenden Wartens scheint evident, doch bis jetzt hat seine Kraft gehalten. Es ist dieses stillste Hoffnungsmoment, das in Penelope belohnt wird. Sie weiß es zwar nicht, aber der Fremde, dem sie ihre Erzählung vorträgt, ist hier zu Hause, ist jener Odysseus, den sie, wenn irgendwo, in der Ferne wähnt. Das, worauf sie so lange vergeblich gewartet hat, ist bereits da. Und das Unmögliche, noch länger die Hochzeit zu meiden und neuen Rat zu erfinden, erweist sich als nicht mehr nötig.

IV (*Kafka*)

Jeder Leser Kafkas weiß natürlich, dass wir uns mit dem bislang von mir Ausgeführten schon längst in seiner Gedankenwelt befinden. Es wird also Zeit, dass ich meine Leser nun nicht länger warten lasse und es nicht länger aufschiebe, wirklich von Kafka zu sprechen, wie es der Untertitel meines Essays verheißen hat. Beginnen wir mit den beiden, merkwürdig komplementären großen Romanen, die Kafka nach dem *Verschollenen* noch geschrieben hat. *Der Proceß* und *Das Schloß* haben das gemeinsam, dass ihre Helden im Verlauf der Handlung immer mehr von Erschöpfung gezeichnet sind und nach und nach immer müder werden. Josef K. freilich ist im *Proceß* ein etabliertes Mitglied der modernen Arbeitswelt; seiner Selbstbehauptung in ihr scheint zunächst sein vorrangiges Interesse zu gelten. Es verwundert denn auch nicht, wenn eine seiner ersten Einschätzungen des Prozesses, der so plötzlich über ihn gekommen ist, lautet, dass er ihn »überhaupt für

nichts« hält – so, wie es innerhalb des produktivistischen Paradigmas auch keine Welt außerhalb des Paradigmas zu geben scheint und man, wenn man trauert oder liebt, eben mit Trauerarbeit und Beziehungsarbeit befasst ist. Es zählt zu den literarischen Glanzleistungen Kafkas, wie variantenreich er im *Proceß* das Immergleiche gestaltet hat: das Immergleiche, dass Josef K., ein Mensch, zu dessen Gewohnheiten es nicht zählt, »aus Erfahrungen zu lernen« (wie der Leser bereits auf S. 12 erfährt)⁶, tatsächlich nichts aus seinen Erfahrungen lernt. Als der Maler Titorelli vor ihm in langen Ausführungen den scheinbaren Freispruch und die Verschleppung als Möglichkeiten exponiert hat, die Verurteilung des Angeklagten zu verhindern, reagiert Josef K. mit ungeduldiger Endgültigkeit: »Sie verhindern aber auch die wirkliche Freisprechung«, sagte K. leise, als schäme er sich das erkannt zu haben. ›Sie haben den Kern der Sache erfaßt«, sagte der Maler schnell.«⁷ *Schnell*. Alles zu schnell in dieser Szene. Und wie um das zu unterstreichen – eine Vorausdeutung auf das identische Verhalten Josef K.s am Ende des Gesprächs mit dem Geistlichen –, zögert K. gerade dann, als nichts mehr zu sagen ist und er, um das Vergebliche zu beenden, endgültig gehen möchte: »K. legte die Hand auf seinen Winterrock, konnte sich aber nicht einmal entschließen, den Rock anzuziehn.«⁸ Josef K.s Selbstreflexion im allerletzten Kapitel könnte Einsicht sein in den sinnlosen Aktivismus, der ihn den Roman über müde gemacht hat:

Ich wollte immer mit zwanzig Händen in die Welt hineinfahren und überdies zu einem nicht zu billigenden Zweck. Das war unrichtig, soll ich nun zeigen, daß nicht einmal der einjährige Proceß mich belehren konnte? Soll ich als ein begriffstütziger Mensch abgehn? Soll man mir nachsa-

5 Im Gespräch mit Frau Grubach, Josef K.s Vermieterin: »Es ist gar nichts Dummes, was Sie gesagt haben Frau Grubach, wenigstens bin auch ich zum Teil Ihrer Meinung, nur urteile ich über das Ganze noch schärfer als Sie, und halte es einfach nicht einmal für etwas Gelehrtes sondern überhaupt für nichts. Ich wurde überrumpelt, das war es.« (Kafka: *Der Proceß*, S. 33f.)

6 Ebd., S. 12.

7 Ebd., S. 218.

8 Ebd., S. 218f.

gen dürfen, daß ich am Anfang des Processes ihn beenden und jetzt an seinem Ende ihn wieder beginnen will. Ich will nicht, daß man das sagt.⁹

Und doch versucht Josef K. ganz am Ende mit einer großen Fragenkaskade die eigene Hinrichtung aufzuhalten. Diese letzte *Bitte um Aufschub* mit unbeantworteten und unbeantwortbaren Fragen ist gewiss das Menschlichste, was Josef K. den ganzen Roman über gedacht oder gesagt hat.

Im Gegensatz zu Josef K., für den seine moderne Arbeitswelt nach und nach an Bedeutung verliert, hat K. im *Schloß* sie von Anfang an hinter sich gelassen. »Es war spät abend als K. ankam.«¹⁰ Zwar gibt er vor, einen Beruf zu haben – das wichtigste Accessoire im produktivistischen Paradigma –, aber er fühlt sich verspottet, als Klamm ihn für seine angeblich geleistete Landvermesserarbeit belobigt.¹¹ Wie Josef K. im *Proceß* ist auch K. ungeduldig. (»Vielleicht aber gibt es nur eine Hauptsünde: die Ungeduld.«)¹² Über sein Ziel, das er mit dieser Ungeduld erreichen möchte, vermag sich K. freilich nur höchst widersprüchlich zu äußern; und es verstört ihn, wenn er andeutungsweise erfährt, er habe sein Ziel bereits erreicht oder – wie in der Szene mit dem Schlossbeamten Bürgel –, er versäume es gerade, weil ihn seine unerbittliche Aktivität so erschöpft habe.¹³ Jedenfalls hält er sich die ganze Zeit, während er verzweifelt um sein Aufenthaltsrecht im Dorf kämpft, unzweifelhaft bereits im Dorf auf. Sein Warten darauf, dass etwas

9 Ebd., S. 308.

10 Kafka: Das Schloß, S. 7.

11 »Sieh was mir der Herr schreibt«, sagte K. und hielt ihm [Barnabas, B.A.] den Brief vors Gesicht. »Der Herr ist falsch unterrichtet. Ich mache doch keine Vermesserarbeit und was die Gehilfen wert sind siehst Du selbst. Und die Arbeit, die ich nicht mache, kann ich freilich auch nicht unterbrechen, nicht einmal die Erbitterung des Herrn kann ich erregen, wie sollte ich seine Anerkennung verdienen! Und getrost kann ich niemals sein.« (Kafka: Das Schloß, S. 189) Man beachte auch die subtile Andeutung einer religiösen Atmosphäre (»Herr«, »getrost«).

12 Kafka: Nachgelassene Schriften und Fragmente II, S. 113 (Zürauer Aphorismen, Nr. 3).

13 K., die »Partei«, sagt Bürgel, habe nichts anderes zu tun, »als ihre Bitte irgendwie vorzubringen, für welche die Erfüllung schon bereit ist, ja welcher sie sich entgegenstreckt«. Indes: »Mehr hörte K. nicht, er schlief, abgeschlossen gegen alles was geschah« (Kafka: Das Schloß, S. 424).

nicht eintrifft – das »Endurteil«¹⁴ (wie die Vokabel im *Proceß* lautet), die endgültige Abweisung durch das Schloss –, könnte seine Aufmerksamkeit darauf richten, dass er noch nicht abgewiesen ist, dass er bereits im Dorf lebt und sich auf eine nachgerade staunenerregende Weise alle Dorfbewohner, mit denen er umgeht, mit seinen Angelegenheiten befassen. In einem gewissen Sinn führt er das Leben bereits, das er ersehnt.

Je länger ich in meinem Leben über Kafkas *Schloß* nachgedacht habe, desto mehr bin ich zu der Ansicht geneigt, dass der Roman im Grunde Kafkas Eingeständnis enthält, dass es ein Fehler war, das letzte Kapitel des *Processes* gleich am Anfang zu schreiben. Das *Schloß* nicht vom Ende her anzulegen, ist die redlichere Lösung. Sie gewährt die Chance, dass der Autor im Schreiben früher ermüdet als die Figur im Leben und damit die Möglichkeit, dass K. in jedem gegenwärtigen Moment seines Lebens im Dorf von einer gewährten Bitte um Aufschub lebt. In den Zürauer Aphorismen Kafkas findet sich auch der wahrhaft ungeheure Aphorismus Nr. 64:

Die Vertreibung aus dem Paradies ist in ihrem Hauptteil ewig: Es ist also zwar die Vertreibung aus dem Paradies endgiltig, das Leben in der Welt unausweichlich, die Ewigkeit des Vorgangs aber macht es trotzdem möglich, daß wir nicht nur dauernd im Paradiese bleiben könnten, sondern tatsächlich dort dauernd sind, gleichgültig ob wir es hier wissen oder nicht.¹⁵

Erläuternd mag man das Folgende ergänzen:

Niemand schafft hier mehr als seine geistige Lebensmöglichkeit; daß es den Anschein hat, als arbeite er für seine Ernährung, Kleidung u. s. w. ist nebensächlich, es wird ihm eben mit jedem sichtbaren Bissen auch ein unsichtbarer, mit jedem sichtbaren Kleid auch ein unsichtbares Kleid u. s. f. gereicht.¹⁶

¹⁴ Kafka: *Der Proceß*, S. 303.

¹⁵ Kafka: *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, S. 127.

¹⁶ Ebd., S. 99.

V (*Schlussbemerkung*)

Ich bin vorhin, gewiss verwunderlich, da ich doch zuvor nur von Arbeit, Mobilisierung und dem produktivistischen Paradigma gesprochen habe, auf den Gegensatz von messianischer und antimessianischer Haltung zu sprechen gekommen und habe ihn nur kurz mit einem Verweis auf die sogenannten Bedränger und die Aufhalter des Endes erläutert. In Wahrheit sind diese beiden nicht gar so sehr verschieden voneinander: wer das Ende bedrängen will, hält es auf; und wer es aufhalten will, bedrängt es. In der geheimen Solidarität von Aufschub und Warten liegt der eigentümliche Versuch, das Ende, im Bewusstsein seiner Unausweichlichkeit, weder zu bedrängen noch aufzuhalten. Der Aufschub schenkt die Zeit, die nötig ist für die Einsicht, dass das, worauf man so lange vergeblich gewartet hat, längst da ist. Noch gestikuliert die Welt, aber einer Einsicht, die leben will, kann sie nicht widerstehen. Oder wie Kafka gesagt hat:

Es ist nicht notwendig, daß Du aus dem Haus gehst. Bleib bei Deinem Tisch und horche. Horche nicht einmal, warte nur. Warte nicht einmal, sei völlig still und allein. Anbieten wird sich Dir die Welt zur Entlarvung, sie kann nicht anders, verückt wird sie sich vor Dir winden.¹⁷

Nötig dazu ist freilich ein klein wenig Geduld, auch über unsern eigenen Tod hinaus. Aber wir werden überrascht sein, wie wenig wir uns verwundern, wenn sich das produktivistische Paradigma einmal endgültig erschöpft haben wird. Denn dieses Ende könnte, wie alles Utopische, ja nicht eintreffen, wenn es nicht insgeheim bereits da wäre.

¹⁷ Ebd., S. 140 (Zürauer Aphorismen, letzter, unnumerierter Aphorismus nach Nr. 109).

Literaturverzeichnis

- Homer: Ilias. Odyssee. Vollständige Ausgabe. In der Übertragung von Johann Heinrich Voß. Mit einem Nachwort von Wolf Hartmut Friedrich und Literaturhinweisen von Frieder Schönngel. München 1979.
- Hume, David: Of Public Credit [1752]. In: Ders.: Political Essays. Hg. v. Knud Haakonssen. Cambridge 1994, S. 166–178.
- Kafka, Franz: Das Schloß [1926]. In: Ders.: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe. Teil: Das Schloß. Hg. v. Malcolm Pasley. Frankfurt a. M. 1982.
- Kafka, Franz: Der Proceß [1925]. In: Ders.: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe. Teil: Der Proceß. Hg. v. Malcolm Pasley. Frankfurt a. M. 1990.
- Kafka, Franz: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe. Teil: Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Hg. v. Jost Schillemeit. Frankfurt a. M. 1992.
- Rabinbach, Anson: The Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity [1990]. Berkeley, Los Angeles 1992.

Erinnerung als (Er)Schöpfung. Die *Niederschrift des Gustav Anias Horn* in Hans Henny Jahnn's *Fluss ohne Ufer*

Alexander Kerber

Eines der zentralen Themen der Romantrilogie *Fluss ohne Ufer* von Hans Henny Jahnn ist, da ist sich ein Großteil der Jahnn-Forschung einig, die Erinnerung. So steht sie Kai Luehrs-Kaiser zufolge »seit langen Jahren in dem Ruf, strukturellen Gebrauch vom Motiv der Erinnerung zu machen«.¹ Bei näherer Betrachtung muss diese Aussage aber relativiert werden, da sich zwischen den einzelnen Bänden der Trilogie thematische Unterschiede ausmachen lassen. So ist der erste Teil, *Das Holzschiff*, vielmehr ein Roman über das Verschwinden einer Person² und der dritte Teil, *Epilog*, ein Text, der zwar vor dem Hintergrund der Handlungen der vorangegangenen beiden Bände spielt, aber eine eigene Diegese hat.

Erst mit dem mittleren Roman *Die Niederschrift des Gustav Anias Horn nachdem er neunundvierzig Jahre alt geworden war*, der als Tagebuchroman die Erinnerung unauflöslich an den Akt des Aufschreibens knüpft, rückt das Motiv in den Fokus. Das sich erinnernde Subjekt ist dabei der autodiegetische Erzähler Gustav Anias Horn, dessen Erinnerung und der Versuch, diese schriftlich zu fixieren, durch die unterschiedlichsten Motive bedroht ist. Sein Aufschreiben ist dabei auch immer ein selbstreflexiver Akt des Nachdenkens über Erinnerung und das Eingeständnis, dass die Vergangenheit nicht zurückgeholt werden kann. In dieser Form ist Erinnerung ein Ersatz für die vergangene Zeit, die in ihrer Intensität aber niemals an

1 Luehrs-Kaiser: Das Werden der Vergangenheit, S. 20.

2 Jochen Vogt argumentiert in seiner Studie sogar dafür, dass der erste Teil der Trilogie als Kriminalroman verstanden werden kann (vgl. Vogt: Hans Henny Jahnn's Romantrilogie »Fluß ohne Ufer«, insbesondere S. 42–49).

das tatsächliche Ereignis anknüpfen kann.³ Als stark von der Körperlichkeit des schreibenden Subjekts Gustav Horn bestimmter Vorgang ist die Erinnerung auch immer an dessen Migräneanfälle geknüpft, die ganze Teile der Vergangenheit unwiederbringlich auslöschen. Eine gleichzeitige Auseinandersetzung mit den eigenen Schuldgefühlen, den Vorwürfen, die sich Gustav Horn macht, und der Unsicherheit über die eigene Person und die Fähigkeit, authentisch erinnern zu können, »verunreinigt« und verstellt die Erinnerung darüber hinaus.⁴

Thematisiert die *Niederschrift* Erinnerung größtenteils als Vorgang der Vergegenwärtigung der Vergangenheit im Akt des Erinnerungsvorgangs, so stellt Jahn diesem Erinnerungsmodell am Ende des Romans die von ihm als »Inversion der Zeit« (FoU⁵ III 772) bezeichnete Rückkehr der Vergangenheit gegenüber. Im Gegensatz zum innerlichen Erinnern der Vergangenheit, die – als schreibende Selbstreflexion Gustavs – den Großteil der *Niederschrift* auszeichnet, wird die Vergangenheit in der Inversion der Zeit äußerlich wahrnehmbar⁶ und stellt als »surreale[] Wiederkehr der Vergangenheit in die Gegenwart⁷ ein Gegenmodell zum psychologischen Innerlichkeitsmodell der Erinnerung Marcel Prousts dar. Zwar komme das Erinnerungsmotiv in Jahnns Prosawerk nicht so vielfältig vor wie in Prousts *Recherche*, so Luehrs-Kaiser,⁸ aber es ist kein Zufall, dass das Buch Jochen Vogts, das ehemals unter dem Titel *Struktur und Kontinuum. Über Zeit, Erinnerung*

3 Vgl. Assmann: Erinnerungsräume, S. 102.

4 Vgl. Luehrs-Kaiser: Das Werden der Vergangenheit, S. 20f.: »[S]chließlich wird die Erinnerung verunreinigt von Vorwürfen, Schuldgefühlen und Unsicherheiten mannigfaltigster Art, denen gegenüber sich auch das Erinnerungssubjekt in seinem Versuch der Aufarbeitung der Vergangenheit als machtlos erfährt.«

5 FoU I–III = Jahn: Fluss ohne Ufer I–III.

6 In einer tagtraumähnlichen Situation erscheint Gustav der verstorbene Tutein, dessen Auftauchen so wirklich ist, dass Gustav sich sicher ist, dass »die Zeit in der Umkehrung verlaufen schien« (FoU II 620). Dieses »Erinnerungsbild von solcher Schärfe und Stärke« (FoU II 621) bricht als äußerliche, verräumlichte Vergangenheit in die Gegenwart des Erlebens Gustavs ein.

7 Luehrs-Kaiser: Das Werden der Vergangenheit, S. 21.

8 Vgl. ebd., S. 285. Es ist jedoch bekannt, dass Jahn während seiner Arbeit an *Fluss ohne Ufer* die *Recherche* von Proust gelesen haben soll (vgl. Freeman: Hans Henny Jahn, S. 440).

und Identität in Hans Henny Jahnns Romantrilogie »Fluß ohne Ufer« (1970) erschienen ist, 1986 unter dem Titel *Hans Henny Jahnns. »Fluß ohne Ufer«* als allgemeine Werkeinführung verkauft wird: Eine Erschließung des Jahnns'schen Werkes kann auf das Thema der Erinnerung nicht verzichten.⁹

Auch Jan Bürger verweist in seiner Biografie *Der gestrandete Wal: Das maßlose Leben des Hans Henny Jahnns* darauf, dass die gesamte Trilogie *Fluss ohne Ufer* – und insbesondere die *Niederschrift* – als Gedächtniskunst zu verstehen ist, die in zweifacher Perspektive sowohl den Erfahrungsraum des Protagonisten als auch die gesellschaftlichen, biologischen und metaphysischen Grundlagen des Lebens auszuloten versucht. Welchen zentralen Wert Bürger der Erinnerung als Grundlage für das Jahnns'sche Schreiben zuweist, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass er die Romane, wie Literatur überhaupt, aus dem »spannungsreichen Wechselspiel zwischen Finden und Erfinden entwachsen«¹⁰ versteht. Vor diesem Hintergrund wird diese Grundannahme um die Perspektive des Zusammenhangs zwischen den Topoi Schöpfung und Erschöpfung erweitert. Die These lautet dabei, dass Erinnerung, Schöpfung und Erschöpfung eine erzählerische und poetologische Trias bilden, die den Teil der Trilogie *Die Niederschrift des Gustav Anias Horn* maßgeblich prägt. Die Beschränkung auf den mittleren Teil der Trilogie hat dabei nicht nur pragmatische Gründe, sondern lässt sich auch mit den unterschiedlichen inhaltlichen Fokussen der Romanteile erklären.

Ist die Erinnerung im *Holzschiff* noch ein Thema unter vielen, avanciert sie in der *Niederschrift* zum dominanten. Das mit dem Erinnerungsmotiv verknüpfte Konzept der Inversion der Zeit wird jedoch im Rahmen der *Niederschrift* aufgelöst¹¹ und hat daher für den *Epilog* keine Bedeutung mehr. Dass der dritte Teil von *Fluss ohne Ufer* wieder zu einem »Zeitgerüst klassischer Werke«¹² zurückkehrt, deutet Luehrs-Kaiser als Hinweis »für die nachlassende Gestaltungskraft Jahnns«. ¹³ Aber auch die Tatsache, dass die Inversion der

9 Vgl. Luehrs-Kaiser: Das Werden der Vergangenheit, Vogt: Hans Henny Jahnns Romantrilogie »Fluß ohne Ufer«, S. 213–216.

10 Bürger: *Der gestrandete Wal*, S. 24.

11 Auch, weil das Erinnerungsmotiv an den autodiegetischen Erzähler Gustav Anias Horn geknüpft ist.

12 Luehrs-Kaiser: Das Werden der Vergangenheit, S. 287.

13 Ebd.; vgl. auch Vogt: Hans Henny Jahnns Romantrilogie »Fluß ohne Ufer«, S. 181f.

Zeit als Alternative zur Erinnerung in der *Niederschrift* komplett durchgespielt wurde und eine Rückkehr zu einer klassischen Zeitstruktur deshalb nicht nur möglich, sondern auch folgerichtig ist, erscheint ihm plausibel.¹⁴

Vor diesem Hintergrund lassen sich daher zwei Thesen aufstellen, die im nächsten Kapitel in den Blick genommen werden: (1) Erinnerung lässt sich – im Rekurs auf Aleida Assmann – als Schöpfungsgrund für Dichtung einerseits, aber auch als Surrogat und Ohnmachtserfahrung verstehen, die in Erschöpfung mündet. (2) Ein Durchspielen und Abschließen des Erinnerens in der *Niederschrift* muss daher folgerichtig zur Ermüdung und Ermattung des poetischen Materials führen, mit dem auch die extrafiktionale Erschöpfung des Autors korreliert.

Erinnerung, Schöpfung und Erschöpfung

Inwieweit Erinnerung, Schöpfung und Erschöpfung im Jahnnschen Schreiben miteinander verknüpft sind, lässt sich erklären, indem man Assmanns Interpretation der *Recollection* von William Wordsworth betrachtet: Wordsworth entwickle ein dreiphasiges Erinnerungsmodell, das sich von dem »gängigen Drei-Phasen-Modell künstlicher Speichersysteme«¹⁵ abgrenzen lasse. Dieses gängige Modell, das »trotz der Verbreitung anderer Modelle auch in der Gedächtnis-Psychologie noch immer eine gewisse Rolle spielt«,¹⁶ charakterisiert Assmann dabei folgendermaßen: Die *erste* Phase der Sinneswahrnehmungen ist durch ein spezifisches Schwellenpotenzial

14 Eine alternative Lesart, die hier nur angerissen werden kann, versteht Gustav Anias Horn als unzuverlässigen Erzähler, dessen Gegenwart durch den permanenten Rückbezug auf die Vergangenheit immer traumartiger wird. Die Inversion der Zeit ist damit nicht, wie Luehrs-Kaiser argumentiert, eine »surreale[] Wiederkehr der Vergangenheit in die Gegenwart« (vgl. Fußnote 7), sondern eine Angleichung der Wirklichkeit an den Traum, in dem verstorbene Menschen wieder lebendig werden können; einer Lesart, der sich Gustav Anias Horn jedoch verweigert, da Träume für ihn in die Sphäre der Täuschung gehören und er sich sonst eingestehen müsste, dass Tutein tot ist und nie wiederkehren kann.

15 Assmann: Erinnerungsräume, S. 104.

16 Ebd.

gekennzeichnet: »sie findet Einlaß in die Erinnerung unter der Bedingung, daß sie entweder heftig und intensiv oder wiederholt und geläufig ist.«¹⁷ Die *zweite* Phase bezeichnet die Speicherung dieser intensiven oder geläufigen Erinnerung, die entzeitlicht im Speicher der *Memoria* lagert.¹⁸ In einer *dritten* Phase wird die sinnliche Wahrnehmung als »wiederversinnlichte Erinnerung«¹⁹ vergegenwärtigt und ins Gedächtnis zurückgerufen.

In Abgrenzung zu diesem Modell der Aufnahme, Speicherung und lückenlosen Wiederabrufbarkeit stehe nun Wordsworths Modell, das den Fokus auf die Nichtwiederholbarkeit der ursprünglichen Empfindung legt. Denn da sich das Leben an sich dem Dichter immer schon entziehe, muss sein Material notwendig die Erinnerung sein. Diese ist aber durch den Vorgang der Erinnerung selbst vom singulären Ereignis der ursprünglichen Empfindung qualitativ abgetrennt und niemals so frisch oder lebendig, wie es die Empfindung hätte sein können.²⁰

Wordsworths Einsicht, dass das Erinnernte vergangen und die Erinnerung nicht identisch mit dem Erinnernten ist, knüpft den Erinnerungsvorgang an eine Verlusterfahrung. Die Trauer darüber, dass das Erinnernte nicht wiederholt werden kann, offenbart den Erinnerungsvorgang als ambivalent: »Die Wunde schließt der Speer nur, der sie schlug«²¹, wenngleich die Erinnerung nur ein »matter Abglanz der ursprünglichen Erfahrung [ist], zu der kein Weg mehr zurückführt.«²² Romantische Erinnerung lässt sich daher nicht als Wiederherstellung der erinnerten Erfahrung verstehen, sondern als ihr Supplement: Die Annahme, dass es sich bei Erinnerungen um zuverlässige Wiederherstellungen von Vergangenheit handelt, muss mit Wordsworth als Illusion entlarvt werden.²³

17 Ebd.

18 Assmann charakterisiert den Begriff der *Memoria* im Rahmen eines den Erinnerungsbegriff betreffenden historischen Strukturwandels diskursiver Praktiken als Gegenstück zur Erinnerung: »Der Begriff ›Memoria‹ verbindet sich dabei mit anderen Diskurspraktiken wie ›Tradition‹ und ›Rhetorik‹; ›Erinnerung‹ dagegen rückt immer enger mit ›Subjektivität‹ und ›Schrift‹ zusammen.« (ebd., S. 91).

19 Ebd., S. 104.

20 Ebd., S. 105.

21 Reed: Parsifal. Richard Wagner, S. 234.

22 Assmann: Erinnerungsräume, S. 102.

23 Vgl. ebd., S. 102.

Für Assmann steht Wordsworths Erinnerungsmodell daher im Zeichen der Nachträglichkeit – ein Begriff, den sie Freud entlehnt. Gemeint ist der intrapsychische Prozess der Umwandlung (emotionaler) Erfahrungen in diskursiv anschlussfähige Symbolisierungen.²⁴ In anderen Worten: »Wahrnehmungen [erfahren] erst im Akt der Erinnerung, und das heißt: gegebenenfalls erst Jahre oder Jahrzehnte später, ihre Deutung.«²⁵ Erinnerung ist kein passiv-reflexives Reproduzieren, sondern die Produktion einer neuen Wahrnehmung und also wie der hermeneutische Akt des Verstehens zeitlich nachgelagert. Da Unbeständigkeit, Verlust und Nachträglichkeit, das heißt: Nachzeitigkeit, für Wordsworth Ausdruck der *conditio humana* sind, schafft die dichterische Einbildungskraft als Ersatzleistung, was »das Leben beständig entzieht, nämlich Gegenwart«.²⁶

Mit diesen Schilderungen ist auch die Schreibsituation im zweiten Teil der Romantrilogie *Fluss ohne Ufer*, der *Niederschrift*, genau charakterisiert: Gustav Anias Horn erinnert sich an seine Vergangenheit und versucht diese in einer Art Selbstrechtfertigung vor den eigenen Entscheidungen schriftlich festzuhalten. Der ambivalente Charakter von Erinnerung ist ihm dabei bewusst. Einerseits setzt er sie als Maß für das gesamte Unterfangen seines Schreibprojekts, aber zugleich als etwas, dem er sich nicht entziehen darf. Mögen die Erinnerungen auch schambehaftet und voller Reue sein, so müssen sie dennoch gewollt werden, um den Anspruch, Auskunft über das eigene Leben zu geben, gerecht zu werden. Er wünscht sich, dass er »nicht der Mensch sein [darf], der nach vierundzwanzig Stunden vergißt« (FoU I 246). Das ist ein intertextueller Verweis auf *Ugrino und Ingrabanien*, ein frühes Romanfragment Jahnns: Wäre Gustav jemand, der nach vierundzwanzig Stunden alles vergisst, dann würde ihm dasselbe Schicksal drohen wie dem namenlosen Ich-Erzähler in *Ugrino und Ingrabanien*. Getrieben davon nicht zu wissen, wer man ist, ständig vom Vergessen bedroht, wäre die gesamte Existenz prekär.²⁷

24 Vgl. ebd., S. 106. Vgl. zur Nachträglichkeit als einem der ›impliziten Konzepte der Freud'schen Psychoanalyse‹ auch Kirchhoff: Das psychoanalytische Konzept der »Nachträglichkeit«, S. 13.

25 Assmann: Erinnerungsräume, S. 106.

26 Ebd.

27 Vgl. dazu Jahnns: Frühe Schriften, S. 1201–1305, insbesondere S. 1201: »Ich habe auf dem Grunde meiner Seele eine Welt; aber es ist, als sei sie zertrümmert und

Die Erinnerung ist gleichzeitig jedoch niemals vollständig, da es »keine vollkommene Rückkehr des Ablaufs« (FoU I 246) geben kann. Die notwendige Lückenhaftigkeit des Erinnerns verbindet sie strukturell mit dem Vergessen.²⁸ Dass weder der Traum noch das Gehirn gegen das Vergessen ankommen können, verweist ebenso auf die Erinnerung in ihrer Abhängigkeit von der physiologischen Leistungsfähigkeit des Gehirns, wie auch darauf, dass der Wunsch einer vollständigen Erinnerung nicht einmal im Traum realisiert werden kann. Die Erinnerung ist jedoch nicht nur vom Vergessen bedroht, sondern von der biologischen Tatsache des Alterns und Sterbens. Wenn Gustav darauf verweist, dass ein Mächtigerer die Türen schließt (vgl. FoU I 246), dann thematisiert er damit nicht ausschließlich seinen eigenen Alterungsprozess und die körperlichen Leiden in Form von Migräneattacken, sondern auch die Tatsache, dass er sich seiner Sterblichkeit bewusst wird:

Das Vergangene liegt wie eine übermenschliche Anstrengung hinter uns, nicht wie eine Zeit voller mannigfacher Hoffnungen, und Irrtümer; nicht wie Durst und Quelle; nicht wie die Sünde untermischt mit Freude; nicht wie der schwere Rauch der [sic!] Lasters; nicht wie der weiße Schnee der Liebe und ihres Todes – ganz ungestaltet und verwüstet – Vergangenes, kein unersättlicher Traum – eine lange Straße, an deren Ende die Anstrengung in Erschöpfung aufgelöst ist. (FoU I 601f.)

Dass der Erinnerungsvorgang eine anstrengende Aufgabe ist, lässt sich auch aus Assmanns Wordsworth-Interpretation ableiten: Es ist ein produktiver Akt der Neuschöpfung, ein Supplement der immer schon entzogenen Vergangenheit. Diese Neuschöpfung aber ist zwangsläufig mit Erschöpfung verbunden: Das Vergangene ist keine ›Quelle‹, aus der man schöpft, und kein ›unersättlicher Traum‹, dessen Bilderreservoir als Grundlage für Dichtung genutzt werden kann. Sie ist vielmehr »eine lange Straße, an deren Ende die Anstrengung in Erschöpfung aufgelöst ist« (FoU I 602). Der erschöpfende

zerschlagen, weil sie von hoch herabfiel. [...] So weit ich auch zurückdenken kann, ich habe keine Erinnerung mehr«.

28 Vgl. Assmann: Erinnerungsräume, S. 29f.

Aspekt des Erinnerns (und damit auch des Schreibens) ist an körperliche Anstrengung, mitunter Überanstrengung geknüpft.

Zusätzlich zum biologischen Vorgang des Alterns als Nachlassen der geistigen und körperlichen Kräfte ist Gustav Anias Horn, wie bereits angesprochen, von starken Migräneanfällen geplagt, die derart auslaugend und erschöpfend sind, dass auch, nachdem die Attacke überstanden ist, eine körperliche Kraftlosigkeit bleibt. Diese Kraftlosigkeit ist dabei so allumfassend, dass sie das normale Leben und damit auch den Schreibvorgang und das Erinnern zusätzlich nachhaltig beeinträchtigt:

Ich vergesse. Nichts vergißt sich so leicht wie der Schmerz, wenn er vorüber ist. Ich vergesse das Angesicht meines Todes, weil ich wieder zur Oberfläche gekommen bin. – – Aber ich weiß jetzt, der Anfall wird sich wiederholen. Nach Tagen, nach Wochen, nach Monaten. Ich fürchte ihn, wiewohl ich keine Kraft habe, ihn zu fürchten. Ich bin auf eine neue Art kraftlos geworden. (FoU I 595)

Eine 20 Stunden andauernde Kopfschmerzattacke, die Gustav Anias Horn erleidet, ist in ihrer Wirkung so vernichtend, dass er sie mit dem Tod analogisiert. Erst nach diesem Anfall ist es ihm möglich, sich wieder Dinge vorzustellen und an Namen oder Begriffe zu denken. Die Migräneattacke ist dabei durch die Abwesenheit von Gefühlen, Leidenschaften, Träumen und allgemeiner Vorstellungskraft charakterisiert. Aus diesem Zustand heraus tretend, kehrt auch die Erinnerung ›aus dem Nebel des Vergessens‹ auf. Der erste Gedanke, der Horn nach dieser Bewusstlosigkeit in den Sinn kommt, ist der, dass in seinem Gehirn alles getilgt und ausgestrichen ist:

Nach zwanzig Stunden verebhten die Schmerzen. Die Vorstellungen, die mir eigentümlich sind, kehrten allmählich zurück. Namen und Begriffe wurden mir wieder gegenwärtig. Meine Erinnerung tauchte aus dem Nebel des Vergessens auf. Mein erster Gedanke sagte mir, in meinem Hirn sei alles ausgestrichen gewesen. Nicht zu ermessen, welche Art Demütigung in dieser Erkenntnis liegt. Ich war ohne Liebe, ohne Haß, ohne jede Leidenschaft, ohne jede Tätigkeit, ohne Träume, ohne Phantasie gewesen,

nicht einmal in der Dunkelheit, die voller Furcht ist. Mich verlangte nicht zu essen und zu trinken. Meinen Atem hatte ich vergessen. [...] Alles war unwichtig gewesen; mein Fleisch hatte sich nur der einen unethischen untertierischen Aufgabe mit lauem Einsatz hingegeben: in die Mauer der Schmerzen eine Bresche zu reißen: irgendwo zu entkommen: Linderung vor dem Versagen. Linderung um jeden Preis. Nur langsam fand ich mich in meinen Gewohnheiten wieder zurecht. Es waren nicht mehr die alten Gewohnheiten. Ein sinnloses Tun nach dem Zusammenbruch. Nach der Verschreibung an alle Tode. (FoU I 594f.)

Das Projekt, sich Rechenschaft über die eigene Vergangenheit zu geben und im Erinnerungsprozess Material für die Niederschrift zu schaffen, gelingt Horn trotz des Nachlassens körperlicher Kräfte und den Schreibprozess unterbrechender und die Erinnerung teilweise auslöschender Migräneattacken. In der Gegenwart der Handlung angekommen,²⁹ bewegt sich Horn jedoch weiterhin im Modus des Nacherzählens seines Alltags, den er bis zu seinem gewaltsamen Tod am Ende der *Niederschrift* beibehalten wird (vgl. FoU II 691).

Die Erschöpfung des Autors Hans Henny Jahn

Ist sich die Forschung einig, dass die Erinnerung in der *Niederschrift* in den Fokus rückt, so ist vor dem Hintergrund des bisher Gezeigten ebenso klar, dass der Erinnerungsvorgang als Schöpfungsvorgang immer schon an eine potenzielle Er-Schöpfung gebunden ist. Die Erschöpfung ist dabei insofern produktiv, als durch sie der Roman erst entsteht. Gleichzeitig ist sie als Topos jedoch an Gustav Anias Horn als Verfasser der *Niederschrift* geknüpft. Parallel zu der Erschöpfung Gustav Anias Horns stellt sich nicht nur Jahnns Poetologie in der *Niederschrift* dar, sondern sein eigener Zugang zur Trilogie, deren dritter Band nach der Ermordung Gustav Anias Horns

29 In der hier zitierten Werkausgabe nimmt die *Niederschrift* einen Teil des ersten Bandes und den gesamten zweiten Band von *Fluss ohne Ufer* ein.

spielt. Dieser *Epilog* kehrt zu einem »Zeitgerüst klassischer Werke«³⁰ zurück und kann an die komplexe poetologische Verknüpfung der Topoi Zeit, Erinnerung und Erschöpfung nicht mehr anschließen.

Luehrs-Kaiser zufolge lässt sich dieser Umstand sowohl mit der steigenden politischen Aktivität Jahnns erklären³¹ als auch mit einer allgemeinen Ermattung angesichts eines Schreibprojekts, das »sich zwar gleichsam unfreiwillig zu einem Werk seines Umfangs entwickelte, das aber, mit nur wenig Übertreibung kann es gesagt werden: freiwillig nicht beendet wurde«. ³² Dass aus dem Roman *Das Holzschiff* letztlich die unvollendete, mehr als zweitausend Seiten starke Trilogie wurde, ist nicht die Konsequenz einer von vorneherein angelegten Konzeption des Romans, sondern vielmehr eine kontingente Entwicklung: Der Titel der Trilogie ist damit nicht nur ein Verweis auf die allgemeine Erzählsituation, sie verweist auch auf die Unmöglichkeit, an ein Ufer, d. h. jemals an ein Ende des Romans zu gelangen. Bei dieser Interpretation handelt es sich um eine nachgelagerte Erklärung, die von einem kohärenten inneren Zusammenhang der Romanteile ausgeht.

Dass Jahnns den Ereignisraum, in dem die Handlung des *Holzschiffs* verortet ist, in den Mittelpunkt des Romans stellt, ist für Luehrs-Kaiser ein Indiz für die »binnenhafte Geschlossenheit des einzelnen Romanteils«. ³³ So sind für ihn die drei Romane der Trilogie »wie Räume voneinander getrennt, in die man, wenn man im jeweils nächsten angelangt ist, zwar wie Glastüren hindurch zurückzublicken vermag, die aber kein Hin- und Herwechseln mehr gestatten«. ³⁴ Dass die drei Romane von *Fluss ohne Ufer* als inhaltlich zusammenhängend und von vorneherein als Trilogie entworfen waren, ist für Luehrs-Kaiser daher fraglich.

30 Luehrs-Kaiser: *Das Werden der Vergangenheit*, S. 287.

31 So sind die letzten Lebensjahre Jahnns unter anderem seinem Engagement im Rahmen der Anti-Atomkraft-Bewegung gegen das atomare Wettrüsten gewidmet (vgl. dazu insbesondere das Kapitel »Die Bombe (1945–1959)« in Freemann: Hans Henny Jahnns, S. 617–642).

32 Luehrs-Kaiser: *Das Werden der Vergangenheit*, S. 288.

33 Ebd., S. 291.

34 Ebd.

Der *Epilog*, von dem Jahn noch hoffte ihn fertigzustellen und zu veröffentlichen, der nurmehr als »Steinbruch der übrigen Texte des Spätwerks«³⁵ verstanden werden kann, offenbart dabei die poetische Erschöpfung Jahns, ein »Zurückweichen vor den Anforderungen der Konstruktion«.³⁶ Es ist daher nicht verwunderlich, dass der *Epilog* als »zweckentfremdeter und hypertropher Appendix des Romans [...] konsequent und ganz bewußt [...] im Nachlaß«³⁷ endet. Nicht nur Gustav Anias Horn erschöpft sich innerfiktional als Verfasser der *Niederschrift*, auch der Autor Hans Henny Jahn kann – nicht ausschließlich aus poetologischen, sondern auch aus lebensweltlichen Gründen der eigenen Erschöpfung vor dem Anspruch seines eigenen Werkes – nicht an die *Niederschrift* anschließen, was in letzter Konsequenz zu einer Nichtvollendung des dritten Teils von *Fluss ohne Ufer* führt.³⁸

Literaturverzeichnis

- Assmann, Aleida: Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 2018.
- Bürger, Jan: Der gestrandete Wal: Das maßlose Leben des Hans Henny Jahn. Hamburg 2017.
- Freeman, Thomas: Hans Henny Jahn: Eine Biographie. Hamburg 1986.
- Jahn, Hans Henny: Werke in Einzelbänden. Hamburger Ausgabe. Hg. v. Ulrich Bitz, Uwe Schweikert. Bde. [o. Z.]: Fluß ohne Ufer I–III. 2. Aufl. Hamburg 1992.
- Jahn, Hans Henny: Werke in Einzelbänden. Hamburger Ausgabe. Hg. v. Ulrich Bitz, Uwe Schweikert. Bd. [o. Z.]: Frühe Schriften. Deutsche Jugend, norwegisches Exil. Hamburg 1993.
- Kirchhoff, Christine: Das psychoanalytische Konzept der ›Nachträglichkeit‹. Zeit, Bedeutung und die Anfänge des Psychischen. Gießen 2009.
- Luehrs-Kaiser, Kai: Das Werden der Vergangenheit: Erläuterungen und Interpretationen zur Erinnerung als Erzählproblem bei Robert Musil, Heimito von Doderer und Hans Henny Jahn. Berlin 2001. doi.org/10.17169/REFUBIUM-9936.

35 Ebd., S. 288; vgl. auch Stalman: Geschlecht und Macht, S. 122–124.

36 Luehrs-Kaiser: Das Werden der Vergangenheit, S. 288.

37 Ebd.

38 Vgl. ebd.

Reed, Philip (Hg.): Parsifal, Richard Wagner. Overture Opera Guides. Richmond 2011.

Stalman, Kai: Geschlecht und Macht. Maskuline Identität und künstlerischer Anspruch im Werk Hans Henny Jahns. Köln 1998.

Vogt, Jochen: Hans Henny Jahns Romantrilogie »Fluß ohne Ufer«. München 1986.

»Sag alles ab« – zwischen Ennui und Emphase. Oder: Was Diskurspop mit Bartleby zu tun hat

Anna Seidel

»Es ist nicht schwer, Nein zu sagen. Es ist schwer, es richtig zu sagen. Zur richtigen Zeit. Aus den richtigen Gründen. Noch schwerer, es immer wieder zu sagen, umso mehr in einer Welt des Ja. Ja, einer Tyrannei des Ja.«¹
(Eric Jarosinski)

1. Von der Unmöglichkeit »Nein« zu sagen

Die Gruppe Blumfeld singt im Jahr 1992 *Von der Unmöglichkeit »Nein« zu sagen, ohne sich umzubringen*.² Das wirkt so isoliert einigermaßen dramatisch, fast schon, als sei sie gefangen in »einer Tyrannei des Ja«³. Nun ist Blumfeld allerdings eine Diskurspop-Band und so lässt sich die Dramatik bei genauerer Einordnung durchaus ein wenig abmildern.

Diskurspop, das ist kein musikalisches Genre, keine musikästhetische Kategorie. Diskurspop kommt mal als Indie-Rock daher wie bei Tocotronic, mal funky wie bei Die Sterne. Was die musikalisch heterogenen Diskurspop-Gruppen eint, sind andere Aspekte. Diskurspop, wie er ab den frühen 1990er-Jahren zum Thema wird, definiert sich über soziale Zusammenhänge (die Bohème), eine antifaschistische, kapitalismuskritische Ausrichtung und poetische Verfahren wie etwa seinem Hang zur Sekundarität sowie zur

¹ Jarosinski: Nein, S. 9.

² Blumfeld: [LP] Ich-Maschine.

³ Jarosinski: Nein, S. 9.

Intertextualität.⁴ Till Huber hält in der hierzu einschlägigen Monografie entsprechend fest:

Man macht nicht nur einfach Popmusik, sondern bringt deutschsprachige Texte hervor, die alles um sie herum mitreflektieren – Entstehungsbedingungen, gesellschaftspolitisches und lokales Umfeld, die eigene Textualität und den eigenen Status als ästhetisches Produkt.⁵

Das gilt auch, wenn Blumfeld – benannt nach einer Erzählung von Franz Kafka und damit schon gleich mit einem intertextuellen Verweis im Bandnamen – »[v]on der Unmöglichkeit ›Nein‹ zu sagen, ohne sich umzubringen«, singen. Der weitere Kontext ist eine Selbstverortung im musikalischen Feld. Der Song präsentiere, so Huber, »die Möglichkeit des Widerstands gerade nicht wie im klassischen Protest-Song als offensive Haltung der Stärke [...], sondern in Form einer zweifelnden Reflexion über Möglichkeiten des Nein-Sagens.«⁶ Der ›klassische Protest-Song‹ ist durchaus Fluchtlinie für alle deutschsprachige Popmusik, schließlich liegen hier ihre Wurzeln. Ein kurzer Exkurs sei erlaubt: Mit Ton Steine Scherben ist es eine Protestpop-Band, die um 1970 herum erstmals Pop in deutscher Sprache singt und dabei nicht in die Schlager-Falle tappt.⁷ Zu diesem Zeitpunkt ist eine »offensive Haltung der Stärke« schlicht noch nötig, um im Spannungsfeld vom dominanten »angelsächsischen [Pop-]Paradigma«⁸, Schlager und der Elterngeneration, die die Shoah zu verantworten hatte, handlungsfähig zu sein.⁹

Dreißig Jahre später ist Pop auf Deutsch längst kein Novum mehr und hat mit der Neuen Deutschen Welle vielleicht sogar die eine oder andere

4 Prototypische Diskurspop-Vertreter sind Bands wie Blumfeld, Cpt. Kirk &, Die Sterne oder Tocotronic – also vor allem Hamburger Bands, weswegen für die Diskussion besagter Phänomene bisweilen auch der Term ›Hamburger Schule‹ verwendet wird.

5 Huber: Blumfeld und die Hamburger Schule, S. 120.

6 Ebd., S. 163–164.

7 Udo Lindenberg spielt da freilich auch eine Rolle. Vgl. etwa Schneider: Deutschpop halt's Maul, S. 56.

8 Baßler: Watch out for the American Subtitles, S. 279.

9 Vgl. Schneider: Deutschpop halt's Maul, S. 18.

unangenehme Volte gedreht. Er ist einigermaßen entkrampft, wie es Frank Apunkt Schneider nennt.¹⁰ Diskurspopgruppen wie Blumfeld verhalten sich dazu und präsentieren statt selbstvergessenem Pomp oder selbstbewusstem Rockismus »zweifelnde[] Reflexion[en] über Möglichkeiten des Nein-Sagens«.¹¹ Dieses Nein-Sagen, diese Verweigerungshaltung vor dem Hintergrund von Pop soll uns im Folgenden kursorisch anhand einiger Diskurspop-Vertreter*innen beschäftigen.

2. Sag alles ab

Wenn die Gruppe Tocotronic im Jahr 2007 *Sag alles ab* singt, ist gar nicht so genau auszumachen, ob das unter den Vorzeichen von Ennui oder Emphase geschieht.¹² Der Imperativ im Songtitel ist energisch, die Forderung absolut, unterstrichen wird dieser Eindruck nicht zuletzt durch die Alliteration. Es heißt dann im Song: »Die Prüfung findet heut' nicht statt / Die Karriere macht mal Pause«¹³ – das ist bei aller rhetorischer Affirmation eine deutliche Aufkündigung von Hamsterrad und Leistungsdruck.

Die einprägsame Parole steht in einer Tradition mit anderen, etwa solchen, wie sie aus den avantgardistischen Bewegungen bekannt sind. Eine wurde der Legende nach 1952 von Guy Debord, bekannt von Lettristischer und schließlich Situationistischer Internationale, an eine Hauswand in der Pariser Rue de Seine geschrieben, der Slogan: »Ne travaillez jamais«.¹⁴ ›Arbeitet niemals‹ – in Großbuchstaben ist es auf Augenhöhe in weiß geschrieben. Steht die situationistische Parole an dieser Stelle für sich, holt die Band Tocotronic in den Lyrics eben ein wenig aus: »Sag alles ab / Geh einfach weg / Halt die Maschine an und / Frag nicht nach dem Zweck«.¹⁵ Auf dem

10 Vgl. ebd.

11 Huber: Blumfeld und die Hamburger Schule, S. 164.

12 Basis für die folgend angestellten Überlegungen sind zwei bereits publizierte Texte: Anna Seidel: Kapitulation ist alles und wir alle müssen kapitulieren und Dies.: Retroaktive Avantgarde.

13 Tocotronic: [Single] Sag alles ab.

14 Siehe etwa: Situationistische Internationale (Hg.): Der Beginn einer Epoche, S. 142.

15 Tocotronic: [Single] Sag alles ab.

Plattencover der Single steht die Parole derweil für sich, ähnlich dem Slogan an der Pariser Wand. In Großbuchstaben steht es da schwarz auf weiß: »SAG ALLES AB«. Das Cover der Schallplatte erinnert schon auf den ersten Blick durchaus an die Ästhetik der Handzettel avantgardistischer Bewegungen von Situationistischer Internationale bis Punk. In den *Tocotronic Chroniken*, einem mit Abbildungen von allerhand bandrelevanten Archivalien gefüllten Coffee Table Book, das die Gruppe anlässlich des 20. Bandjubiläums veröffentlicht, wird es wie folgt beschrieben:

*Sag alles ab-Vinyl-7*¹⁶: Die so mühelos erscheinende Gestaltung der Außenhülle erfolgte tatsächlich unter hohem Arbeitsaufwand und mit Einsatz eines Fotokopierers. Die Vorabveröffentlichung aus dem Album *Kapitulation* erschien als handnummerierter, auf 1500 Exemplare limitierter Tonträger.¹⁶

Nicht nur kommen die Do-It-Yourself-Praktiken des Punk zum Einsatz. Auch gibt die Gruppe Tocotronic zu Protokoll, dass sie sich »[f]ür die Gestaltung der Rückseite der Vinyl-7“ *Sag alles ab* [...] bei dem exquisiten Grafikdesign der Debütsingle der Hamburger Punkband Razors aus dem Jahr 1979 [bediente]«¹⁷. Hier zeigt sich also wiederum, dass intertextuelle Verweise konstitutiv für den Diskurspop sind. So verweist die Gruppe Tocotronic eben nicht nur (indirekt) auf die Neo-Avantgarden in Paris, wenn sie eine arbeitsverweigernde Parole in Großbuchstaben auf den Titel ihrer Single schreibt, sondern visuell auch direkt auf jene von Dada und der Situationistischen Internationalen geprägten Subkultur, die über New York City und wohl vor allem Malcolm McLarens London ihren Weg nach Hamburg gefunden hat: den Punk.¹⁸ Mit »No Future« hatte der ja seine ganz eigene Verweigerungsparole.

Das Gesamtpaket von *Sag alles ab* ist trotz deutlicher inhaltlicher Verweigerung jedenfalls durchaus verspielt-affirmativ. Schließlich kommt die

16 Balzer, *Tocotronic: Tocotronic-Chroniken*, S. 225.

17 Ebd., S. 395.

18 Dank Greil Marcus' *Secret History of the 20th Century*, seine *Lipstick Traces* sind diese Fluchtlinien ja längst ausführlich aufgearbeitet (vgl. Marcus: *Lipstick Traces*).

Absage darin im Gewand von Popmusik daher, also dem »Leitmedium der Popkultur«.¹⁹ Und Pop ist gemeinhin gezeichnet von Affirmation und Emphase. Das gilt selbst dann, wenn es sich um Diskurspop handelt.

3. Nein!

Überdeutlich präsentiert sich die Verneinung bei der Kölner Band Locas in Love. Im Jahr 2012 wird *Nein!* gleich zum vehementen Albumtitel.²⁰ Als Selbstbeschreibung hält die von Singer-Songwritern, Krautrock und Noise beeinflusste Gruppe auf ihrer Webseite fest: »We're a band & we're friends. / Sticking It To The Man Since 2001. Trust No One, Love Everyone. / Manifeste, Freundschaft & Zerstörung: Locas In Love.«²¹ Das dialektische Grundgerüst des Diskurspop lässt sich auch in dieser Selbstbeschreibung leicht identifizieren.

Das Album *Nein!* wird von einem Track eröffnet, der die Verneinung ebenfalls im Titel trägt: *Nein! Ein Manifest (1)*. Es fällt unmittelbar auf, dass er der hybriden Qualität eines prototypischen Pop-Songs nicht entspricht. Die Musik fehlt schlicht, zu hören ist bloß eine männliche Sprechstimme:

Wenn alles gesagt ist und die Worte ausgehen und die Reime und die Satzzeichen und das meiste eine Wiederholung ist, oder nichts bedeutet, muss jeder Satz eine Entscheidung sein. Und keinen Satz, kein Wort, nicht einmal ein Komma schreiben, nur um es zu schreiben. Es gibt keine Zeilen mehr, die so noch keiner geschrieben hat. Also schreib sie so, dass sie wenigstens für dich selber notwendig sind. Alles sagen, was sich mit den Worten und den paar Akkorden sagen lässt, die zur Verfügung stehen.²²

Die Gruppe Locas in Love bedient sich also der avantgardistischen Textsorte schlechthin, Benedikt Hjartarson spricht gar vom »Manifest als ›Königsgat-

19 Huber: *Lyrics als Literatur*, S. 229.

20 Locas in Love: [LP] *Nein!*

21 Locas in Love: [Info].

22 Locas in Love: [LP] *Nein!*

tung« der historischen Avantgarde»²³. Und es sind jene historischen Avantgarden, die auch intertextuell aufgerufen werden. Hugo Balls *Eröffnungsmanifest* zum »I. Dada-Abend Zürich, 14. Juli 1916« kommt bei der Lektüre in den Sinn. Darin heißt es unter anderem: »Ich will keine Worte, die andere erfunden haben.«²⁴ Dass dem Innovationsanspruch, wie ihn die historischen Avantgarden gestellt haben, fast 100 Jahre später so nicht mehr gerecht zu werden ist, haben Locas in Love längst verstanden. Diesem Umstand gilt es mit einer kritischen Standortbestimmung Rechnung zu tragen:

Ich habe es satt, dass mir irgendwelche Sänger von ihren harten Zeiten erzählen. Ich bin es so leid, dass jeder etwas zu verkaufen hat und noch mehr, dass ich ständig etwas verkaufen muss. Das bin gar nicht ich. Das ist nicht, was ich will. Da ist kein Geheimnis. Das ist nicht die Wahrheit. Es ist immer das Gleiche. Game over. Game over. Game over. Game over.²⁵

Locas in Love koppeln ihren Missmut darüber, dass die sprachlichen Innovationsmöglichkeiten inzwischen erschöpft sind, mit einer Absage an herrschende neoliberale Leistungsimperative und -routinen, die das Individuum für Erfolg und Misserfolg verantwortlich machen. Klingt der Album-Titel noch bestimmt – *Nein!* –, relativiert sich der agitatorische Impetus im ausformulierten Manifest, das die LP eröffnet, schon wieder. *Nein! Ein Manifest (I)* nimmt hier wiederum die »Form einer zweifelnden Reflexion über Möglichkeiten des Nein-Sagens«²⁶ an, wie es Huber exemplarisch am eingangs erwähnten Blumfeld-Song herausgearbeitet hatte. Und überhaupt: Ein Manifest, das hatten wir uns wohl anders vorgestellt. Hier ist keine Spur von agitatorischer Verve oder mobilisierender Rhetorik, im Gegenteil: »Game over. Game over. Game over. Game over.«²⁷

23 Hjartarson: Visionen des Neuen, S. 54.

24 Ball: Eröffnungsmanifest, S. 121.

25 Locas in Love: [LP] Nein!

26 Huber: Blumfeld und die Hamburger Schule, S. 164.

27 Locas in Love: [LP] Nein!

4. Die Manifestation des Kapitalismus in unserem Leben ist die Traurigkeit

Die Manifeste der Gruppe Ja, Panik – bis dato sind es vier – sind da bisweilen etwas forscher, wenn es im *The Taste and the Money*-Manifest etwa heißt: »Wir müssen uns glühend, glanzvoll und freigiebig verschwenden!«²⁸, oder »schneidet die Penisse aus der Pop-Kultur!«²⁹ Auch hier findet sich eine anti-rockistische Haltung und auch hier laufen die Avantgarde-Vorbilder mit. Zu denken ist etwa an das *Woman's Art*-Manifest der Wiener Aktionskünstlerin VALIE EXPORT oder an Valerie Solanas und ihr SCUM-Manifesto – das Akronym lässt sich ja bekanntermaßen in »Society for Cutting Up Men« auflösen.³⁰

Der Titel des dritten Manifests der Gruppe Ja, Panik flowt auch noch einigermaßen: *DMD KIU LIDT* wird englisch ausgesprochen und kann zunächst vieles heißen. Hinter dem Akronym verbirgt sich aber eine Auflösung, die für Entzauberung sorgt: »Die Manifestation des Kapitalismus in unserem Leben ist die Traurigkeit.«³¹ Das Manifest wirkt wie ein Abschiedsbrief.

Die Traurigkeit vor dem Hintergrund dessen, was Mark Fisher als »Kapitalistischen Realismus« bezeichnet hat,³² wird im Manifest ausbuchstabiert. Im vom kapitalistischen Wettbewerb und vom Spektakel geprägten Alltag, wird das Individuum für sein Glück verantwortlich gemacht – »Friss oder stirb!«

Now there is nothing where I used to sit,
but DMD KIU LIDT.
[...]

28 Ja, Panik: *The Taste and the Money*, S. 11.

29 Ebd., S. 10.

30 Vgl. EXPORT: *Woman's Art*; Solanas: Manifest der Gesellschaft zur Vernichtung der Männer: SCUM.

31 Ja, Panik: *DMD KIU LIDT*, S. 9–14.

32 Als Kapitalistischen Realismus bezeichnet Fisher »the widespread sense that not only is capitalism the only viable political and economic system, but also that it is now impossible to even imagine a coherent alternative to it.« (Fisher: *Capitalist Realism*, S. 2).

I'm afraid this is nothing but the old dirty trick,
you know DMD KIU LIDT.
[...]
This is no adventure, not even a trip,
this is DMD KIU LIDT.
[...]
You think all these nights have made you feel sick,
but it's DMD KIU LIDT
[...]
There's nothing I can do, everything I do,
is for the benefit of DMD KIU LIDT.
[...]
No, nothing could change nothing, not a little bit,
I'm lost in DMD KIU LIDT.
[...]
There is a fire that I have lit,
named DMD KIU LIDT.
[...]
You look somehow in love, but you also look sick,
I'm sure you sleep with DMD KIU LIDT.
[...]
So I grab my guitar just to sing her the smash-hit,
you know DMD KIU LIDT.³³

Ja, Panik? Ja, Traurigkeit. Die Struktur verstärkt in ihrer Routine diesen Eindruck bloß.

Das Manifest liegt nicht nur in gedruckter Fassung vor, die Gruppe Ja, Panik hat es auch vertont. Der Song *DMD KIU LIDT* ist das Finale des gleichnamigen Albums. Es heißt abschließend: »Also lass es mich doch zu Ende bringen, / lass mich mein seltsames Lied jetzt zu Ende singen. / Du kannst zuhören oder gehen, / nur sei still, sei so lieb, / da kommen noch ein

33 Ja, Panik: *DMD KIU LIDT*, S. 21–25.

paar Strophen, / an denen mir mehr als an allen anderen liegt.«³⁴ Und dieser »zwanzigminütige vielstrophige Titelsong – damals ein Lieblingsstück der *Spex*-Hörer – lässt seine Dylaneske Zumutung in sechs Minuten Schweigen gipfeln.«³⁵ Man kann noch so lange warten, da kommt kein Bonus-Track mehr. Viel konsequenter als durch Schweigen kann man die Verweigerung als Pop-Band wohl kaum illustrieren.

5. I would prefer not to

Die Alternative zum Schweigen wäre vielleicht noch das konsequente »I would prefer not to«³⁶ von *Bartleby*, die Formel mit ›Glanz‹, wie Gilles Deleuze formuliert.³⁷ Der Protagonist aus einer von Herman Melville 1853 zunächst anonym veröffentlichten Erzählung sagt alles ab, und zwar in verschiedenen Varianten: »I would prefer not to«, »I prefer not to«³⁸, »I prefer not«³⁹. »Die Formel I Prefer Not To schließt jede Alternative aus«,⁴⁰ schreibt Deleuze 1989 in einem Nachwort zu Melvilles *Bartleby*, das 1994 – ganz ohne die Melville-Erzählung – als Merve-Heftchen erscheint.

Diese Bestimmtheit – bei *Bartleby* bekanntermaßen bis in den Tod – inspiriert 2015 ein Kollektiv zu nichts weniger als einem »Plädoyer für die Weltrevolution mit Stil«.⁴¹ Das Kollektiv aus »Schriftsteller[n], Arbeiterinnen, Dozentinnen, Altenpfleger[n], Radiojournalisten, Soldaten, Möbelverkäufer[n], Wissenschaftlerinnen, Metallarbeiter[n], Väter[n], Mütter[n], Studentinnen und Experten des Alltags«⁴² schreibt vielstimmig ein »Plädoyer für den lebenslangen Generalstreik«. Das Kollektiv nennt sich »Haus *Bartleby*«. Dieses Haus *Bartleby* setzt mit dem Projekt die laut Deleuze al-

34 Ja, Panik: DMD KIU LIDT [LP].

35 Baßler: Die Manifestation des Kapitalismus in unserem Leben, S. 307.

36 Melville: *Bartleby*, S. 22.

37 Vgl. Deleuze: *Bartleby oder die Formel*, S. 15.

38 Melville: *Bartleby*, S. 27.

39 Ebd., S. 32.

40 Deleuze: *Bartleby oder die Formel*, S. 20.

41 Haus *Bartleby* (Hg.): *Sag alles ab*, Klappentext.

42 Haus *Bartleby*: *An uns alle, die Hamster im Rad*, S. 7.

ternativlose Formel »I would prefer not to« einer anderen Formel der Alternativlosigkeit entgegen: dem TINA-Diktum Margaret Thatchers. »There is no alternative«, so hatte sie in den 1980er-Jahren mehrfach die kapitalistische Ordnung beschrieben. Das neoliberale Ideal wird als einzig möglicher Ist-Zustand beschrieben, »mit einem Anstrich von ›Glanz‹, ›Chancen‹, ›Kreativität‹, Selbstverwirklichung«, wie es bei Haus Bartleby heißt.⁴³

Das Kollektiv veröffentlicht also eine Textsammlung. Der Titel der Veröffentlichung, in dem sich Autor*innen wie Antonia Baum, Sonja Eismann, Yanis Varoufakis und Anne Waak gegen Karrierismus im neoliberalen Setting aussprechen, lautet: »Sag alles ab!« Und da schließt sich dann der Kreis. Im Band finden sich neben biographisch-anekdoteschen und philosophischen Texten auch Songlyrics – darunter Deichkinds *Bück Dich hoch*, Tapetes *In Anbetracht des nahenden Endes* und eben auch Tocotronics *Sag alles ab*, das dann, durch ein Ausrufezeichen verstärkt, titelgebend für den Band wird.

Wenn ich nun also nochmal auf meine Eingangsfrage zurückkomme – was Diskurspop mit Bartleby zu tun hat: Eine Ästhetisierung des Scheiterns wird programmatisch. Anti-Slogans wie »Sag alles ab«, ein bloßes *Nein!* oder das teasende Akronym »DMD KIU LIDT« in seiner sperrigen Auflösung – »die Manifestation des Kapitalismus in unserem Leben ist die Traurigkeit« – werden, bei aller Erschöpfung, allem Ennui, von den hier zentralen Pop-Gruppen Tocotronic, Locas In Love und Ja, Panik eben durchaus mit einer gewissen Emphase hervorgebracht, in Form von Pop-Songs und/oder Manifesten.

Die Schöpfung des Diskurspop ist die »zweifelnde[] Reflexion über Möglichkeiten des Nein-Sagens«⁴⁴ und scheint mir, auch aufgrund der kollektiven Erschöpfung, vor allem retroaktiv vonstatten zu gehen: Vergangene Momente mit emanzipatorischem Potential, wie sie sich etwa in den historischen Avantgarden, den feministischen Bewegungen oder dem Punk präsentiert haben, werden qua intertextueller Verweise zitiert und in ihrem neuen, diskurspoppigen Kontext auf ihr Potential zur Gestaltung einer besseren Zukunft geprüft.⁴⁵ Ich nenne das die retroaktive Avantgarde.

43 Ebd.

44 Huber: Blumfeld und die Hamburger Schule, S. 164.

45 Vgl. Seidel: Retroaktive Avantgarde, S. 128.

Diskografie

Blumfeld: [LP] Ich-Maschine, What's so funny about 1992.

Ja, Panik: [LP] DMD KIU LIDT. Staatsakt 2011.

Locas in Love: [LP] Nein! Staatsakt 2012.

Tocotronic: [Single] Sag alles ab. Buback 2007.

Tocotronic: [LP] Kapitulation. Vertigo 2007.

Literaturverzeichnis

Ball, Hugo: Eröffnungsmanifest. 1. Dada-Abend, Zürich, 14. Juli 1916 [1916]. In: Wolfgang Asholt, Walter Fähnders (Hg.): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938). Stuttgart 1995, S. 121.

Balzer, Jens, Tocotronic: Tocotronic-Chroniken. Berlin 2015.

Baßler, Moritz: Die Manifestation des Kapitalismus in unserem Leben. Diskurspositionen im neuesten deutschen Pop-Song (Ja, Panik / Messer / Trümmer). In: Ingo Irsigler et al. (Hg.): Deutschsprachige Pop-Literatur von Fichte bis Bessing. Göttingen 2019, S. 305–322.

Baßler, Moritz: »Watch out for the American subtitles!« Zur Analyse deutschsprachiger Popmusik vor angelsächsischem Paradigma. In: Text + Kritik (2003), Sonderband: Pop-Literatur, S. 279–292.

Deleuze, Gilles: Bartleby oder die Formel [1989]. Aus dem Frz. von Bernhard Dieckmann. Berlin 1994.

EXPORT, VALIE: Woman's Art [1972]. In: Charles Harrison et al. (Hg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews. 2. Bde. Bd. II: 1940–1991. Ostfildern 1998, S. 1114–1116.

Fisher, Mark: Capitalist Realism. Is There No Alternative? Winchester 2009.

Haus Bartleby (Hg.): Sag alles ab! Plädoyers für den lebenslangen Generalstreik. Berlin 2015.

Haus Bartleby: An uns alle, die Hamster im Rad. In: Dies. (Hg.): Sag alles ab! Plädoyers für den lebenslangen Generalstreik. Berlin 2015, S. 7–10.

Hjartarson, Benedikt: Visionen des Neuen. Eine diskurshistorische Analyse des frühen avantgardistischen Manifests. Heidelberg 2013.

Huber, Till: Blumfeld und die Hamburger Schule. Sekundarität – Intertextualität – Diskurspop. Göttingen 2016.

- Huber, Till: Lyrics als Literatur. In: Moritz Baßler, Eckhard Schumacher (Hg.): Handbuch Literatur und Pop. Berlin, Boston 2019, S. 229–246.
- Ja, Panik: The Taste and the Money. Ein Programm in 6 Punkten. In: Dies.: Schriften. Erster Band. Wien 2014, S. 9–14.
- Jarosinski, Eric: Nein. Ein Manifest. Aus dem Engl. von Martina Wiese, Eric Jarosinski. Frankfurt a. M. 2015.
- Locas in Love: [Info] (o. J.), locasinlove.com/#/info (Stand 24.4.2023).
- Marcus, Greil: Lipstick Traces. A Secret History of the 20th century. Cambridge 1989.
- Melville, Herman: Bartleby, the Scrivener [1853/1856]. Berlin 2020.
- Schneider, Frank Apunkt: Deutschpop halt's Maul! Für eine Ästhetik der Verkrampfung. Mainz 2015.
- Seidel, Anna: »Kapitulation ist alles und wir alle müssen kapitulieren«. Tocotronics Manifest zur Re-Politisierung in Pop II. In: Christine Lubkoll et al. (Hg.): Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität. Stuttgart 2018. S. 269–282.
- Seidel, Anna: Retroaktive Avantgarde. Manifeste des Diskurspop. Göttingen 2022.
- Situationistische Internationale (Hg.): Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten. Aus dem Frz. von Pierre Gallissaires et al. Hamburg 1995.
- Solanas, Valerie: Manifest der Gesellschaft zur Vernichtung der Männer: SCUM [1967]. Hamburg 2010.

»Oh, the boy's a Slack«. Erschöpfung, Buch und Bildschirm in Calvin Kasulkes *Several People Are Typing* (2021)

Sonka Hinders

Einleitung

Als der PR-Angestellte Gerald eines Tages ein Spreadsheet bearbeiten möchte, findet er sich durch einen Bug in der Unternehmenssoftware Slack gefangen. Während der Protagonist von Calvin Kasulkes 2021 erschienenem Roman *Several People Are Typing* (bisher ohne deutsche Übersetzung) verzweifelt versucht, in seinen Körper zurückzugelangen, glauben seine Kolleg*innen, dass er einfach im Homeoffice sei. Sie sind begeistert von der Produktivität, die Gerald frei von körperlicher Erschöpfung an den Tag legen kann. Die körperliche und mentale Erschöpfung in der heutigen digitalen Arbeitswelt ist nicht die einzige Form der Erschöpfung, zu der Kasulkes Roman Reflektionsmöglichkeiten bietet. Durch seine Ausrichtung am Digitalen setzt *Several People Are Typing* sich auch mit der wahrgenommenen Erschöpfung des gedruckten Buches und damit verbundener Lesepraktiken auseinander, die seit einigen Jahren immer wieder in Debatten um das Ende des Buches aufgerufen wird.¹

Auf den ersten Blick scheint *Several People Are Typing* sich vom als erschöpft wahrgenommenen Printbuch abzuwenden. Die Handlung spielt auf Slack, einer Software die – auch außerhalb des Romans – der internen Unternehmenskommunikation dient. Nutzer*innen können in unterschiedlichen Channels miteinander chatten. In Anlehnung daran besteht

¹ Bei der Verwendung der Begriffe *Buch*, *gedrucktes Buch* und (*analoges*) *Printbuch* beziehe ich mich auf das Medium in Form des Kodex, bestehend aus bedruckten, gebundenen Papierseiten, die von einem Cover umgeben sind (vgl. Sadokierski: *Beyond the Codex*, S. 169).

Several People Are Typing aus Chats mit themenbezogenen Kanalnamen wie »#nyc-office« (SP² 51) oder den Namen der Chattendenden wie »doug smorin, Beverly, tripp« (SP 180). Auch die Schriftart ist an die Schrift von Slack angelehnt. Abgesehen von den deutlichen gestalterischen Überschneidungen sind die Chats in Kasulkes Werk voller typischer Elemente von digitaler Schriftkommunikation. Hierzu gehören Uploads von Fotos, externe Links, Emojis und GIFs. Im Hinblick auf die Sprache sind die kurzen Texthäppchen der Chats, Umgangssprache und Abkürzungen zu nennen. All diese Merkmale deuten zunächst auf eine Orientierung von *Several People Are Typing* an Bildschirmen und ihren digitalen Darstellungsmöglichkeiten hin, was die Frage nach der Rolle und der Erschöpfung des gedruckten Buches unterstreicht.

Anhand von *Several People Are Typing* lässt sich deshalb kritisch diskutieren, inwiefern die Bildschirme digitaler Medien mit ihren vielfältigen Unterhaltungsangeboten analoge Printbücher fortschreitend ersetzen und eine Erschöpfung des gedruckten Buches begünstigen. Im Hinblick darauf möchte ich in diesem Beitrag argumentieren, dass *Several People Are Typing* sich auf den ersten Blick zwar erkennbar an digitalen Darstellungs- und Erzählformaten orientiert, gleichzeitig aber auch die Medienspezifität des gedruckten Buches hervorhebt und zu einem gewissen Grad präserviert. Dies sorgt für eine Annäherung von Buch und Bildschirm.

Das erschöpfte Buch, *bookishness* und medienspezifische Lesepraktiken

Die Vorstellung, dass das gedruckte Buch sich erschöpft, und die Debatte um das Ende des Buches gibt es bereits seit einigen Jahren, befeuert durch die Etablierung des E-Readers und digitale Medien im Allgemeinen.³ Dabei wird häufig argumentiert, dass Bücher im medialen Konkurrenzkampf nicht mithalten können, was digitale Medien an Unterhaltung bie-

2 SP = Kasulke: *Several People Are Typing*.

3 Vgl. Natale, Balbi: *Media and the Imaginary in History*, S. 210f.; Carr: *The Shallows*, S. 109–114.

ten. Letztere werden eher als niedrigschwellig, zugänglich und aufmerksamkeitsanziehend angesehen, wie kürzlich auch die Journalistin und Autorin Sophie Passmann in der Einleitung ihrer Literatursendung *Studio Orange* behauptete: »Es gibt heute [...] unendlich viele Dinge, die einen ablenken, die vielleicht ein bisschen lustiger sind oder schneller gehen oder auch weniger im Kopf wehtun als Bücherlesen.«⁴ Aus diesem Grund würden Bücher, so die Argumentation, mehr und mehr durch digitale Medien ersetzt.

Im Gegensatz zu dieser These haben Forschende paradoxerweise eine erneute Aufwertung des gedruckten Buches durch das Digitale festgestellt. Als prominenteste Vertreterin dieser Feststellung hat die Amerikanerin Jessica Pressman das Phänomen *bookishness* getauft. Pressman argumentiert, dass die erneute Beliebtheit von gedruckten Büchern mit ihrer Materialität und ihrer physischen Existenz zusammenhänge.⁵ Im Gegensatz zum Digitalen, das oft als flüchtig und immateriell wahrgenommen wird, wie zum Beispiel im Verständnis des E-Books als Information statt Ding,⁶ bieten Printbücher etwas Zuverlässiges und Greifbares:

The book's thingness – or thereness – has become more desirable in the age of digitization, e-readers, and cloud-based storage libraries. Over the last millennium, the book's *thereness* allowed us to build bookish identities around our *nearness* to it.⁷

Wie sie hier mit dem Stichwort *bookish identities* nahelegt, schreibt Pressman dem Buch eine identitätsstiftende Rolle zu, indem sie die Materialität des Buches mit der des menschlichen Körpers in Verbindung bringt. Daran

4 Passmann: *Studio Orange* S01/E03, 00:02.

5 Mein Verständnis von Materialität in diesem Beitrag umschreibt physische Eigenschaften. Dies schließt sowohl Objekte wie das Buch ein, bei dem ich Materialität als Komponente von Medialität sehe, als auch den menschlichen Körper, also Materialität als Körperlichkeit.

6 Vgl. Han: *Undinge*, S. 23. In dieser Art Darstellung werden Computer, Tablets und/oder digitale Infrastrukturen ignoriert, auf denen E-Books gelesen werden, weshalb einige Forschende vor einer »myth of digital immateriality« warnen (Schaefer, *Starre: The Printed Book*, S. 12).

7 Pressman: *Bookishness*, S. 63.

anschließend argumentiert die Literaturwissenschaftlerin Allison Muri anhand von Begriffspaaren wie *footnotes* und Fuß oder *manuscript* und Hand: »Our pages and our bodies have long converged in metaphor.«⁸

Bookishness kann auf unterschiedlichen Ebenen literarischer Werke in Erscheinung treten und analysiert werden, einerseits auf inhaltlicher, andererseits auf medialer, einschließlich materieller, Ebene. Pressman argumentiert, dass *bookishness* besonders dann präsent sei, wenn ein Printbuch seine eigenen medienspezifischen Features hervorhebe.⁹ Mit dem Konzept von Medienspezifität gehen Forschende wie N. Katherine Hayles davon aus, dass das Zusammenspiel von Materialität und Darstellungspotential zwischen verschiedenen Medien variiert.¹⁰ Daraus resultieren je nach Medium auch unterschiedliche Affordanzen, Verwendungsmöglichkeiten für Nutzer*innen.¹¹ Im Falle des Buches gehört zu den medienspezifischen Eigenschaften zum Beispiel, dass es gebunden, linear und dreidimensional ist. Buchseiten sind räumlich und gestalterisch begrenzt.¹² Dadurch haben Leser*innen bestimmte Interaktionsspielräume wie im Buch zu blättern oder es herumzudrehen.

Zu den Hauptaffordanzen von Buch und Bildschirm gehört das Lesen als weiterer Aspekt, an dem sich *bookishness* festmachen lässt, da Printbücher und Bildschirme digitaler Medien mit unterschiedlichen Lesepraktiken assoziiert werden. Gedruckten Büchern wird vor allem das *close reading* zugeordnet,¹³ was parallel eine bestimmte Vorstellung von Literatur – speziell der dominanten Gattung des Romans – erzeugt.¹⁴ Oft an die Idee ge-

8 Muri: *Virtually Human*, S. 235.

9 Vgl. Pressman: *Bookishness*, S. 109.

10 Vgl. Hayles: *Print Is Flat*, S. 72.

11 Vgl. Levine: *Forms*, S. 6.

12 Vgl. Van de Ven: *Big Books*, S. 173.

13 Den Begriff *close reading* verwende ich in diesem Beitrag nicht im Sinne der literaturwissenschaftlichen Methode, die auf den *New Criticism* der 1940er und 1950er Jahre zurückgeht, sondern auf das daraus hervorgegangene allgemeine Verständnis von *close reading* als diskursiv oft idealisierte Printlesepraktik (vgl. Van de Ven: *Creative Reading in the Information Age*, S. 157, 160).

14 Vgl. Birke: *Writing the Reader*, S. 4–6. Zu einem geringeren Grad spielt in diesem Zusammenhang auch Lyrik eine Rolle, die ebenfalls ein *close reading* nahelegt.

knüpft, sich in einem guten Buch zu verlieren,¹⁵ wird die Lesepraktik vor allem als aufmerksam, konzentriert und linear beschrieben.¹⁶ Ein weiteres Signal für *bookishness* in einem literarischen Werk kann also sein, dass es durch seine inhaltliche und formale Gestaltung zu *close reading* animiert. Dem *close reading* gegenüber steht das *hyper reading* von Digitaltexten, ein Konzept, das in enger Verbindung mit der Möglichkeit des Hypertexts, also mithilfe von Links zwischen verschiedenen Texten hin und her zu springen, steht.¹⁷ Mit eingeschlossen in *hyper reading* sind Praktiken wie Überfliegen und Multitasking.¹⁸ Maßgeblich von der »crowdedness of the digital page«¹⁹ und möglichen Unterbrechungen wie Push-Mitteilungen beeinflusst,²⁰ wird die Praktik als unaufmerksam, oberflächlich und nicht-linear verstanden. Trotz einiger Versuche in der Leseforschung, einen Austausch zwischen dem *close reading* von Printbüchern und dem *hyper reading* von Bildschirmtexten aufzuzeigen, bleibt ihre Entgegensetzung eine prominente Argumentationsgrundlage, wie zum Beispiel Hayles' Zusammenfassung der Medien und Lesepraktiken verdeutlicht:

Distracted reading discourages attention to details and complex plot symmetries. Moreover, because digital reading is deeply influenced by web practices, there is also a tendency to skim and skip, without the compulsion to finish a text that the codex's linear progression often induces.²¹

Ein erster Blick auf Kasulkes *Several People Are Typing* weist aber schon schnell auf die Grenzen dieser strikten Trennung hin. Auf dem Buchcover wird das Werk klar als »a novel« gelabelt, also als etwas, das eher *close reading* nahelegen würde. Gleichzeitig schreibt ein Rezensent auf dem Rückdeckel: »Why doomscroll Twitter when you can blissscroll this book?«, was eher auf *hyper reading* verweist. Die äußerlichen Paratexte bieten also bereits einen

15 Vgl. Gitelman: Not, S. 378.

16 Vgl. Pressman: Bookishness, S. 28.

17 Vgl. Aarseth: Cybertext, S. 76.

18 Vgl. Sosnoski: Hyper-readers, S. 163.

19 Piper: Book Was There, S. 45f.

20 Vgl. Wilke: Digital lesen, S. 135.

21 Hayles: Postprint, S. 156.

Auftakt zur Annäherung von Buch und Bildschirm sowie deren Lesepraktiken, die im Laufe des Romans noch expliziter erkennbar sind.

Erschöpfte Materialität? Buch, Bildschirm und menschlicher Körper in *Several People Are Typing*

Bereits der allgemeine Handlungsverlauf zeigt, dass *Several People Are Typing* sich intensiv mit Materialität in Form von menschlicher Körperlichkeit auseinandersetzt. Hierzu gehören Erschöpfungserscheinungen im digitalen Arbeitsumfeld der PR-Agentur (vgl. SP 42f., 210) und das zentrale Ereignis – der Körperverlust des Protagonisten Gerald, als sein Bewusstsein in Slack aufgesogen wird. Im Laufe des Romans verschlimmert sich Gerald's Zustand sogar noch weiter, denn der Slackbot, der vorprogrammierte Bot der Plattform, übernimmt Gerald's Körper (vgl. SP 164f.). Dieser Umgang mit der Materialität des menschlichen Körpers lässt sich gut mit der Erschöpfung des gedruckten Buches zusammendenken aufgrund der verbreiteten Verbindung von menschlichem Körper und Buch als Repräsentationen von Stabilität und Sicherheit. So sagt der Slackbot zu Gerald, nachdem er dessen Körper übernommen hat: »Your skin is my safety suit!« (SP 188) Der geläufigen Konzeption des Printbuchs ähnlich wird der Körper dem Immateriellen, Digitalen entgegengestellt, das sich, wie Gerald betont, nur schwer bewahren lässt (vgl. SP 210). In diesem Zusammenhang äußert Gerald auch die Angst, dass er als reine Digitalexistenz in Slack irgendwann in der Masse an Daten verloren gehen werde (vgl. SP 210f.).

Zusätzlich ruft *Several People Are Typing* die Materialität des menschlichen Körpers durch die Verteilung des Textes auf den Romanseiten hervor. Nachdem das Teammitglied Nikki in einer der Nebenhandlungen herausfindet, dass die Kolleg*innen Tripp und Beverly eine Affäre haben, lässt Nikki verlauten:

Oh yeah, it's just
Tripp
and

Beverly
 are
 100% FUCKING EACH OTHER (SP 100)

Besonders auffällig an dieser Äußerung sind die vielen Zeilenumbrüche. Vor allem in der Mitte der Nachricht befindet sich immer nur ein Wort in einer Zeile. Dies hebt die Materialität von Nikkis Körper beim Schreiben hervor. Lesende können sich das Tippen auf der Computertastatur vorstellen und sich am Ende jeder Zeile ausmalen, wie Nikki aufgeregt das nächste Wort tippt und energisch die Enter-Taste betätigt. Im digitalen Setting von *Several People Are Typing* lässt sich also eine Hervorhebung sowohl von Buch als auch von Körper in ihrer jeweiligen Materialität beobachten.

Erschöpfte Literatur? Literarische Referenzen und Fokus auf das Medium Buch

Several People Are Typing bezieht sich durch viele Referenzen auf Literatur und damit verbunden auf das gedruckte Buch, das diskursiv als ideales Literaturlesemedium angesehen wird.²² Zu diesen Referenzen gehören beispielsweise wiederkehrende Zitate aus William Butler Yeats' Gedicht *The Second Coming* (vgl. SP 30, 93, 188) oder die Frage des Geschäftsführers Doug an Bewerber*innen, welchen Roman sie am wenigsten leiden könnten (vgl. SP 37).

In einigen Fällen stellt *Several People Are Typing* durch literarische Anspielungen Verbindungen zwischen der Materialität von menschlichem Körper und Buch her, zum Beispiel durch das wiederkehrende Thema Zähne. Der Mitarbeiter Rob beschreibt eine Begegnung mit dem Satz: »She had too many teeth« (SP 9). Es folgt eine Diskussion über die Anzahl und Bezeichnungen menschlicher Zähne. An einer späteren Stelle meldet Rob sich krank: »but I woke up and spat out a tooth earlier this morning« (SP 131). Wenig später gibt es eine Buchempfehlung innerhalb des Teams, *The Story of*

22 Vgl. Mikics: *Slow Reading in A Hurried Age*, S. 22f.


*My Teeth*²³ (vgl. SP 143). Auffällig an dieser Empfehlung ist, dass auch dieser Roman sich dezidiert mit Materialität und Literatur auseinandersetzt, die Hauptfigur sammelt nämlich Zähne von berühmten Autor*innen.

Zusätzlich zu den bisherigen Auseinandersetzungen mit der Materialität von Körper und Buch auf der Inhaltsebene spielt *Several People Are Typing* im Sinne von *bookishness* auch mit seinem Dasein als gedrucktem Buch, mit seinen medienpezifischen Eigenschaften und Affordanzen. In einer Passage teilt das Team Rob mit, dass seine Projektkollegin Lydia nicht existiere, sondern nur eine erfundene Modellfigur für die aktuelle Kampagne sei (vgl. SP 146). Da in früheren Chats durchaus Wortbeiträge von Lydia auftauchen, werden Lesende ermutigt, zurückzublättern und Lydias Rolle in den Chats nachzuprüfen.

Ein zweites Merkmal des Printbuches, das mit diesem Aspekt zu tun hat, ist Linearität. Obwohl *Several People Are Typing* auf Slack spielt, ist es weiterhin extrem abhängig von der Linearität des gedruckten Buches. Es wäre zwar möglich, die Channels und Chats des Romans auf die digitale Plattform zu übertragen und dort nachzubauen. Es würde sich aber schnell das Problem ergeben, dass Lesende nicht wüssten, welchen Chat sie zuerst lesen und wann sie in den nächsten wechseln sollten. Es wäre wesentlich schwieriger, die lineare Handlung zu rekonstruieren, die sich aus der bestimmten Anordnung der Chats ergibt.

Eine weitere Auffälligkeit besteht darin, dass *Several People Are Typing* einen starken Fokus auf Textualität im Gegensatz zu anderen (digitalen) Darstellungsmöglichkeiten hat. Im folgenden Beispiel ist Nikki begeistert, Gerald wieder im Büro zu sehen:

@here BREAKING NEWS
 Gerald is *back in the office!*



[mind_blown.gif]
 posted using /giphy (SP 165)

Obwohl es auf Slack spielt, verzichtet *Several People Are Typing* auf graphische und visuelle Elemente, die für digitale Texte oft als typisch angesehen

23 Luiselli: *The Story of My Teeth*.

werden. Am stärksten fällt dies im Fall des GIFs auf. Der Roman nennt nur die Namensbezeichnung der GIF-Datei in Textform, ohne eine Graphikdatei zu präsentieren (die sich aufgrund ihrer Bewegung selbstverständlich auch nicht abdrucken lässt). Außerdem befindet sich keine Farbe auf den Seiten des Romans – das »@here« wäre in Slack beispielsweise hellblau eingefärbt und hinterlegt. Das »back in the office« wäre durch die Sternchen bedingt fettgeschrieben. Ähnlich sieht es mit Emojis aus, die häufig in Kasulkes Roman zum Einsatz kommen. Emojis sind nicht als Graphik, sondern als Text zwischen zwei Doppelpunkten angegeben, beispielsweise »:purple_heart:« (SP 87), »:thumbsup:« und »:eyes:« (SP 165). Statt einer bildlichen Darstellung setzt der Roman also voraus, dass Lesende sich ein imaginäres Bild erschaffen – eine Fähigkeit, die oft als wichtiger Teil von *close reading* angesehen wird.

Erschöpftes Lesen? *Close reading* und *hyper reading*

In *Several People Are Typing* befinden sich noch weitere Hinweise auf *close reading*. Die ausgeschriebenen Versionen der Emojis werden teilweise zerlegt und verfremdet, was nur in der textlichen Form möglich ist. So kommt es in einem Streitgespräch zwischen Nikki, Beverly und Tripp über das Offenlegen der Affäre Letzterer zu folgendem Austausch:

Nikki

:eyes: didn't tell anyone.

Beverly

:thum: :dus:

:dus:

:dus:

:d: (SP 184)

Bei Beverly sind die Emoji-Namen zwischen den Punkten unvollständig. Zu sehen sind nur einige Buchstaben von »:thumbup:« oder »:thumbsdown:«

und »:dusty-stick:«,²⁴ was sich als Zeichen von Wut und unkontrolliertem Schreiben deuten ließe. Dieses Phänomen ereignet sich im Roman teilweise über längere Passagen, sodass Lesende genau hinsehen und überlegen müssen, was genau die Figuren möglicherweise ausdrücken möchten. Es erfordert also eher ein *close reading* als ein *hyper reading*, das sonst bei digitalen Texten und Emojis zum Tragen kommt.

Ähnliches trifft auf ein großes Wirrwarr an Zeichen und Codes zu, das auftaucht, nachdem Gerald sich in ein GIF von einem Sonnenuntergang geladen hat (SP 91):



24 Das :dusty-stick:-Emoji wird im Unternehmen des Romans benutzt, um Unmut auszudrücken.

Auch hier können Lesende beim genauen Hinschauen textliche Details entdecken. Auf der Seite verbergen sich viele GIF-Namen für Sonnenuntergänge, darunter »[sunset_pretty.gif]« und »[parisSUNSET.gif]«.

Diese Aufmerksamkeit für Details regt *Several People Are Typing* auch in regulären Wortäußerungen der Figuren an. So hat der Schreibstil jeder Figur Eigenheiten, die Lesende vielleicht erst beim genauen Hinsehen bemerken. Lydia verwendet zum Beispiel regelmäßig zwei Ausrufezeichen am Ende ihrer Chatnachrichten (vgl. SP 18, 47, 72, 108). Des Weiteren orientieren sich einige Textstellen an Gedichten, die ebenfalls ein *close reading* einfordern:

we love to say the digital is fleeting
like a sunset
but these scraps of ourselves we fling into the ether will outlive most of us,
like the sun (SP 82)

Dieser Chatabschnitt weist Zeilenumbrüche auf, die Versen gleichen, eine poetische Wortwahl und den Vergleich mit der Sonne als lyrisches Stilmittel. Das Slack-Setting lässt also im Bezug auf Lesepraktiken mehr als ein erwartetes *hyper reading* zu.

Fazit

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass *Several People Are Typing* – neben der Tatsache, dass es selbst auch als gedrucktes Buch vorliegt – durch zahlreiche Aspekte einen Bezug zu eben diesem Medium herstellt. Dazu gehören ein inhaltlicher Fokus des Romans auf Materialität, literarische Referenzen, das Hervorheben von medienspezifischen Buchfeatures und das Anregen von *close reading*. All diese Punkte legen nahe, dass *Several People Are Typing*, obwohl es sich stark am Digitalen orientiert, nicht einfach die Erschöpfung und den Kompletterlust des Buches zugunsten von Bildschirmen digitaler Medien postuliert. Genauso wie Gerald am Ende des Romans seinen Körper wiedererlangt, werden der Status und die Materialität

des gedruckten Buches bestärkt. Dies bedeutet allerdings nicht automatisch, dass der Roman komplett ohne das Digitale auskommen würde. Es vollzieht sich eine kreative Annäherung und die oft kulturpessimistische Attitüde, die mit der wahrgenommenen Erschöpfung des gedruckten Buches einhergeht, wird hinterfragt. *Several People Are Typing* verbindet Buch und Bildschirm, die Lesepraktiken und die Geschichten, die beide erzählen können.

Literaturverzeichnis

- Aarseth, Espen J.: *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore 1997.
- Birke, Dorothee: *Writing the Reader. Configurations of a Cultural Practice in the English Novel*. Berlin 2016.
- Carr, Nicholas G.: *The Shallows. What the Internet Is Doing to Our Brains*. New York 2010.
- Gitelman, Lisa: Not. In: Matthew Rubery, Leah Price (Hg.): *Further Reading*. Oxford 2020, S. 371–380.
- Han, Byung-Chul: *Unding. Umbrüche der Lebenswelt*. Berlin 2021.
- Hayles, N. Katherine: *Postprint. Books and Becoming Computational*. New York 2020.
- Hayles, N. Katherine: *Print Is Flat, Code Is Deep. The Importance of Media-Specific Analysis*. In: *Poetics Today*. Jg. 25 (2004), H. 1, S. 67–90.
- Kasulke, Calvin: *Several People Are Typing*. London 2021.
- Levine, Caroline: *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton 2017.
- Luiselli, Valeria: *The Story of My Teeth* [2013]. Aus dem Span. übers. von Christina MacSweeney. Minneapolis 2015.
- Mikics, David: *Slow Reading in a Hurried Age*. Cambridge, Massachusetts 2013.
- Muri, Allison: *Virtually Human: The Electronic Page, the Archived Body, and Human Identity*. In: Peter Stoicheff, Andrew Taylor (Hg.): *The Future of the Page*. Toronto 2004, S. 231–254.
- Natale, Simone, Gabriele Balbi: *Media and the Imaginary in History. The Role of the Fantastic in Different Stages of Media Change*. In: *Media History*. Jg. 20 (2014), H. 2, S. 203–218.
- Passmann, Sophie (Mod.): *Studio Orange. S01/E03*. In: *ARD Mediathek* (21.12.2022), ardmediathek.de/embed/Y3JpZDovL3JiY18xNWUxZjY1MS11NjBiLTQ1MzUtOGUzZS1kZGJiMjRlMGQwOWNfcHVibGljYXRpb24 (Stand 28.2.2023).
- Piper, Andrew: *Book Was There. Reading in Electronic Times*. Chicago 2012.

- Pressman, Jessica: *Bookishness. Loving Books in a Digital Age*. New York 2020.
- Sadokierski, Zoë: *Beyond the Codex. Book Design in the Digital Age*. In: Dallas John Baker, Donna Lee Brien (Hg.): *Publishing and Culture*. Newcastle 2019, S. 169–183.
- Schaefer, Heike, Alexander Starre: *The Printed Book, Contemporary Media Culture, and American Studies*. In: Dies. (Hg.): *The Printed Book in Contemporary American Culture. Medium, Object, Metaphor*. Cham 2019, S. 3–28.
- Sosnoski, James: *Hyper-readers and their Reading Engines*. In: Gail E. Hawisher, Cynthia L. Selfe (Hg.): *Passions, Pedagogies, and 21st Century Technologies*. Logan, Utah 1999, S. 161–177.
- Van de Ven, Inge: *Big Books in Times of Big Data*. Leiden 2019.
- Van de Ven, Inge: *Creative Reading in the Information Age. Paradoxes of Close and Distant Reading*. In: *The Journal of Creative Behavior*. Jg. 53 (2019), H. 2, S. 156–164.
- Wilke, Franziska: *Digital lesen. Wandel und Kontinuität einer literarischen Praktik*. Bielefeld 2022.

Das Tal. Erschöpfung als Voraussetzung für Nature Writing

Leonhard F. Seidl

Die Gipsmühle im Wildbad

Januar 2020

»am Grunde jeder Trauer findet sich eine Freude
am Grunde jeder Freude findet sich eine Trauer.«
(Thomas Espedal: *Das Jahr*)

Wenn man dem Wasser folgt, gelangt man zu ihr, zu mir, an die Gipsmühle, ins Tal. Von der begehbaren mittelalterlichen Stadtmauer und ihrem Spitaltor geht man über die viel befahrene Straße, durch das grün lackierte Holztor, das immer unverschlossen ist, durch den Mischwald, die zweihundert Stein-stufen hinab, die ich mit eigenen Füßen gezählt habe. Dann gelangt man ins Wildbad, wo am »Tage Lucae des Jahres 1356 zur Vesperzeit ... ein gewaltiges Erdbeben verspürt wurde«, das gleich zwei Burgen zum Einsturz brachte. Danach fand man »eine Quelle heraussprudeln, deren Wasser einen ganz fremdartigen Geschmack hatte ... Hart an dem Fuße der Stadt Rothenburg: gegen Süden in dem lieblichen Tauberthale, am rechten Ufer des Flusses mit seinen hübschen Anlagen«, erfahre ich aus dem Bericht einer unbekanntenen Verfasserin in einem alten Buch über das Rothenburger Wildbad.

Entfernt man sich auf halber Strecke, nach dem ersten Steinpavillon, der die Stufen unterbricht, einige Schritte von der Treppe, steht man am Hang der menschengroßen Skulpturengruppe *Rast auf der Flucht vor der Auseinandersetzung mit der Abgefuckedheit des Ist-Zustands* gegenüber, elf Reisende, die in das Tal blicken. Vielen jagen sie beim ersten Anblick einen Schrecken ein, weil das Gefühl, das sie auslösen, diffus, kaum greifbar ist, Grenzen sprengt, Einordnung verweigert: ein Gefühl zwischen Hoffnung und Verzweiflung.

Widersprüchlich wie ihre hängenden Schultern unter den durchnässten Kleidern mit der Aufschrift: »Life is Good« oder »Enjoy Life«.

Wie ich sind sie Reisende, bereits am Ziel angelangt oder unterwegs, aber innehaltend. Stellvertreterfiguren verschiedener Klassen und Herkunft. Alle zusammen hip – Cap, Longsleeve, Lederjacke, Lippenstift, getöntes Haar –, alle zusammen allein. Als wären sie hier, um sich heilen zu lassen, vom Wasser und von der Ruhe des Wildbads. Denn das Wasser sei »nicht allein kräftig ... an mineralischen Geistern«, sondern es »fuerre und begreife« auch »corporalische Bergarten mit sich«, hält man 1746 in einer Stadtchronik fest, und im Trinken »praeserviere und curiere« es phlegmatische und melancholische »Anliegen und Krankheiten«. Vielleicht hätte ich umgedreht, hätte ich gehnt, wie ich ihnen bald ähneln würde, wie ich ihnen bereits ähnelte. Doch *das Leben wird vorwärts gelebt und rückwärts verstanden* (Søren Kierkegaard).

Soviel ich mich noch erinnern kann, kaufte Hessing unter gewissen Bedingungen das Bad mit den Gebäuden und Grundstücken im Jahre 1914 zu dem Preis von RM.1.000, -- Ich dachte mir damals: ein Bad mit allen Quellen, Gebäuden, mit Grund und Boden und der Berechtigung, Werksteine aus den Rothenburger Steinbrüchen kostenlos zu entnehmen, um diesen Preis zu bekommen, müsste ein großes Entgegenkommen sein. Die alten Badeprospekte lauteten: ›Große Erfolge bei Gicht, Rheuma und Gelenkentzündungen.‹ Hier wollte also Hessing in Verbindung mit seinen Apparaten im Taubertal eine 2te Heilanstalt errichten, so drückte er sich s. Zt. mir gegenüber aus.

Das schreibt der Architekt Robert Rucker in einem Bericht über die sechzehn Jahre, die er für Friedrich Hessing arbeitete. Und weiter:

Bei dem ersten Besuch mit Hessing im Wildbad trafen wir an:

an Gebäuden:

ein völlig heruntergekommenes Kurhaus,

ein Depandes, heruntergekommen und unbenützt,

ein Badehaus mit schlechten Badewannen und ebenso veralteter Badeeinrichtung,

an Anlagen:

ein Naturpark mit allerdings schönen alten Bäumen,
ein verwildertes, mit Dornen und Wildwuchs durchsetztes größeres Ge-
lände von mehreren Tagwerken.

Groß war die an mich gestellte Aufgabe, hier Ordnung zu schaffen. Noch
größer aber war mein Erstaunen, als Hessing seine Pläne entwickelte.

Und Hessings Erstaunen war vermutlich nicht minder groß, als er im Jahre
1897 erfuhr, dass weder in der Stahlquelle eine Spur von Eisen war, noch in
der Schwefelquelle eine Spur von Schwefel.

Ein weiterer Weg in die Gipsmühle schleicht sich von der Stadt Rothenburg
hinter der griechischen Taverne Rhodos den gewundenen Geröllweg hinun-
ter, die schmale Medersteige, durch den Wald mit Ahorn, Linden, Eschen
und wenigen Nadelbäumen. Neben dem Weg fließt das Wasser bei Schnee-
schmelze und Regen in einem vermoosten Steinkanal talwärts. Manchmal
tritt es auch über und malt gewellte Schlammbilder auf den Weg, reißt Kies
und Steine und selten auch Efeu mit sich, der hier die Bäume hinaufklettert:
sie aussauge, umwerfe, beraube, erwürge, ersticke. Alles widerlegbare My-
then, die bis in die Antike zurückreichen. So sah der griechische Philosoph
Theophrastos den Efeu als Parasiten, der mit seinen Wurzeln, Strohhalmen
gleich, dem Baum lebensnotwendiges Wasser und Nährstoffe entziehe.

Verlässt man die Medersteige und steigt über die befestigte Erdtreppe
hinunter, folgt man dem Wasser, das sich selbst aus den Nachbardörfern
Gepsattel, Vorbach, Ziegelhütte und den Wiesen und Feldern seinen Weg
nach unten sucht. Durch das Tor unter der Steige strömt es über die zusam-
mengepressten Schichten des Kalkschlammes ins Unterland – aus Millio-
nen Jahre altem Leben geformte Hänge, Rücken, Brust und Eingeweide des
Tales. Und weiter in den schmalen Mühlbach und die Tauber. Der Mühl-
bach verschwindet durch einen gemauerten Bogen in der Dunkelheit. An
seinem Eingang wacht manchmal eine fette Erdkröte, die mit ihren spitzen
Hornwarzen und weißen Flecken an einen Drachen erinnert.

Zwischen dem Mühlbach und der aus Muschelkalkstein gebauten Scheu-
ne, die moosige Dachschindeln bedecken und an der bis zu menschenhohe

grünschwammige, rostrote Zahnräder rasten, verläuft ein pockennarbiger Weg zur Gipsmühle, auf dem man leicht stolpert. Die Steine der Scheune schlugen Arbeiter aus einem der heute aufgelassenen Steinbrüche im Tal. Mit ein wenig Glück kreuzt ein orangebauchiges Kleibernännchen mit blauem Rücken den Weg und krabbelt mit einem Insekt im Schnabel durch ein Loch im Verputz zwischen die Steine der Scheune, um seine Jungen zu füttern. Seine Nisthöhle hat der Handwerker im Inneren mit Lehm verkleidet.

Hinter der Scheune strahlt einem die weiße Gipsmühle mit Fachwerkaufbau und roten Schindeln entgegen, wie Rucker schreibt:

Um dem Wildbad die notwendige Ernährungsgrundlage zu geben, wurden 2 Mühlen mit Grundbesitz und zwar die Schwaben- und die Gipsmühle angekauft. Die auf der linken Tauberseite gegenüberliegende Schwabenmühle erhielt in dem Jahre 1899 neue Vieh-, Schweine- und Pferdeställe. Der Ankauf der beiden Mühlen mit Anbau und Neubau erforderte ca. RM.150.000.--.

Die Gipsmühle lehnt an einer hoch aufragenden Steinmauer voll wuscheligem Moos und vogelpickligen Löchern. Unter einem Wildapfelbäumchen, das im April weiß-rosa blüht, stehen Stühle um einen Tisch. Der wärmste und ruhigste Platz im Sommer, wenn der Tag geht.

Wenn sich die rot gerahmte Tür öffnet, neben der ein vermooster Mühlstein im Ruhestand dämmert, kann man die Gipsmühle betreten. Am verputzten Kachelofen vorbei geht es über eine Holzterrasse in den ersten Stock und auf den knarrenden, stellenweise buckligen Brettern zu meiner Schreibstube, die nach ätherischem Öl duftet: zwei Betten, Nachtkästchen und ein Schreibpult. Ohrenbackensessel vor dem Schrank mit grün-roter Bauernmalerei: Vögel auf einem Blumenstock. Vom Schreibpult schaue ich auf jene abfallende Stelle im Fluss, wo Tauber und Schandtauber sich vereinigen. Auf die moosig-knorrige Esche, die tot erscheint und auf der jeden Morgen, wenn ich mit meiner vermeintlichen Ehefrau telefonierte, eine Rabenkrähe saß. Die im darauffolgenden Sommer mit ihrem Weibchen ein Junges großgezogen hat. Man sagt, Rabenkrähen würden ein Leben lang

zusammenbleiben und sich ihrer selbst bewusst sein. Heute weiß ich, dass es kein Omen war.

Gegenüber, auf der anderen Flussseite, das Haus der Nachkommen des ›Schweizers‹, der jahrelang die Kühe auf die Weide trieb. Sie gehörten den Centmairs, die jetzt in der Schwabenmühle wohnen, wie auch der Esel Hugo, den ich einmal wieder einfing. Daneben das gelbe Fachwerkpumpenhäuschen, in dem der mir lieb gewordene Goldschmied Stephan Nägelein lebt.

Die Menschen dort und mich verbindet die kleine Tauberbrücke, deren Vorgängerin das Hochwasser einst wegschwemmte, an dessen Metalltor nicht selten Tourist*innen zögern und rätseln, ob sie beim Öffnen fremdes Eigentum betreten. Auf der Männer gern mit ausgestrecktem Arm ihrer Frau die Welt erklären. Auf der Frauen gern mit ausgestrecktem Arm Selbief mit ihrem Mann schießen. An deren Mittelpfeiler das Schwemmholz meinem Liebling Platz bietet, dem smaragdnen, orangebauchigen Eisvogel. Jetzt ist März und der hübsche Kerl ist bereits seit Dezember verschwunden. Auch das Schandtaubertal wäre verschwunden, allerdings für immer, wäre es 1920 geflutet worden, um durch Wasserkraft dem gebeutelten Land Strom zu liefern. Das schmucke kleine Schandtaubertal, das ich regelmäßig erkunde, das mich in seine Arme nimmt, vor dieser und meiner Welt voll Ruhelosigkeit schützt.

Flucht in die Erschöpfung

31. Mai 2020

»Das fühlende, in symbolischen Bezügen sich beständig selbst schöpfende Wesen Mensch wäre ... eine Blüte am Baum der Natur, in deren Licht sich dieser Baum in besonderer Weise selbst erfährt.«

(Andreas Weber: *Minima Animalia*)

Erschöpft bin ich in die Gipsmühle geflohen. Aus einer Dreizimmerwohnung in der Stadt, mit einem Büro, das seinen Namen nicht verdient, von einem Schreibtisch im Flur, gleich neben der Eingangstür, lediglich abgetrennt durch ein Regal und Vorhänge: Homeoffice + #staythefuckathome + Homeschooling = Home fucking Home! In meinen Ohren stecken mit

Pflastern überklebte Akupunkturnadeln, weshalb ich mir meine Familie nicht einmal mit Ohropax von den Ohren halten kann. Auf meinen Schultern lastet der Druck, Geld zu verdienen, in Zeiten von geschlossenen Schulen, abgesagten Lesungen und Workshops, für meine zwei Kinder und eine Frau, die noch studiert und inmitten einer Pandemie vom Einkaufen für eine vierköpfige Familie zurückkehrt mit nur einer Hafermilch und zwei Birnen: Heute weiß ich warum.

Ich stehe auf den Holzbohlen der Brücke neben der Gipsmühle, schaue flussaufwärts, zur baum- und strauchbewachsenen Insel, die die Tauber linker Hand von der Schandtauber rechter Hand teilt. Die Tauber fließt unter dem Holzsteg mit seinem Dächlein heran. Die Schandtauber fließt aus einem S-Kopf-Mäander, aus dem Eingang des Schandtaubertals unter der betonierten Auto- und Fußgängerbrücke mit dem Holzgeländer hindurch, hinter der die breite, gelbe Fassade der Pulvermühle fahl scheint. Die Tauber, smaragdgrün wie der Rücken des Eisvogels, stolpert den steinigen Abhang hinunter, auf die graugrüne Schandtauber zu. Sie vereinen sich zu einer Geraden, einen Kindersteinwurf vor mir, und sind doch noch klar voneinander trennbar, zerrissen, faserig. Unter mir stapelt sich Schwemmholz am mittleren Steinpfosten: Stämme, darauf armbreite und dürre Äste. An manchen Morgen Sitzplatz für den Eisvogel, der sich jagdbereit aufpumpt. Mir ist dann, als würde sich auch mein Herz schneller zusammenziehen und das Blut stoßweise durch die Herzklappen in meine Arterien und in meinen Kreislauf pumpen. Für kurze Zeit scheint meine Erschöpfung wie ausgelöscht.

Diese Erschöpfung, die mir das Innehalten, das Verweilen in der Natur, das akribische Beobachten und Schreiben, das vermeintliche im Moment sein, erst ermöglicht, die es erzwungen hat. Die mich durchlässig sein lässt, die mich vermeintlich ›Natur‹ sein lässt, wodurch die Trennung von Innen und Außen, die Dichotomie von Natur und Kultur aufgehoben zu sein scheint. In einer Dünnhäutigkeit, in der mich der Eisvogel, wenn ich ihn nach langer Absenz wieder sehe, zu Tränen rührt, lässt sie mich fluide sein für die Einflüsse der Natur, der Lebendigkeit im gleichen Moment *von Außen, als Körper, und von Innen, als fühlende Erfahrung* (Andreas Weber). Und doch fühle ich mich tot, ist etwas in mir gestorben.

Jagd auf den Tauberesel

6. Juni 2020

»Er trägt unsre Last, er nahm Knechtsgestalt an, er ist geduldsam von Herzen und redet niemals nein; und wer seinen Gott liebt, der züchtigt ihn. – Der Esel aber schrie dazu I-A.«

(Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*)

»Ein Esel!«, rufe ich und setze meine volle Tasse etwas zu fest auf der hölzernen Tischplatte mit den Kerben ab. Heißer, frisch gebrühter Tauberminttee läuft mir über die Hand, zeichnet Bilder auf das Holz. Draußen rauscht die Tauber.

Wir sitzen im Erdgeschoss der Gipsmühle. Im einzigen Raum, der neben den Schlafzimmern im ersten Stock beheizt ist. Durch die Tallage und die Nähe zum Wasser ist es selbst Anfang Juni noch kühl in der Mühle. Das Bett ist zur Couch für die Kinder umfunktioniert. Überall liegen Zeitungen: *SZ*, *Zeit*, *taz*, Kinderseiten, bemalte Blätter. Und Mitbringsel aus dem Wald: Stöcke, Minze, Schneckenhäuser. Die Fenster schauen auf Brücke, Fluss und Straße an einem grauen wolkenverhangenen Tag. Die gläserne Tür schaut auf die Holzterrasse mit Tisch und Stühlen, deren Füße über dem Mühlbach stehen, wo sich früher das Mühlrad drehte. Die Ritzen des Terrassenbodens verschlingen bisweilen ein Messer oder eine Gabel.

»Alles klar, Papa!«, sagen meine zwei Kinder wie aus einem Mund und tippen sich an die Stirn. Sie denken, ich würde wieder einmal scherzen. Dann erspähen sie das dicke alte Tier durch die sattgrünen Blätter der Haselnusssträucher, die am Ufer vor der Gipsmühle wuchern. Mir bleibt keine Zeit, die Geschichte von den Bremer Stadtmusikanten und dem Esel zu erzählen, der sich nicht mehr vom Müller unterjochen lassen wollte und sagte: »Etwas Besseres als den Tod können wir überall finden.« Sondern ich schlüpfte hastig in meine Schuhe, streife einen Pulli über und sage zu meiner Frau: »Gib den Centmairs Bescheid!« Unsere Tochter folgt mir mit rotem Kopf.

Zusammen mit unserem Sohn wetzt meine Frau den asphaltierten Taubermühlenweg flussabwärts zu den Besitzer*innen des Esels. Die wohnen mehrere Steinwürfe entfernt in der umgebauten Schwabenmühle, auch Wildbadmühle oder früher Huswirtsmühle genannt. Kurz vor der Eselsbrücke an

der Hauptstraße, die von oben kommt, vom Spitaltor und vom Grünen Tor zum Wildbad. Auf der ein Bronzeesel mit einem Sack auf dem Rücken das Maul störrisch in die Luft reckt: derzeit von einer OP-Maske bedeckt. Der echte Esel der Centmairs gras normalerweise mit Schafen auf einem umzäunten Streifen Uferwiese neben Mühle und Tauber, die ins Taubertal fließt.

Ich eile mit meiner Tochter über die Brücke an der Gipsmühle, fange an zu schwitzen. Danach biegen wir links ab flussaufwärts, entgegengesetzt zu meinem Sohn und meiner Frau, am gelben Fachwerkhäuschen des Goldschmieds vorbei. Dahinter gabelt sich die Straße, und man muss sich für das Taubertal entscheiden, für seine kleine Schwester, das Schandtaubertal, oder linker Hand für den Schmelzmühlensteg. Ich sehe gerade noch den dicken grauen Hintern mit dem Schweif aus der Dunkelheit des überdachten hölzernen Schmelzmühlenstegs herauslugen, der ebenfalls über den Fluss auf die Medersteige hinter die Gipsmühle führt. Da zockelt Hans Langohr zurück, bleibt stehen, schaut mich aus seinen großen hervorstehenden Augen an, beide Ohren angelegt. Hinter der rundlichen Denkerstirn überlegt er wohl, ob er über die Brücke flüchten oder einfach nur stehen bleiben soll: Freund oder Feind? Wenn man das nur immer so genau wüsste. Wollte man Nietzsches *Fröhlicher Wissenschaft* glauben, war ich dem Esel damals schon sehr ähnlich. Denn der Esel stand nach Nietzsches Meinung zwar in einer Reihe mit der höheren Natur, aber auch mit dem Unvernünftigen, denn *der Edel Großmütige Aufopfernde unterliegt in der That seinen Trieben und in seinen besten Augenblicken pausirt seine Vernunft*.

Vorschuss, wenn ich in die Hölle komm'

23. Januar 2021

»Wenn man um 1900 am Spitaltor stand«, erzählt Herr Centmair, »konnte man bis Geb saddle schauen, ohne einen Baum zu sehen. Diese Gebiete sind bei mir im Grundbuch als Kuhdung, Schafweide oder Hackacker eingetragen. An den Hängen konnten sie nicht mit den Pferden pflügen, sondern man hat mit der Hacke die Erde bearbeitet. Die ganzen Grundstücke, bei denen sich heute die Frage stellt, ist das Wald oder nicht, waren Nutzfläche. Und da stand kein Baum drauf.

Wie wir den Hof 1956 gekauft haben, hatte mein Vater die Vision, da haben wir tausende von Bäumen gepflanzt, Fichten, alles mögliche, kein einziger Baum ist etwas geworden, sondern alles hat sich mit Eschen bewachsen. Die anderen sind alle vertrocknet und eingegangen. Die Esche, möchte ich fast sagen, ist hier sowas wie das Unkraut. Gleich hier auch auf der Wiese, wo wir Kühe hatten, da strotzen jetzt die jungen Eschen hoch. Hier an der Tauber, da unten, da stand kein einziger Baum. Der Hang da drüben, diese Esche hat innerhalb von 50 Jahren diese Wälder gebildet.

Einmal hat einer da hinten im Schandtaubertal, ein Architekt aus Frankfurt, eine Mühle gekauft und ist dann ganz erschrocken, auf was für einem Schattenloch er da sitzt. Und tatsächlich, früher waren das alles sonnige Angelegenheiten, selbst dahinten diese Walkmühle war in der Sonne gestanden. Und jetzt stehen da, ich habe schon nachgemessen, bis zu 30 Meter hohe Eschen. Wir haben ein paar Eschen umgesägt und waren ganz erschrocken, wie lang die sind. Jetzt kippen sie von selber um, weil sie eine Höhe erreicht haben, wo die Wurzeln das nicht mehr aushalten.

Wieviel hundert Föhren, Fichten, selbst fünfzig Birken hat mein Vater gepflanzt. Im Frühjahr haben wir im Hang Löcher gehackt und Bäume reingepflanzt, Föhren. Alles eingegangen. Nutzen! Wir haben das Zeug jetzt gekauft, jetzt brauchen wir einen Nutzen. Um die ganzen Wiesen hat man einen Zaun herum gebaut. Ich habe es mal durchgerechnet, ich bin auf fünf Kilometer Zaun gekommen, die ich jeden Winter unterhalten musste. Im Winter war ich vier Wochen beschäftigt. Da ein Krampen rein, da einen neuen Pfosten und so weiter. Aber das gehört jetzt alles zu den Sünden, die ich schon abgebußt hab'. Vorschuss, wenn ich in die Hölle komm'. Den ganzen Sommer haben da Kühe geweidet, herrliche Bilder. Wenn Sie mal Dias sehen würden aus den alten Zeiten, mein Gott war das schön. Wenn unser Kuschke, unser Schweizer jeden Morgen die Kühe hinter getrieben hat, durch die Schmelzmühle immer weiter hinter auf die Weiden und abends wieder reingeholt hat. Schweizer heißt im Altdeutschen der Mann, der das Vieh betreut. Kommt daher, dass es viel Vieh in der Schweiz gab. Und da sagte man nicht Melker oder Kuhhirte, sondern Schweizer. Unser Schweizer Kuschke. Die Nachkommen von diesem Schweizer wohnen Ihnen gegen-

über in dem früheren Wasserhaus. Nennt sich Kuschke. Und der Großvater war bei uns hier Schweizer.

Wenn wir sonntags beim Mittagessen saßen, dann kam manchmal ein Anruf, unsere Kühe stehen am Eingang. Dass sie mal wieder irgendwo durchgebrochen sind oder jemand den Weidenzugang aufgemacht hat. Oder wo sind die Jungrinder geblieben? Endlich höre ich, sie sind in Bettenfeld durch die Ortschaft gelaufen. Einmal war's ganz schlimm, da holt mich die Polizei Nachts um zwölf Uhr aus dem Bett. Meine Rinder hätten oben beim Breitschwert Autohaus die Scheiben eingedrückt. Ich bin dann hinauf und habe gesagt, die gehören mir nicht. Die gehören glaube ich auf den Eckertshof. Dann bin ich heim und habe mich wieder ins Bett gelegt. Das sind alles solche Sachen, ne.

Auch ein Jugendeindruck, von dem ich öfter erzähle. '45, da musste ich das Vieh hüten. Bin ich an den Hängen gestanden und musste die Rinder im Auge behalten. Und jede Stunde ist unten mal wieder einer vorbeigeschlappt. Ein Heimkehrer aus der Kriegsgefangenschaft. Das war eine ganz mühselige Sache, die waren irgendwo entlassen worden und es stellte sich die Frage: Wie kommen wir nachhause? Die haben mich oft nach der Uhrzeit gefragt. Aber sonst: Was fangen diese erschöpften Heimkehrer in ihren Mänteln mit einem kleinen Jungen von neun Jahren an?«

Flüchtige Begegnung

18. März 2021

»... Wen man liebt,
den kann man nicht festhalten.
Was wir lieben ist ein fliehender Traum.«
(Thomas Espedal: *Das Jahr*)

Die Sonne scheint, meine Erschöpfung ist wie weggeschlafen. Auf der Esche, auf der anderen Flussseite sitzt ein Buntspecht mit seinem markigen roten Streifen auf dem Hinterkopf, den weißen Streifen auf schwarzem Flügelgrund und roten Unterschwanzdecken. Aber nur kurz, dann fliegt er weiter. *Eine gewisse Botschaft vor dem Regen* (Alfred Brehm).

Schatten

28. April 2021

»Der Tau der allerersten Frische auf den ältesten Dingen.«

(Albert Camus: *Tagebücher 1935–1951*)

Heute habe ich das erste Mal in diesem Jahr die zierlichen, friskscharfen Blätter der Tauberminze aus dem Flussbett an der Furt gepflückt. Die Stängel und ihre Blätter ragen kaum über das Wasser hinaus.

Später sitze ich ohne Oberteil auf der Terrasse an der Tauber, über dem alten Mühlbach, dort, wo einst das Mühlrad vom Wasser angetrieben wurde, auf den Holzbrettern der Veranda. Die warmen Sonnenstrahlen streicheln an diesem außergewöhnlich warmen Tag meine Haut, obwohl ich den kältesten April seit 40 Jahren erlebe, mit einem Temperaturmittel von 6,1 Grad. Und trotzdem schmelzen aufgrund der Erderwärmung die Gletscher beständig, wie dänische Forscher*innen ein knappes Jahr später bekannt geben werden. Der grönländische Eisschild hat seit 2002 4,7 Billionen Tonnen Eis verloren, was 4700 Kubikkilometern Schmelzwasser entspricht und den Meeresspiegel um 1,2 Zentimeter ansteigen ließ, womit die gesamte USA einen halben Meter unter Wasser gesetzt werden könnte. Und trotzdem sprechen Meteorolog*innen dieses Jahr von einer Verlängerung des Winters, nicht selten gab es Frost in der Nacht, weshalb ich mich im Inneren der Mühle in der meist einzig beheizten Stube im ersten Stock aufhalte, oft drei Pullover übereinander gezogen. Den Kamin im Erdgeschoss anzuschüren fühlt sich falsch an. Ich nutze lieber das Kaminzimmer im herrschaftlichen Hauptgebäude, zu dem ich einen Schlüssel habe.

Eine Meise zwitschert lautstark und übertönt sogar das plätschernde Tauberwasser, das sich am leichten Gefälle vor der Vereinigung von Tauber und Schandtauber an den Steinen bricht. Ich nehme den letzten Schluck des Minztees und muss an das Früher denken, das es nicht mehr gibt und noch nie gab. Der brennende Ingwer verfälscht den Geschmack der Minze, ein wenig.

Für die Arbeit an diesem Text wurde Leonhard F. Seidl 2022 mit einem Arbeitsstipendium des Freistaats Bayern für Schriftstellerinnen und Schriftsteller gewürdigt.

(Er-)Schöpfungstendenzen um 1900. Ida Hofmann und der Monte Verità im feministischen Kontext

Patrick Graur

I.

Im Jahr 1900, dem Symbol eines zwischen Jahrhundertende und Jahrhundertwende, Fin de Siècle und Aufbruch changierenden Zeitalters, beschloss sechs Reformwillige und von dem Stadtleben Münchens Erschöpfte, ein alternatives Leben zu der sich immer stärker perpetuierenden Beschleunigung zu führen.¹ Sie siedelten sich auf dem Monte Verità an, dem ›Berg der Wahrheit‹, der damals noch Monte Monescia hieß und im schweizerischen Tessin liegt. Von der anfänglichen Kleingruppe sollten nicht alle dem verschriebenen Ziel zur Schöpfung eines Reformprojektes treu bleiben; die Pianistin Ida Hofmann und der wohlhabende Kaufmann Henri Oedenkoven, die auch das finanzielle Risiko für die Siedlungsgemeinschaft trugen, wurden zu den Zentralfiguren dieses alternativen Lebens, während die Brüder Karl und Gustav, genannt ›Gusto‹, Gräser, Jenny Hofmann (Idas Schwester) und Lotte Hattemer aus unterschiedlichen Gründen die Aussteigersiedlung verließen.

In hohem Maße publizistisch engagiert war Ida Hofmann, die sich nicht nur als Chronistin des Projekts ›Monte Verità‹ hervorhat,² sondern in zahlrei-

1 Wolfgang Krabbe spricht vom »Überdruß an der großstädtischen ›Überkultur‹« (Krabbe: Gesellschaftsveränderung, S. 37). Hierzu passt auch die Diagnose von Julian Osthues und Jan Gerstner, dass »Erschöpfung besonders dort [Hochkonjunktur hat], wo der Zustand spätmoderner Leistungssubjekte zur Disposition steht, die auf eine sich stetig beschleunigende Lebens- und Arbeitswelt mit Überforderung, Überdruß und Entfremdung bis hin zu physio-psychischen Ausfallerscheinungen reagieren: Burnout, Depression, Fatigue.« Osthues, Gerstner: Zur Einführung, S. 3f.

2 Vgl. Hofmann: Monte Verità.

chen Schriften ihre Rolle als »Chefdenkerin«³ der Aussteigersiedlung ausfüllte. Ihre zumeist knappen Broschüren mit den Titeln *Wie gelangen wir Frauen zu harmonischen und gesunden Daseinsbedingungen?* (1902), *Vegetabilismus! Vegetarismus! Blätter zur Verbreitung vegetarischer Lebensweise* (1905) sowie *Beiträge zur Frauenfrage* (1920) führten einerseits zur bis heute anhaltenden Verknüpfung der Lebensreformbewegung im Allgemeinen und der Monte Verità-Siedlung im Speziellen mit frauenemanzipatorischen Ideen und dem »Vegetarismus«⁴ als Lebensweise.⁵ Andererseits mangelt es in der Forschung an einer konzisen Auseinandersetzung mit den Hofmann'schen Vorstellungen einer Neuschöpfung des (weiblichen) Lebens. Im Zuge dessen geht der vorliegende Beitrag der These nach, dass der lebensreformerische Vegetarismus und die Schriften Ida Hofmanns zwar eine zur industrialisierten Erschöpfungsexistenz alternative Lebensform propagierten – worunter auch die Gleichstellung der Geschlechter verstanden werden sollte –, dass die präsentierten Reformen sich jedoch vielfach als Rekreation essentialistischer Vorstellungen herausstellten.

3 Michalzik: 1900, S. 135.

4 Hofmann unterscheidet hierbei den Vegetabilismus, was die pflanzenbasierte und fleischlose Ernährung meint, vom umfassenderen Konzept des ›Vegetarismus‹: »Vegetarismus (abgeleitet von dem lateinischen *vegetus* – fröhlich) bedeutet kräftiges, fröhliches Wohllieben und ganz falsch ist die allgemein verbreitete Auffassung des Vegetarismus als eine Ernährungsweise, aus der lediglich der Fleischgenuss ausgeschlossen ist. [...] Vegetarismus – oder edle Freude atmendes Wohllieben kann nur auf Grundlage u. in strenger Befolgung der Natur und ihrer Gesetze gedeihen [...]. Vegetarische Lebensführung wirkt besser als Gesellschaften der Friedensfreunde und als Friedenskongresse, denn sie bringt das Einzelwesen auf eine sittlich so hohe Stufe, dass ihm der blutige Kampf zwischen Mensch und Mensch unmöglich wird.« (Hofmann-Oedenkoven: *Vegetabilismus! Vegetarismus!* S. 4f. und 27)

5 Vgl. exemplarisch Michalzik: 1900, S. 115; Bollmann: *Monte Verità* 1900, S. 76–78 sowie den Film *Monte Verità – Der Rausch der Freiheit* des Regisseurs Stefan Jäger aus dem Jahr 2021.

II.

Hieraus zeichnet sich ein im Gegensatz zur populären Tradierung des Monte Verità⁶ eher ambivalentes Verhältnis der Lebensreform zu emanzipatorischen Ideen ab. Thorsten Carstensen und Marcel Schmid sprechen in diesem Kontext von einer »Kombination aus Progression (ändere dein Leben, gestalte die Zukunft) und Reaktion (Zurück zur Natur, zurück zum Ursprung)«⁷. Verweist das doppelte ›Zurück‹ zur ursprünglichen Natur auf eine idealisierte Urzeit, die den sich frugal ernährenden Menschen in Einheit mit seiner Um- und Mitwelt konstruiert, konstatiert das progressive Element das Fehlgehen des modernen Menschen, sich bis zur Erschöpfung von Industrialisierung und Kapitalismus vereinnahmen zu lassen. Ziel müsse daher nicht nur die Reform des individuellen Lebens sein, sondern gewissermaßen eine Neuschöpfung des menschlichen Zusammenlebens schlechthin. Zukunftsgestaltung und Lebensänderung wurden dabei nicht selten künstlerisch interpretiert, wie auch Wolfgang Martynkewicz hervorhebt: »Die Lebensreform wollte die Rhythmen und verborgenen Kräfte der menschlichen Natur aufspüren, um sie für eine kulturelle Erneuerung zu nutzen. In einer Epoche, die sich am Ende wähnte, signalisierte sie den Aufbruch.«⁸ Die Siedlung auf dem Monte Verità wollte sich dabei besonders abgrenzen von denjenigen Aussteiger*innen, die allein eine körperliche Erneuerung in ihrem Eremitendasein, einsam zurückgezogen in der Natur, anvisierten.⁹ Hofmann schreibt hierzu etwa: »Nicht ›Naturmensch‹ sondern ›Kulturmensch‹ im Sinne der Zuchtwahl und aller durch Erkennen der

6 Einschlägige Forschungsbeiträge zeichnen dabei ein geglättetes Idealbild der Aussteigersiedlung: »Der Monte Verità verkörpert den bürgerlichen Traum von einem irdischen Eden, in dem der Mensch solidarisch ist und im Einklang mit der Natur lebt. Wo die Zeit still steht und die Sonne immer scheint. Ein Ort der Unschuld und des Uranfangs, der Kreativität und der Gesundheit, ein Ort außerhalb des Gewohnten, nah und doch fern; ein liminaler Raum, wo *communitas* möglich wird.« (Wirz: Sanitarium, nicht Sanatorium!, S. 120f.)

7 Carstensen, Schmid: Die Literatur der Lebensreform, S. 13.

8 Martynkewicz: Das Zeitalter der Erschöpfung, S. 17f.

9 Eine solche Figur findet sich etwa in der Erzählung *In den Felsen* (1907) von Hermann Hesse, der sich selbst einige Tage auf dem Monte Verità aufgehalten haben soll. Vgl. meinen kurzen Beitrag: Graur: Auf der Suche nach dem alternativen Leben.

Naturgesetze gebotenen Verfeinerungen ist der ideal strebende Mensch von heute.«¹⁰ Es komme also auf die Umwälzung des Menschen schlechthin an – ein Ziel, das bereits seit Mitte des 19. Jahrhunderts im Zuge sozialdarwinistischer Theorien und nicht zuletzt in völkischen Diskursen virulent war.¹¹

III.

Zu der Frage nach Einflüssen frauenemanzipatorischer Vorstellungen auf die Aussteigersiedlung ist zunächst grundsätzlich festzuhalten: Lebensreformerische Bewegungen um 1900, einschließlich der Siedlung auf dem Monte Verità, setzten sich nicht explizit für die rechtliche und politische Gleichstellung der Frau ein, sie demonstrierten nicht für das Frauenwahlrecht oder eine Angleichung der Gehälter von Männern und Frauen (oder überhaupt die Arbeitserlaubnis Letzterer) und sie unterstützten auch nicht die Entkriminalisierung und Enttabuisierung von nicht-heteronormativen Sexual- und Beziehungsformen. Elisabeth Ries formulierte dahingegen die eigentlichen Ziele der Aussteigerkolonien: »den Rückzug aus der urbanen, industriellen, kapitalistischen Moderne, den Ausbruch aus Zwängen der Gesellschaft, die Rückkehr zur Einfachheit, Spiritualität, Wahrheit, zur Natur.«¹² Spricht der Kulturhistoriker Janos Frecot davon, dass »die Lebensreform weder eine einheitliche Theorie noch eine geschlossene Organisationsform hervorbrachte« und »vielmehr eine spezifische Lebensauffassung und Lebensweise« gewesen sei, »die sich als Subkultur aktualisierte und sektenhaft organisierte«¹³, so hebt Jost Hermand hervor, dass ihr »eine durchaus

10 Hofmann: Monte Verità, S. 47.

11 Auf die zum Teil verhängnisvolle Allianz von Jugendbewegung, Lebensreform und ›Blut-und-Boden‹-Ideologie verweisen Mosse: Die völkische Revolution, S. 185–204 sowie – mit einem Fokus auf Nietzsche – Aschheim: Nietzsche und die Deutschen, S. 60f; vgl. auch Minazzi: Naturgemäß leben?, S. 69.

12 Ries: Monte Verità, S. 30.

13 Alle Zitate Frecot: Die Lebensreformbewegung, S. 138. Frecot unterscheidet in der Entwicklung der Lebensreform ferner drei Phasen: Erstens, als Ablehnung der modernen Medizin mit der Entwicklung der Naturheilkunde. Sie reagierte, zweitens, auf soziale und umweltbezogene Probleme des technischen Zeitalters, etwa mit der Gründung von Obstbausiedlungen und entdeckte schließlich, drittens, die Schönheit des menschlichen Leibes in der Nacktheit. Hinzu kamen in diesem

nationalgefärbte Komponente zugrunde [lag]. Und dadurch war auch sie, ob nun direkt oder indirekt, nicht nur ein Teil der ›fortschrittlichen Reaktion‹, sondern auch jener ›Völkischen Opposition‹, in der sich bereits gewisse präfaschistische Tendenzen äußerten.«¹⁴

IV.

Lassen sich Hofmanns Broschüren zwar nicht als völkisch oder nationalistisch bezeichnen, so liegt ihnen dennoch ebenfalls die Ambivalenz von Fortschritt und Rückbezug auf eine wie auch immer geartete ›Schöpfung‹ zugrunde. Im weiteren Kontext des Vegetarismus wären die personellen oder ideellen Verbindungen zur Frauenbewegung, laut Birgit Pack, auch eher eine Seltenheit gewesen.¹⁵ Führende Stimmen, wie etwa die der Schauspielerin Anna Lesser-Kiessling, »die 1886 in Wien die Eröffnungsansprache des Vegetarierkongresses hielt«,¹⁶ der Ärztin Anna Fischer-Dückelmann oder der Kochbuchautorinnen Martha Rammelmeyer und Clara Ebert beschränkten sich, so sie öffentlich wirksam wurden, auf die Bereiche Haushalt und Kind – und das dann zum Teil aus einem frauenspezifischen Konservatismus heraus: Rammelmeyer etwa plädierte dafür, »dass Frauen sich nach ihrer Heirat ausschließlich um die Familie und den Haushalt kümmern sollten, denn ›wenn eine Frau all diese Pflichten ernst nimmt, wo bliebe ihr da noch die Zeit, hinauszutreten ins Getriebe des öffentlichen Lebens?‹«¹⁷

Kontext theosophische und spirituelle Ideen, »die auf eine Ersetzung des Christentums überhaupt hinausliefen und an seiner Stelle eine arteigene germanische Religion forderten.« (vgl. Frecot: Lebensreformbewegung, S. 141f. und 145).

14 Hermand: Die Lebensreformbewegung um 1900, S. 58. Damit steht Hermand in der Tradition des bereits zitierten George L. Mosse, der vor einer ›apolitischen‹ Charakterisierung proto-nationalsozialistischer Theorien warnt und »Naturmystizismus, Sonnenverehrung und Theosophie als Elemente einer politischen Ideologie« bezeichnet (Mosse: Die völkische Revolution, S. 7). Vgl. zur ambivalenten politischen Rolle Asconas auch Green: Mountain of Truth, S. 238–253.

15 Vgl. Pack: Frauen schreiben für den Vegetarismus.

16 Ebd., o. S.

17 Martha Rammelmeyer zit. n. Pack: Frauen schreiben für den Vegetarismus, o. S. Die Betonung einer solchen ›frauengemäßen‹ Lebensweise war im Laufe des 19. Jahrhunderts, bis um die Jahrhundertwende und danach keine Seltenheit. Grup-

Hofmann wiederum reihte sich zunächst prominent zu Beginn ihrer *Blätter zur Verbreitung vegetarischer Lebensweise* in die politische Frauenbewegung ein:

Diese Blätter sollen fliegen wie vom Sturm bewegt, von demselben Sturm, der edle wagemutige Frauen jüngst in Berlin zum Kampfe für Freiheit und Recht zusammenführte; er soll faule Traditionen [sic] über Frauensitte u. über das »Ewig Weibliche« vernichten, Vorurteile entwurzeln und in alle Winde fegen, damit die Frau als gleichwertige, wenngleich verschieden geartete Ergänzung zum Manne, ihres Wertes voll bewusst erkenne, dass ihr kein Können mangelt, wenn starkes, vorurteilsloses Wollen, sie beherrscht. [...] Nicht gequält, leidend und tatenlos müsst Ihr Frauen Euer Leben fristen. Vegetarisch, das heisst vom Wohlgefühl der gesammten Lebensverhältnisse zu Tatenlust beseelt, sollt Ihr schaffen.¹⁸

Die Dekonstruktion determinierter Vorstellungen von vermeintlicher Weiblichkeit sowie die buchstäbliche Aktivierung der Frauen als Subjekte ihrer eigenen Biografien stellen Gemeinsamkeiten zwischen Hofmann und den tagespolitischen Forderungen feministischer Gruppierungen dar.¹⁹ Dabei bleibt der übergreifende Kontext immer der Vegetarismus, der sowohl als Mittel zur Erreichung des Ziels eines friedlichen, glücklichen Lebens als auch als Zweck, für den es in erster Linie zu kämpfen lohnt, fungiert. Als Grund der Unfreiheit der Frau machte Hofmann in ihrer Broschüre *Wie gelangen wir Frauen zu harmonischen und gesunden Daseinsbedingungen?* (1902)

pierungen wie der 1866 gegründete ›Vaterländische Frauenverein‹ setzten sich für die Rolle der Frau als Mutter und im Häuslichen Waltende ein, während etwa der unter anderem von Louise Otto-Peters im Jahr 1865 gegründete ›Allgemeine Deutsche Frauenverein‹ zwar vor allem die Bereiche Bildung, Beruf und Wahlrecht fokussierte und Arbeiterinnen explizit zur aktiven Mitgestaltung der Politik aufrief, im Sinne einer ›sozialkritischen Frauenbewegung‹ jedoch eher moderate Forderungen stellte und nicht versuchte, patriarchale und kapitalistische Strukturen als solche zu bekämpfen.

18 Hofmann-Oedenkoven: *Vegetarismus! Vegetabilismus!*, S. 3f.

19 Vgl. Stopczyk: *Ehe und freie Liebe* sowie Buchholz; Wagner: *Sexualreform*.

die christliche, rechtlich kodifizierte Ehe aus; das Ideal wäre »der edle und erhabene Naturtrieb der Fortpflanzung«²⁰. Dort heißt es weiter:

Die Ehe entfaltet sich zu einer idealen Einrichtung da, wo das Begehren und Geniessen des Weibes, das Begehren und Geniessen beim Manne wachruft, wo der, das Verhältnis zwischen Beiden regelnde Sittenkodex auch für Beide gleiche Verbindlichkeiten festsetzt, ausgenommen den Fall, wo es sich nach dem Verlangen von Kindern handelt. Da kommt sicherlich dem Weibe die entscheidende Bestimmung, dem Manne das bescheidene »sichfügen« zu.²¹

Die auf den ersten Blick paritätische Wertung von »Begehren und Geniessen« sowohl des Mannes als auch der Frau offenbart jedoch auch das Problematische an Hofmanns Geschlechterkonzept. Die vermeintliche Solidarisierung mit den für Wahlrecht und Berufserlaubnis politisch eintretenden Frauen in Berlin am Anfang ihrer Vegetarismus-Broschüre beruhte wohl nicht zuletzt auf strategischen Überlegungen im Sinne der Aufmerksamkeitsökonomie. Hofmann lebte zwar durchaus mit ihrem Lebensgefährten Henri Oedenkoven in sogenannter ›freier Ehe‹, also einer nicht rechtlich manifestierten Partnerschaft und proklamierte diese als »ideale[] Einrichtung«. Zudem gerierte sich die ›Chefdenkerin‹ des Monte Verità regelmäßig als Dozentin in Seminaren der Aussteigerkolonie und kritisierte grundsätzlich patriarchale Strukturen in ihren Schriften. Die Erschöpfung der Frauen, ja der gesamten industrialisierten Gesellschaft ging laut Hofmann nicht zuletzt auf die ungleiche Behandlung der Geschlechter zurück. Dem entgegen setzte sie allerdings eine alternative Lebensweise, die sie ›Vegetarismus‹ nannte, die man bei näherem Betrachten aber als Essentialismus deuten muss.

Besonders deutlich wird dies in ihren *Beiträgen zur Frauenfrage* aus dem Jahr 1920, ihrem letzten publizierten Werk. Dort spricht sie etwa davon, dass »[d]em Kultus der Familienbande, die auch in Zukunft selbstverständlich hochgehalten werden müssen, dem Kultus des künstlerisch-geistig Männ-

20 Hofmann-Oedenkoven: *Wie gelangen wir Frauen*, S. 11.

21 Ebd., S. 13.

lichen [...] ein geistig-symbolischer Kultus in Frauenkreisen gegenüber zu stellen [ist].«²² Die weibliche Tugend sei »das vorsehende, fürsorgende Element im Weltenbau. Alle großen Religionen des Altertums waren: Frauenkultus. [...] Jene Frau, welche dann in selbstloser Liebe zu Jedermann, die Mutter Aller ist – wird im wirklichen Sinne des Wortes: eine Madonna!«²³

Nicht nur handelt es sich bei diesen Vorstellungen um die simple Substitution des Patriarchats durch ein Matriarchat, sondern bedeutet die Apotheose der Madonna auch gleichzeitig die Festsetzung der Frau auf die Rolle der Mutter, sowohl in biologischer Hinsicht innerhalb einer pseudo-natürlichen freien Ehe als auch in symbolischer Hinsicht als fürsorgende Kraft in der Gesellschaft. Die Aufwertung des »geistig-symbolische[n] Kultus« der Frau kulminiert in der Determination des Weiblichen im rein Psychischen:

Ohne Zweifel ist die psychische Kraft vor allem weibliche Eigenschaft. Warum? Weil der mit Vorliebe auf das Seelenhafte, auf das Innenleben gerichteten Art, dem zur Liebe geschaffenen Gesamtwesen der Frau, im Gegensatz zu der kampfesmutigen, mehr verstandesmäßig erfassenden und äußerlich gestaltenden Art des Mannes, eine feinere Wahrnehmung möglich ist. Ihr transzendentes oder übersinnliches Aufnahmevermögen ist subtiler, die kraftvollen Schwingungen ihres Innenlebens verbinden sich leichter mit den Schwingungen des geistigen Äthers und passen sich demselben leichter an.²⁴

Immer wieder changiert Hofmann in ihren Schriften zwischen konkreten politischen Forderungen, also etwa einer erleichterten Scheidung durch die Erweiterung der Scheidungsgründe, der gesetzlichen Aufhebung der Gütergemeinschaft oder der Koedukation in Schulen, welche, so Hofmann, »übrigens auch die einzige Möglichkeit für die partielle Entlastung der Frau

22 Hofmann: Beiträge zur Frauenfrage, S. 6f.

23 Ebd., S. 7. Hier rekurriert Hofmann nicht zuletzt auf den – ebenfalls in der Lebensreform einflussreichen – Anthropologen Johann Jakob Bachofen und seine Schrift *Das Mutterrecht* (1861).

24 Hofmann: Beiträge zur Frauenfrage, S. 13.

von einseitigen Hauspflichten bietet«²⁵, und der Idealisierung eines pseudo-weiblichen, ins Theosophisch-Spirituelle hineinreichenden Prinzips: »Der Frau der Zukunft liegt es ob, den kirchlich-christlichen bezw. gebundenen Geist nun wieder in einen wahrhaft religiös-christlichen umzuwandeln. Kein Element ist dazu geeigneter, als das fühlende, im Übersinnlichen webende weibliche.«²⁶

Eine solche Polarität zwischen ›dem Männlichen‹ und ›dem Weiblichen‹ – wobei es schlichtweg gilt, die vorherrschende Macht des Männlichen durch die eines sinnlich-geistigen Weiblichen zu ersetzen – führt nicht nur zu einer Blindheit hinsichtlich tagespolitischer Fragestellungen, sondern zurt auch ein genuin binäres Geschlechterverständnis fest. An keiner Stelle werden Homosexualität, sexuelle oder geschlechtliche Devianz erwähnt – und das trotz zahlreicher Publikationen zu dem Thema, z. B. dem in 23 Jahrgängen zwischen 1899 und 1923 erschienenen und von Magnus Hirschfeld herausgegebenen *Jahrbuch der sexuellen Zwischenstufen* –, was ein weiteres Element der Hofmann'schen Schriften – neben einem essentialistischen Frauenbild – offenbart: Hofmann setzte sich keineswegs wissenschaftlich mit den Themen des Feminismus und der Frauenrechte auseinander. Vielmehr pflegte sie eine streng von eigenen Erfahrungen geprägte, mithin ins Anekdotische reichende Herangehensweise, die an das ›breite Publikum‹ gerichtet sein sollte. Nicht zuletzt aus diesem Grund ist Hofmann auch in erster Linie nicht als feministische Denkerin tradiert worden, sondern vielmehr als »große Individualistin«²⁷ der Aussteigersiedlung auf dem Monte Verità.

V.

Die Lebensreform auf dem Monte Verità richtete sich, so lässt sich mit Thomas Rohkrämer resümieren, »vor allem auf die persönliche Steigerung des

25 Ebd., S. 18.

26 Ebd., S. 16.

27 Als solche bezeichnete sie die Philosophin Annegret Stopczyk in ihrer Übersicht emanzipativer Bestrebungen um 1900 (vgl. Stopczyk: Ehe und freie Liebe, S. 129).

körperlichen und geistigen Wohlbefindens«²⁸. Sollte dem eigentlichen Kurbetrieb zwar kein nachhaltiger Erfolg vergönnt sein,²⁹ so tradierte sich eine Vorstellung eines umfassenden naturgemäßen Lebens im schweizerischen Tessin auf dem ›Berg der Wahrheit‹ bis in die gegenwärtige Populärkultur. Daran haben wohl nicht zuletzt die Titel der Schriften Ida Hofmanns Teil gehabt, die jedoch, wie gezeigt werden konnte, bei einer näheren Betrachtung dem eigenen Anspruch nicht standhalten können. Zwar ist Hofmann und den Aussteiger*innen des Monte Verità zuzugestehen, dass sie sich verdienstvoll um eine neue Gesellschaftsform abseits der sich immer weiter beschleunigenden Städte bemühten. Eine solche alternative Lebensform mussten sich Aussteiger*innen aber auch zu leisten imstande sein. Das schöpferische Potenzial in den Schriften Hofmanns wiederum liegt in erster Linie in der permanenten Adressierung der geschlechtspolitischen Ungleichheiten, gefordert wurde die sogenannte ›freie Ehe‹, ein erleichtertes Scheidungsrecht und die Möglichkeit der Selbstverwirklichung der Frau auch in beruflicher Hinsicht. Aber nicht zuletzt die vorgebrachten Stellen offenbaren stattdessen eine Rückbesinnung auf die Schöpfung in einem essentialistisch-kreatürlichen Sinne. Die nachhaltig wirksamere Antwort auf die klassen- und geschlechtsbezogenen Erschöpfungsphänomene um 1900 ist daher auch nicht der Rückzug ins Periphere gewesen (denn ein Aussteigen aus der Gesellschaft muss immer als Privileg verstanden werden), sondern vielmehr die rechtliche und politische Bemühung um Anerkennung und Teilhabe.

Literaturverzeichnis

- Aschheim, Steven E.: Nietzsche und die Deutschen. Karriere eines Kults [1992]. Aus dem Engl. von Klaus Laermann. Stuttgart, Weimar 1996.
- Böhme, Gernot: Monte Verità. In: Kai Buchholz et al. (Hg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst. Bd. 1. Darmstadt 2001, S. 473–476.
- Bollmann, Stefan: Monte Verità 1900. Der Traum vom alternativen Leben beginnt. München 2017.

²⁸ Rohkrämer: Lebensreform als Reaktion, S. 73.

²⁹ Vgl. Böhme: Monte Verità, S. 475.

- Buchholz, Kai, Annette Wagner: Sexualreform und neues Geschlechterverhältnis. In: Kai Buchholz et al. (Hg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst. Bd. 2. Darmstadt 2001, S. 441–459.
- Carstensen, Thorsten, Marcel Schmid: Die Literatur der Lebensreform. Kontexte, Orte und Autoren. In: Dies. (Hg.): Die Literatur der Lebensreform. Kulturkritik und Aufbruchstimmung um 1900. Bielefeld 2016, S. 9–26.
- Frecot, Janos: Die Lebensreformbewegung. In: Klaus Vondung (Hg.): Das wilhelminische Bildungsbürgertum. Zur Sozialgeschichte seiner Ideen. Göttingen 1976, S. 138–152.
- Graur, Patrick: Auf der Suche nach dem alternativen Leben. Hermann Hesse vor dem Hintergrund des Monte Verità. In: Deutsches Literaturarchiv Marbach Blog (5.12.2022), blog.dla-marbach.de/2022/12/05/hermann-hesse-vor-dem-hintergrund-des-monte-verita/ (Stand 7.2.2023).
- Green, Martin: Mountain of Truth. The Counterculture Begins. Ascona, 1900–1920. Hanover, London 1986, S. 238–253.
- Hermard, Jost: Die Lebensreformbewegung um 1900 – Wegbereiter einer naturgemäßerer Daseinsform oder Vorboten Hitlers? In: Marc Cluet, Catherine Repussard (Hg.): »Lebensreform«. Die soziale Dynamik der politischen Ohnmacht. La dynamique sociale de l'impuissance politique. Tübingen 2013, S. 51–62.
- Hofmann, Ida: Beiträge zur Frauenfrage. Winnenden [ca.] 1920.
- Hofmann, Ida: Monte Verità. Wahrheit ohne Dichtung. Aus dem Leben erzählt von Ida Hofmann-Oedenkoven. Lorch 1906.
- Hofmann-Oedenkoven, Ida: Vegetabilismus! Vegetarismus! Blätter zur Verbreitung vegetarischer Lebensweise. Monte Verità bei Ascona, Schweiz 1905.
- Hofmann-Oedenkoven, Ida: Wie gelangen wir Frauen zu harmonischen und gesunden Daseinsbedingungen? Offener Brief an die Verfasserin von »Eine Mutter für Viele«. Ascona, Lago maggiore 1902.
- Krabbe, Wolfgang R.: Gesellschaftsveränderung durch Lebensreform. Strukturmerkmale einer sozialreformerischen Bewegung im Deutschland der Industrialisierungsperiode. Göttingen 1974.
- Martynkewicz, Wolfgang: Das Zeitalter der Erschöpfung. Die Überforderung des Menschen durch die Moderne. Berlin 2013.
- Michalzik, Peter: 1900. Vegetarier, Künstler und Visionäre suchen nach dem neuen Paradies. Köln 2018.
- Minazzi, Fabio: Naturgemäß leben? Die Erfahrung von Monte Verità im Kontext der philosophischen Debatte. In: Andreas Schwab, Claudia Lafranchi (Hg.): Sinnsuche und Sonnenbad. Experimente in Kunst und Leben auf dem Monte Verità. Zürich 2001, S. 60–73.

- Mosse, George L.: Die völkische Revolution. Über die geistigen Wurzeln des Nationalsozialismus [1964]. Aus dem Amerikan. von Renate Becker. Frankfurt a. M. 1991.
- Osthues, Julian, Jan Gerstner: Zur Einführung. In: Dies. (Hg.): Erschöpfungsgeschichten. Kehrseiten und Kontrapunkte der Moderne. Paderborn 2021, S. 1–19.
- Pack, Birgit: Frauen schreiben für den Vegetarismus. In: [fernetzt]. Junges Forschungsnetzwerk Frauen- und Geschlechtergeschichte (15.12.2020), fernetzt.univie.ac.at/20201215/ (Stand 7.2.2023).
- Ries, Elisabeth: Monte Verità, Ascona: Oberfläche und Unterströmungen. Am Berg der Wahrheit. In: Elisabetta Barone, Matthias Riedl, Alexandra Tischel (Hg.): Pioniere, Poeten, Professoren. Eranos und der Monte Verità in der Zivilisationsgeschichte des 20. Jahrhunderts. Würzburg 2004, S. 21–32.
- Rohkrämer, Thomas: Lebensreform als Reaktion auf den technisch-zivilisatorischen Prozeß. In: Kai Buchholz et al. (Hg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst. Bd. 1. Darmstadt 2001, S. 71–73.
- Stopczyk, Annegret: Ehe und freie Liebe. Zur Frauenbewegung um 1900. In: Kai Buchholz et al. (Hg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst. Bd. 1. Darmstadt 2001, S. 127–130.
- Wirz, Albert: Sanitarium, nicht Sanatorium! Räume für die Gesundheit. In: Andreas Schwab, Claudia Lafranchi (Hg.): Sinnsuche und Sonnenbad. Experimente in Kunst und Leben auf dem Monte Verità. Zürich 2001, S. 119–138.

»Hurra, diese Welt geht unter!« Zivilisationsmüdigkeit und Sehnsucht nach dem einfachen Leben in Rock- und Rapsongs nach 2000

Martin Rehfeldt

Landflucht

Kleinstadt, Dorf, Idyll – das löst in Rock und Pop traditionell *flight or fight*-Reflexe aus: In *Easy Rider* (1969) werden die Freiheit suchenden Protagonisten zunächst von einem Hinterwäldlermob zusammengeschlagen und später von Rednecks aus einem Pickup-Truck heraus erschossen. Bronski Beat empfahlen dem *Smalltown Boy* 1984 nachdrücklich: »Run away, turn away, run away, turn away, run away«. ¹ Und auch noch 2022 singt BECKS »Ich bin zu groß für die Kleinstadt«. ²

Idealisiert werden die Kleinstadt und die ländliche Provinz hingegen eher in der Country Music und sich daran anlehrenden Musikgenres – ob nun John Denver sich 1975 wünscht *Take me home, country roads*, Steve Wariner 1987 auf seinem Album *It's a crazy world* die Liebe eines *Small town girl* als Mittel gegen den Lärm der Großstadt und den Wahnsinn der Welt preist oder Kid Rock 2007 nostalgisch in Erinnerungen an die einfachen Freuden der »summertime in Northern Michigan« schwelgt. ³

Im Pop und Rock jedoch gilt die Sehnsucht der Großstadt als einem Ort, an dem man sich – im Gegensatz zur beengenden Kleinstadt mit ihrer hohen Sozialkontrolle – abseits vorgegebener Rollenbilder selbst finden und erfinden kann. Das hat sich nicht geändert, seit Frank Sinatra 1978 über New York sang »If I can make it there, / I'll make it anywhere« und angesichts

¹ Bronski Beat: *Smalltown Boy*.

² BECKS: *Kleinstadt*.

³ Kid Rock: *All summer long*.

dieser Aussicht konstatierte »These little town blues are melting away«. ⁴ Dass das Großstadtleben dabei herausfordernd und komplex ist, dass die Metropolen neben ihrer glitzernden auch eine schmutzige Seite haben, wird durchaus mitreflektiert, sei es in *Fairytale of New York* (1987) von The Pogues oder in Peter Fox' Berlinhymne *Schwarz zu Blau* von 2008.

Doch eben jener Peter Fox gehört auch zu den Vorreitern eines neuen, gegenläufigen Trends, wenn sich sein Sprecher-Ich in *Haus am See* (der Track folgt auf dem Album *Stadtaffäre* direkt auf *Schwarz zu Blau*) in ein Idyll hineinräumt:

Und am Ende der Straße steht ein Haus am See
 Orangenbaumblätter liegen auf dem Weg
 Ich hab' 20 Kinder, meine Frau ist schön
 Alle komm'n vorbei, ich brauch' nie rauszugehen

Hier bin ich geboren, hier werd' ich begraben
 Hab' taube Ohren, 'n weißen Bart und sitz' im Garten
 Meine 100 Enkel spielen Cricket auf'm Rasen
 Wenn ich so daran denke, kann ich's eigentlich kaum erwarten⁵

Wo The Who 1965 noch »Hope I die before I get old«⁶ sangen, The Beatles in *When I'm sixty-four* 1967 ein eher tristes Bild des Alters entwarfen und Neil Young 1979 proklamierte »It's better to burn out than to fade away«, sehnt sich das noch junge Sprecher-Ich von Peter Fox geradezu danach, als Großvater immobil sein zu können: »Alle komm'n vorbei, ich brauch nie rauszugehen« – und das, wo doch das Rausgehen, das Rauskommen, Ausgehen und auch Aus-sich-Herausgehen so zentrale affirmierte Werte im Rock und Pop sind, ebenso wie die Jugend – Alphaville sangen von der Sehnsucht nach ewiger Jugend in *Forever young* (1984) und Bryan Adams 1996 davon, *18 till I die* zu bleiben, obwohl er damals immerhin schon doppelt so alt war.

4 Frank Sinatra: Theme from New York, New York.

5 Peter Fox: Haus am See. Vgl. eingehend dazu Ebbinghaus: 20 Kinder auf dem Rasen.

6 The Who: My Generation.

Und Rio Reiser stellte als Sänger von Ton Steine Scherben 1971 klar: *Ich will nicht werden, was mein Alter ist.*

Landlust

Jugend, Bewegung, Veränderung – all das waren lange zentrale Ideale der Pop- und Rockmusik. Doch spätestens seit Silbermond 2009 sangen »Gib mir'n kleines bisschen Sicherheit / in einer Welt, in der nichts sicher scheint«,⁷ ist nicht mehr zu überhören, dass auch ehemals als »unrockbar« geltende Empfindungen wie die Sehnsucht nach Sicherheit in dieser Musik verhandelt werden. Und das gilt nicht nur für Bands wie Silbermond, die dem Schlager ästhetisch schon immer näher standen als dem Rock. So bekennt sich etwa die Deutschrockband Kärbholz offensiv zum Leben in der Provinz:⁸

Kind aus Hinterwald (2017)

Du fragst dich, ob wir hier schon Strom haben
 Warum wir hier Bart und kariertes Flanell tragen
 Weil die Winter hier hart sind auf'm Land
 Nicht so gemütlich wie bei dir in der Stadt
 Wir riechen anders als die Typen bei dir
 Nicht nach Chanel und nicht nach Gaultier
 Die Ölflecken da an der Hand
 Kriegst du eben nur mit Kernseife ab
 Wenn ihr euch donnerstags abends auf 'nen Caffè Latte trefft
 Hängen wir in der Werkstatt, saufen Bier und schrauben am Moped
 Danach alle Mann auf die Ladefläche rauf
 Ab in die Kneipe, es hat ja eh nur eine auf
 Das kulturelle Unterhaltungsprogramm
 Ist etwas anders hier bei uns auf dem Land

⁷ Silbermond: Irgendwas bleibt.

⁸ Vgl. dazu auch Rehfeldt: »Wir sind einfach gleich wie ihr... von hier.«

Es ist nicht alles perfekt, aber einiges schon
Hast du schon mal 'nen Sonnenaufgang hier bei uns gesehen?
Ich kann nichts dafür
Ich fühl' mich wohl hier
Zwischen Wiesen und Wäldern
Und idyllischen Feldern
Ich kann nichts dafür
Ich fühl' mich wohl hier
Ich bin und bleib' bis ans Ende meiner Zeit
Ein Kind aus Hinterwald

Jetzt mal zu dem, was du dir so vorstellst, wenn du ans Land denkst
Typen in Latzhosen, Heubahnen, Pickup-Trucks – du hast es erfasst
Es gibt hier Dörfer, die im Winter nicht erreichbar sind
Hier haben die Kinder nur zwei Namen: Müller oder Schmidt
Okay, ich weiß jetzt auch nicht, ob das so gute Eigenwerbung ist, du siehst

Es ist nicht alles perfekt [...]

Jetzt denk' aber nicht, wir wären hier hinter der Zeit
Denn da liegst du falsch, mein Freund
Wir haben hier alles, was man so braucht
Geht was kaputt, dann bauen wir das selbst wieder auf
Denn wir sind Zimmerer, Bauern, Schmiede, Mechaniker
Jäger und Dreher und Schweißer und Dachdecker
Droht 'ne Zombieinvasion
Komm lieber hierher zu uns

Es ist nicht alles perfekt [...]

Bemerkenswert erscheint, dass das Landleben, auch wenn die das Dorf umgebende Landschaft ausdrücklich als idyllisch beschreiben wird, hier keineswegs durchgehend idealisiert wird: Die Begrenztheit der kulturellen Angebote, des Genpools (bzw. der zur Auswahl stehenden möglichen Part-

ner*innen) wie auch der Mode kommen prominent zur Sprache – nur nicht als Beschränkung, der es zu entkommen gilt, sondern als Entlastung von all den Entscheidungen, die das Leben in Metropolen mit sich bringt (Welches Outfit? Welches Parfum? Welcher Club? Welches Getränk?).

Auch das Arbeitsleben gestaltet sich wenig komplex: Vorgestellt werden traditionelle körperliche Berufe, die mehrheitlich schon vor der industriellen Revolution und, in marxistischer Lesart, der damit einhergehenden Entfremdung der Arbeit bestanden haben und bei denen es einen klar definierten Feierabend gibt. Dessen Gestaltung mit Bier und Musik am Feuer wird dann auch im Video ausgiebig inszeniert. Den im Lied zwar nicht genannten, aber innerhalb der etablierten Stadt-Land-Opposition von den Rezipierenden ergänzbaren Gegensatz dazu bildet die digitalisierte New Work-Arbeitswelt, in der Berufliches und Privates verschwimmen.

Dass schließlich halbernst auf das Szenario einer Zombieinvasion Bezug genommen wird, passt ebenfalls zum verhandelten Thema der Komplexitätsreduktion – kaum ein anderes Filmgenre spielt den Abschied von der Zivilisation (man denke an das Kaufhaussetting von *Dawn of the Dead*) und die Reduktion des Lebens aufs Überleben so konsequent durch.

Postzivilisatorisches Paradies

Postapokalyptisch mutet zunächst auch das Szenario an, das die Rapper von K.I.Z. zusammen mit dem Annenmaykanterreit-Sänger Henning May entwerfen:

Hurra, die Welt geht unter (2015)

Kleidung ist gegen Gott, wir tragen Feigenblatt
 Schwingen an Lianen über'n Heinrichplatz
 Und die Alten erzählen vom Häuserkampf
 Beim Barbecue in den Ruinen der Deutschen Bank
 Vogelnester in einer löchrigen Leuchtreklame
 Wir wärmen uns auf an einer brennenden Deutschlandfahne

Und wenn einer auf 'ner Parkbank schläft
Dann nur weil sich ein Mädchen an seinen Arm anlehnt
Drei Stunden Arbeit am Tag, weil es mehr nicht braucht
Heut' Nacht denken wir uns Namen für Sterne aus
Danken dieser Bombe vor zehn Jahren
Und machen Liebe, bis die Sonne es sehen kann
Weißt du noch, als wir in die Tische ritzen in den Schulen
»Bitte, Herr, vergib ihnen nicht, denn sie wissen, was sie tun«
»Unter den Pflastersteinen wartet der Sandstrand
Wenn nicht mit Rap, dann mit der Pumpgun«?

Und wir singen im Atomschutzbunker
Hurra, diese Welt geht unter
Hurra, diese Welt geht unter
Hurra, diese Welt geht unter
Und wir singen im Atomschutzbunker
Hurra, diese Welt geht unter
Hurra, diese Welt geht unter
Auf den Trümmern das Paradies

Nimm dir Pfeil und Bogen, wir erlegen einen Leckerbissen
Es gibt kein' Knast mehr, wir grillen auf den Gefängnisgittern
Verbrannte McDonald's zeugen von unsern Heldentaten
Seit wir Nestlé von den Feldern jagten
Schmecken Äpfel so wie Äpfel und Tomaten nach Tomaten
Und wir kochen unser Essen in den Helmen der Soldaten
Du willst einen rauchen? Dann geh dir was pflücken im Garten
Doch unser heutiges Leben lässt sich auch nüchtern ertragen
Komm, wir fahren in den moosbedeckten
Hallen im Reichstag ein Bürostuhlwettrennen
Unsere Haustüren müssen keine Schlösser mehr haben
Geld wurde zu Konfetti und wir haben besser geschlafen
Ein Goldbarren ist für uns das gleiche wie ein Ziegelstein
Der Kamin geht aus, wirf' mal noch 'ne Bibel rein

Die Kids gruseln sich, denn ich erzähle vom Papst
Dieses Leben ist so schön – wer braucht ein Leben danach?

Und wir singen im Atomschutzbunker [...]

Die Kühe weiden hinter uns, wir rauchen Ott, spielen Tavla
Dort wo früher der Potsdamer Platz war
Wenn ich aufwache, streich' ich dir noch einmal durch's Haar
Schatz, ich geh zur Arbeit, bin gleich wieder da
Wir stehen auf, wann wir wollen, fahren weg, wenn wir wollen
Sehen aus, wie wir wollen, haben Sex, wie wir wollen
Und nicht wie die Kirche oder Pornos es uns erzählen
Baby, die Zeit mit dir war so wunderschön
Ja, jetzt ist es wieder aus, aber unsere Kinder weinen nicht
Denn wir ziehen sie alle miteinander auf
Erinnerst du dich noch, als sie das große Feuer löschen wollten?
Dieses Gefühl, als in den Flammen unsere Pässe schmolzen?
Sie dachten echt, ihre Scheiße hält ewig
Ich zeig den Kleinen Monopoly, doch sie verstehen's nicht:
»Ein Hundert-Euro-Schein? Was soll das sein?
Wieso soll ich dir was wegnehmen, wenn wir alles teilen?«

Und wir singen im Atomschutzbunker [...]

Das Leben in den Ruinen der Zivilisation, wie wir sie kennen, wird als Utopie beschrieben. Durch die Rückabwicklung zentraler Ideologien, Institutionen und Praktiken der gesellschaftlichen Entwicklung (Religion, Privateigentum, Markt, Ehe, Nation, industrielle Landwirtschaft) ist eine Art Rousseauscher Naturzustand wiederhergestellt, in dem Armeen und Gefängnisse nicht mehr nötig sind; die in diese Gesellschaft hineinwachsenden Kinder kennen kein Besitzstreben mehr.

In dieser postapokalyptische Hippiekommune sind auch weder Erwerbs- noch Beziehungsarbeit in größerem Umfang nötig, das Leben ist weitgehend reduziert auf die offenbar einfach zu erreichende Befriedigung

der eigenen Bedürfnisse (Ernährung, Sexualität, Spiel, Geselligkeit), der keine Moral- oder Normvorstellungen mehr im Wege stehen.

Der Osten bockt

Eine nur auf den ersten Blick anders anmutende Lebenspraxis beschreiben
Zone delüxxx, das halbironische Kirmestechno-Sideprojekt der sehr erfolgreichen Ost-Deutschröcker Goitzsche Front:

Ostdeutsche Karibik (2022)

Wir müssen uns nicht vorstellen, du kennst uns ja schon
Das Netz und all die Medien sind ja voll davon
Ein Ort in diesem Land, den ein jeder kennt
Den alle liebevoll Dunkeldeutschland nennen
Hier wohnen die ganzen Assis, Pisser und Idioten
Gefangen in der Zone, Westkontakt verboten
Arbeit ist ein Fremdwort, das gab's hier noch nie
Ein Leben lang Hartz 4 und der Tag gehört dir
Was ist mit Urlaub, mit wem und wohin?
Die Kohle schön versaufen auf Balkonien

Nicht ganz die Karibik, aber trotzdem schön
Ja, hier im Osten kannst du Wunder sehen
Wir erzählen dir, wie wir wirklich sind
Ein Fuck auf das Klischee
Nicht ganz die Karibik, aber trotzdem schön
Weil wir im Osten zueinander stehen
Hier kannst du Menschen noch lachen sehen
Weil wir zusammen stehen

Der Osten rockt! Go!
Der Osten rockt!

Aufgewachsen im Dreck, immer nur am Hahn
 Doch im Endeffekt kommt es auf die Haltungsnoten an
 Geht der Vorrat mal zur Neige, alles kein Problem
 Mit Unterhemd und Beutel zum Konsum rüber gehen
 Viel zu selten nüchtern, ja der Pfeffi, der ist schuld
 Doch beim Schrauben an der Karre eine Mordsgeduld
 Schönen Gruß an Greta, hier sind wir der Chef
 Vollgas mit dem Trabi für 'ne OKF
 In Adiletten durch Venedig macht doch keinen Sinn
 Lieber grillen und fett Party auf Balkonien

Nicht ganz die Karibik, aber trotzdem schön [...]

Hier ist die Gesellschaft mit ihren Zwängen zwar nicht als Ganzes überwunden, aber die Protagonisten haben sich in einer Nische eingerichtet, in der ihnen ein von der Leistungsgesellschaft abgekoppelter Alltag möglich ist: Das Klischee des asozialen, Sozialleistungen beziehenden ostdeutschen Plattenbaubewohners wird zwar im Refrain zurückgewiesen (»Wir erzählen dir, wie wir wirklich sind / Ein Fuck auf das Klischee«), in den Strophen dann aber doch vollumfänglich bestätigt.

Gefeiert wird ein tradierter subproletarischer Lebensstil, der sich modisch (Unterhemd und Adiletten) sowie hinsichtlich der Freizeitgestaltung (OKF = »Ortskontrollfahrt« vulgo zielloses Herumfahren in einem Auto) von anderen Milieus abgrenzt – vom arbeitenden Kleinbürgertum, vom Besitzbürgertum, das sich Urlaub in der Karibik leisten kann, vom Bildungsbürgertum, das kulturell interessiert nach Venedig reist und schließlich von einem klimabewussten Milieu. Hinzu kommt die Ost-West-Opposition, innerhalb derer das Gebiet der ehemaligen DDR (nicht nur explizit, sondern auch durch »Konsum«, »Trabi« und »Pfeffi« markiert) als Ort der Authentizität und Solidarität präsentiert wird – ein Thema, dass die Musiker auch als Goitzsche Front immer wieder aufnehmen, nicht zuletzt im hier zitierten *Der Osten rockt*.

Jedoch scheint in diesem Text auch immer wieder ein Moment der Rationalisierung durch, kippt die Propagierung des eigenen Lebensstils in trot-

zige Selbstbehauptung: In »Nicht ganz die Karibik, aber trotzdem schön« und »In Adiletten durch Venedig macht doch keinen Sinn« klingt das mit Blick auf die Geschichte der DDR im Allgemeinen und des Ostrocks im Besonderen (man denke an *Citys Am Fenster*) zentrale Thema des Fernwehs an, das nun nicht mehr wegen gesetzlicher Reisebeschränkungen, sondern aufgrund mangelnder finanzieller Potenz nicht befriedigt werden kann – eben doch »Gefangen in der Zone«, nur aus ökonomischen Gründen.

Hinzu kommt das Gefühl diskursiver Ohnmacht: Man fühlt sich stigmatisiert und marginalisiert, worauf man – wie etwa oft auch die Skinheadszene – reagiert, indem man die Klischees eben nicht widerlegt, sondern demonstrativ bestätigt. So ist im Lied nicht genau auszumachen, wo die eingangs ironisch übernommene negative Fremdbeschreibung in die positive Selbstcharakterisierung übergeht.

Passend dazu endet auch das Video, anders als die zu den beiden bereits diskutierten Liedern, nicht positiv: Während zum Schluss des *Kind aus Hinterwald*-Clips die Bandmitglieder den besungenen Sonnenaufgang am Morgen nach der Feier betrachten und am Ende des Videos zu *Hurra, die Welt geht unter* die auf einem Floß durch eine überflutete Landschaft fahrenden Protagonisten eine Insel mit anderen Menschen erreichen, zerstört im *Ostdeutsche Karibik*-Video eine Explosion die Wohnung, in der eine eskalierende Party gefeiert wird (die die Protagonisten aber bereits verlassen haben).

Alkoholmeditation

Die Freuden des Alkoholkonsums besingt auch die Ruhrgebietsprollpunkband Eisenpimmel:

*Man muß dat Saufen nämlich nehmen, wat dat Saufen nämlich is,
nämlich Saufen* (2009)

Manche Leute machen wegen aller ein Geschiss
Oppe keine Arbeit has und am Verhungern bis
Energie aus Biowichse, Strom aus dem Ural

Atombumsdings und Terror – dat is sowat von egal
Nich egal sind Flüssigkeiten, Getränke und Promille
Konfusius sacht: Wo ein Weg is, is ein Wille
Denn eines muss man checken von der Wiege bis zum Sarge
Ja, watt'n watt'n watt'n? Ja watt'n für ne Frage!

Man muß dat Saufen nämlich nehmen
Wat dat Saufen nämlich is
Wat kann et Schönret geben
Als datte wat zu saufen kris?
Man muß dat Saufen nämlich nehmen
Wat dat Saufen nämlich is
Nämlich Saufen nämlich Saufen nämlich Saufen
Nämlich Saufen nämlich Saufen nämlich Saufen
Nämlich Saufen

Einigkeit und Recht und Freiheit bringen uns zum Gähnen
Man braucht Einigkeit und Recht und Freiheit gar nich mehr erwähnen
Der Ami in Bagdad, King Kong am Kahlen Asten
Mit dem ganzen Käse woll'n wir uns gar nich erst belasten
Gern belasten woll'n wir uns hingegen mit viel Bier
Dann hängt am Arsch der Hammer und die Titten spiel'n Klavier
Und wenn die Spießer motzen, hör nich auf dat Gequassel!
Kuck ma, wie die Wasser trinken! Die ham doch ein am Dassel

Man muß dat Saufen nämlich nehmen [...]

Gleich zu Beginn stellt das Sprecher-Ich eine stoische Gleichgültigkeit sowohl gegenüber persönlichen Widrigkeiten des Lebens (wie Arbeitslosigkeit und armutsbedingtem Hunger) als auch hinsichtlich politischer Probleme (wie der Energiewende) aus. In der zweiten Strophe wird klargemacht, dass diese Ignoranz sich auch auf innen- wie außenpolitische Fragen bezieht, die das Sprecher-Ich nicht mehr als absurd-fiktive Szenarien (»King Kong am Kahlen Asten«) interessieren.

Mit der Umkehrung des Motivationspruchworts »Wo ein Wille ist, ist auch ein Weg« zu »Wo ein Weg ist, ist ein Wille« lehnt das Sprecher-Ich zudem jegliche Leistungsethik ab, an die Stelle der geforderten Anstrengung tritt das Nutzen sich zufällig ergebender Möglichkeiten. Und die Verballhornung des Namens Konfuzius zu »Konfusius« spielt nicht nur mit der oft undeutlichen Aussprache alkoholisierter Personen, sondern lässt auch den Aspekt der Irrationalität anklingen und markiert zudem eine Abgrenzung auch gegen die Tradition einer Ethik, in der Unterordnung und Pflichterfüllung zentrale Werte darstellen.

Das Interesse des Sprecher-Ichs gilt einzig und allein dem Alkoholkonsum. Dieser erscheint ihm so fraglos als einziges und höchstes Ziel (»Wat kann et Schönret geben / Als datte wat zu saufen kris?«), dass allein die Tatsache, dass andere (ganz in Punktradition »die Spießer«) Wasser statt alkoholischer Getränke zu sich nehmen, als Beweis für deren mindestens Verschroben- wenn nicht Verrücktheit vollauf genügt.

Die tautologische Pointe des Refrains stellt klar, dass der Alkoholkonsum weder als Symbol (zum Beispiel des Widerstands gegen die Leistungsgesellschaft, gegen die Forderung nach gesunder Ernährung) noch als Symptom (zum Beispiel der Frustration über gesellschaftlichen Ausschluss) missverstanden werden soll. Die Ablehnung jeglichen ideologischen Überbaus lässt den exzessiven Alkoholkonsum als Mittel zur kognitiven Komplexitätsreduktion erkennen: Er ermöglicht es dem Sprecher-Ich, sämtliche Probleme auszublenden – einerseits aufgrund der physiologischen sedierenden Wirkung, andererseits als selbstzweckhafte, nahezu meditative Praxis: »Wenn ich trinke, dann trinke ich«, heißt es schon, freilich nicht auf Alkohol bezogen, in einer oft zitierten buddhistischen Lehrgeschichte.

Die Menschen sind müde

Die untersuchten Lieder stammen von Bands unterschiedlicher Musikstile und verschiedener lokaler Herkunft. Manche (K.I.Z. und Kärbholz) haben ein großes Publikum erreicht, andere (Zone delüxxx und Eisenpimmel) genießen Kultstatus in kleineren Milieus. Auch variiert der rhetorische Gestus

der Texte, die teilweise komische Elemente aufweisen. Gemeinsam ist allen jedoch ein Moment der umfassenden Zivilisationsmüdigkeit und, damit einhergehend, das Bedürfnis nach Komplexitätsreduktion: Ob das einfache Landleben gepriesen wird oder eine postzivilisatorische Utopie ausgemalt wird, ob man sich, der Rechtfertigungen überdrüssig, gemäß dem Motto »Ist der Ruf erst ruiniert, lebt es sich ganz ungeniert« in einer subproletarischen Nische einrichtet oder ob man den Alkoholkonsum zum Lebenszweck erhebt – immer geht es auch darum, den Überforderungen und Zumutungen der modernen oder postmodernen Welt zu entkommen. Und das gilt nicht nur für die innerfiktionalen Protagonisten: Auch den Rezipierenden können die Lieder eine zumindest temporäre Entlastung im ästhetischen Erleben ermöglichen.

Diskographie

BECKS: Kleinstadt. Auf: Dies.: Kleinstadt. Warner 2022.

Bronski Beat: Smalltown Boy. Auf: Dies.: Smalltown Boy. Forbidden Fruit 1984.

Eisenpimmel: Man muß dat Saufen nämlich nehmen, wat dat Saufen nämlich is, nämlich Saufen. Auf: Dies.: Füße hoch, Fernseh'n an, Arschlecken! Kaputte Jugend 2009.

Frank Sinatra: Theme from New York, New York. Auf: Ders.: Theme from New York, New York. Reprise 1980.

Kärbholz: Kind aus Hinterwald. Auf: Dies.: Überdosis Leben. Metalville 2017.

Kid Rock: All summer long. Auf: Ders.: Rock'n'Roll Jesus. Atlantic 2007.

K.I.Z. feat. Henning May: Hurra, die Welt geht unter. Auf: K.I.Z.: Hurra, die Welt geht unter. Indigo 2015.

Peter Fox: Haus am See. Auf: Ders.: Stadtaffe. Warner 2008.

Silbermond: Irgendwas bleibt. Auf: Dies.: Nichts passiert. Columbia 2009.

The Who: My Generation. Auf: Dies.: My Generation. Brunswick 1966.

Zone delüxxx: Ostdeutsche Karibik. Auf: Dies.: Ostdeutsche Karibik. Summerfield 2022.

Literaturverzeichnis

- Ebbinghaus, Uwe: 20 Kinder auf dem Rasen. Peter Fox: »Haus am See« (2008). In: Ders., Jan Wiele (Hg.): Drop it like it's hot. 33 (fast) perfekte Popsongs. Ditzingen 2022, S. 92–98.
- Rehfeldt, Martin: »Wir sind einfach gleich wie ihr... von hier.« Spielarten der Identifikation im Deutschrock nach 2000. In: Denise Dumschat-Rehfeldt, Julia Ingold, Christoph Jürgensen et al. (Hg.): Eins zu eins ist jetzt vorbei. Popschreibweisen seit 2000. Berlin 2023, S. 169–194.

Poetik der Pšezpołdnica (Mittagsfrau). Niedersorbische Stimmen an der Schwelle der (Er)Schöpfung

Siggiko




Mulicuj mě všykno,
což věš.

Erzähl mir alles,
was du weißt.

SAGIKO





Wó tom projekće / Über dieses Projekt

Im Zeitraum vom 25. Oktober 2022 bis 1. März 2023 wurde durch eine über Social Media und per E-Mail verbreitete Ausschreibung um Beiträge aus der niedersorbischen Community gebeten. Genau wie in der Sage stand nur eine begrenzte Zeit zur Verfügung, in der man spontan auf die Aufforderung »Wulicuj mě wýkno, což wěš / Erzähl' mir alles, was du weißt« reagieren sollte.

Ziel des Projekts ist es, einen Einblick in gegenwärtige heterogene Formen des (Nieder-) Sorbischseins zu ermöglichen, indem Themen beleuchtet werden, mit denen Menschen, die sich als Sorb*innen/Wend*innen identifizieren, am besten vertraut sind. Die Voraussetzungen waren, dass 1) die Beitragenden sich mit der niedersorbischen Gemeinschaft identifizieren, 2) das Thema Berührungspunkte mit dem ›Sorbischsein‹ hat, und 3) die Beitragenden damit einverstanden sind, dass der Beitrag veröffentlicht wird.

Die folgenden Seiten enthalten die Beiträge, die eingereicht wurden. Bemerkenswert ist, dass alle Beiträge sich mehr oder minder direkt mit dem Thema des kulturellen Überlebens beschäftigen, insbesondere in Bezug auf die Zukunft der stark gefährdeten niedersorbischen Sprache. Trotz des drohenden Aussterbens der Sprache sowie einer lebendigen und sichtbaren Kultur zeugen diese Beiträge von dem schöpferischen Potential im Moment der existentiellen Erschöpfung.

SIGGIKO

Sonderausgabe

Fertiggestellt in Cottbus am 26.4.2023

Herausgeberin: Siggiko

WOPŠIMJEŠE

Wopśimješe / INHALTSVERZEICHNIS

WÓ PŠEZPOŁDNICY / ÜBER DIE MITTAGSFRAU

Siggiko

ÜBER LAUSITZER SAGEN IN DER BUCHWELT

Sarah Natusch

WÓ PŠICHOŽE NAŠEJE RĚCY / ÜBER DIE ZUKUNFT

UNSERER SPRACHE

Justyna Michniuk

WÓ PISANJU / ÜBER DAS SCHREIBEN

Žilka

WÓ SERBSKOŚĆI / ÜBER DAS SORBISCHSEIN

Nadine Adam

ÜBER DIE WENDISCHE KULTUR
IN DER DARSTELLENDEN KUNST

Stefanie Masnik

ÜBER DIE SORBISCHE LITERATURWISSENSCHAFT

Willi Wolfgang Barthold

WÓ SERBSKEM PŠICHOŽE / ÜBER EINE SORBISCHE ZUKUNFT

Daniel Häfner-Kamjenaf





Wó Póezpoldnicy/Über die Mittagsfrau

Die póezpoldnica, auch Mittagsfrau genannt, verkörpert das schöpferische Potential in der Erschöpfung.

Seit alters her warnt man vor diesem Mittagsgespenst, das durch die Felder wandelt, wenn die Sonne hoch über dem Himmel thront und man die Mittagspause einlegen soll. Die Mittagsfrau, so sagt man, ist nicht zu verkennen, denn sie ist aufgrund zweier Erkennungsmerkmale einzigartig: zum einen besitzt sie eine unersättliche Wissbegier, zum anderen führt sie eine zum ewigen Schweigen bringende Sichel.

Sollte man der Mittagsfrau begegnen, steht dabei nichts weniger als das Leben auf dem Spiel. Da ihr Durst nach Wissen nicht zu stillen ist und es gegen ihre Klinge kein Mittel gibt, kann nur die Zeit einen erlösen, denn länger als eine Stunde darf sich die Mittagsfrau mit Menschenkindern nicht unterhalten.

Signifikant ist, dass nur die Erschöpften die Mittagsfrau zu Gesicht bekommen, denn sie sucht diejenigen aus, die noch arbeiten, wenn sie besser hätten ruhen sollen. Diese fragt sie über das Feld, über die Ernte, über das alltägliche Leben und über alles Mögliche aus, denn es gibt kein Thema, für das sie sich nicht interessiert. Stockt aber dem Erschöpften das Wort, bevor die Stunde um ist, schneidet die Mittagsfrau ihm den Nacken durch, denn die Erschöpfung des Wissens und der Imagination bedeutet nichts Anderes als den Tod. Steigt aber ein Fluss an Erklärungen und Erzählungen aus dem Munde des Erschöpften hervor, so bleibt diesem die Schneide erspart, denn das schöpferische Wort ist der Schlüssel zum Überleben.

Siggiko (33, Cottbus): Künstler, Literaturwissenschaftler

Über Lausitzer Sagen in der Buchwelt

Wenn wir uns heutige Bücher und Filme ansehen, fällt auf, dass es neben neuen Ideen auch immer wieder Neuinterpretationen von Märchen und Sagen gibt, die sich großer Beliebtheit erfreuen.

Dabei sind es aber meist die bekannten griechischen Götter oder Märchen der Gebrüder Grimm, die immer wieder hervorgeholt werden.

Indes gibt es aber auf der Welt so viel mehr traditionelle Geschichten. Wie cool wäre es, mal über unbekanntere Held*innen eine Adaption zu lesen.

Und da bieten unsere sorbischen Sagen so viele Ideen.


Was macht die Mittagsfrau, wenn sie nicht gerade mittags auf dem Feld erscheint? Wie würde sich der Plon heutzutage unentdeckt fortbewegen? Und würden die Wurlawy heute noch Opfer finden?

Ich finde, unsere Sagen bieten so viele Möglichkeiten. Immerhin brauchen sie keine Prinzen, die die Prinzessin rettet, die Mädels bekommen das auch alleine hin. Oder man dreht den Spieß um und die gutherzigen Lutki werden böse. Oh ja, ich habe da so ein paar Ideen.

Natürlich bin ich realistisch und weiß, dass es wohl nie passieren wird, aber träumen kann man ja. Zum Beispiel davon, wie ich in eine Buchhandlung gehe und dort auf der Spiegel-Bestseller-Liste ein Buch finde, in dem die Geschichte der Mittagsfrau neu erzählt wird.

Sarah Natusch (29, Eutin): Buchhändlerin





Wó psichože našeje rěcy

Dolnołužyska serbšćina, kótaraz jo něga była rěc wšednego dnja w Dolnej Łužycy, se wěcej tak cesto njepowěda, a mimo někótarych programow rewitalizacije njejo słyšaš w zjawnosći. Ako domacna a familijowa rěc se dolnoserbšćina jano wjelgin rědko wužywa, jano pla jadnotliwcow, na pšikład wu nas doma. Njejsom rožona Serbowka abo serbskego póchada a som dolnoserbšku rěc akle ako dorosćona nawuknuła. Pšed styrimi lětami njejsom se razka myslila, až nawuknu tak derje toś tu mě dotychměst cuzu rěc. Som była měnjenja, až njejo za mnjo wěrjepódobne, až zamóžom swóje teksty w tej rěcy napisać abo samo rozgrona stoprocentojski w nej pšewjasć. Ale som swój cil dojspiła a som pšeznanjona, až bžeze znaša rěcy njejo móžno, pšawje póznaš kulturu, tradicije a teke mentalitu Serbow. Serbska rěc jo mě wótwórila wjele žuri a wutšobow. Wjele mójich rozgronow ze Serbami by nejskerjej celo hynacej wótběžalo, gaby my nimski komunikěrowali. Dolnoserbšćina jo za mnjo pótajmna a intimna rěc, kenž mě kuždy žení zapaluju. Ta samska sada klincy pšípódlu gronjone celo hynac, za tym w kótarej rěcy wóna se wugranja. To pytnu pši swójich tekstach. Dolnoserbški original a na pšikład nimske pšestajenje stej dvě wšakarakej wulicowańce. Teke gaž na předny póglied dejało byś jedno a samske tšojenje.

Mój clowjek jo Serb a naju syn słyšy serbšćinu kuždy žení, nic jano w žišowni, ale we wšych móžnych situacijach. Mě jo wědobne, až našu rěc njebudu wěcej tysacy powědaš. Jadno pak celo dokradnje wěm: Z naju synom bužo dolnoserbska rěc w našej familiji nanejmenjej až do lěta 2100 žywa a z dalšnymi pótomnikami nažejomnje samo pšez pšiduće generacije až do lěta 2200. Wótergi se mě luže pšašaju, cogodla tak kšuše teje (pšisamem) domrěteje rěcy se žaržymy, a k comu jo serbšćina žinsajšny žení zewšym trjeba a wužitna? Móžoš ga ze znajobnosćami serbskeje rěcy wěcej pjenjez zasłužyš abo wuspěšnejšy w pówołanju byš? Ja se myslim JO, teke to. Pódobnje ako w nimsko-dańskem regionje, žož njejo mjazy dwójorečnymi domorodnymi pšisamem žednych bžezdžělabnych, jo situacija teke pši nas we Łužycy. Ale dolnoserbšćina jo pšedewšym a wóstanjo naša luba domownja, kótaruž njamóžomy sebje bžez swójeje rěcy pšedstajiš. Pšecej gaž se z drogowanjow domoj wrošijomy a předne serbsko-nimske tofle pó droze wizišy, ga zacuwamy: How smy pšisamem połtera tysaca lět doma.

Justyna Michniuk (36, Chóšebuz): žurnalistka, awtorica, wědomostnica


Über die Zukunft unserer Sprache

Die niedersorbische Sprache, die früher die Alltagssprache in der Niederlausitz war, wird immer seltener gesprochen. Trotz der vielen Programme zu ihrer Revi-talisierung, ist sie immer noch nicht wieder in der Öffentlichkeit präsent. Als Familiensprache wird sie nur in Einzelfällen benutzt, zum Beispiel bei uns zu Hause. Ich bin keine Sorbin und habe Niedersorbisch erst als Erwachsene gelernt. Vor vier Jahren habe ich es noch für unwahrscheinlich und sogar unmöglich gehalten, Texte in dieser Sprache zu verfassen oder sogar Interviews zu 100% auf Sorbisch führen zu können. Aber ich habe es geschafft. Denn ich glaube, dass man ohne Sprache keinen richtigen Zugang zu der Kultur, zu den Traditionen aber auch zu der Mentalität der Sorben hat. Die Sprache hat mir viele Türen und Herzen geöffnet. Ich bin davon überzeugt, dass viele Gespräche völlig anders abgelaufen wären, wenn wir auf Deutsch kommuniziert hätten. Das Niedersorbische ist für mich eine geheimnisvolle und intime Sprache, die mich jeden Tag begeistert. Der gleiche Satz klingt übrigens völlig anders, je nachdem in welcher Sprache man ihn laut sagt. Das merke ich bei meinen Texten. Das niedersorbische Original und die z. B. deutsche Übersetzung sind zwei verschiedene Erzählungen. Auch wenn sie auf den ersten Blick ein und dieselbe Geschichte erzählen.

Mein Mann ist Sorbe und unser Sohn hört Sorbisch jeden Tag, nicht nur in der Kita, sondern in allen möglichen Situationen. Mir ist bewusst, dass die Sprache nicht mehr von tausenden Personen gesprochen wird. Aber eins weiß ich ganz genau: Mit unserem Sohn wird die niedersorbische Sprache in unserer Familie mindestens bis ins Jahr 2100 überleben und mit unseren zukünftigen Nachkommen hoffentlich sogar bis 2200. Manche fragen mich, warum wir so fest an der (fast) ausgestorbenen Sprache halten, und wofür Sorbisch heutzutage überhaupt gebraucht wird. Kann man mit Sorbisch-Kenntnissen mehr Geld verdienen oder erfolgreicher im Beruf werden? Ich glaube JA, auch dies. Ähnlich wie in der deutsch-dänischen Region, wo es unter den zweisprachigen Einheimischen so gut wie keine Arbeitslosen gibt, verhält es sich auch bei uns. Aber Niedersorbisch ist vor allem und bleibt identitätsstiftend für eine Heimat, die wir uns ohne unsere Sprache nicht vorstellen können. Wenn wir von Reisen zurückkommen und die ersten sorbisch-deutschen Schilder erblicken, fühlen wir: Hier sind wir seit fast anderthalb Jahrtausenden zu Hause.

Justyna Michniuk (36, Cottbus): Journalistin, Autorin, Wissenschaftlerin





Wó pisanju

Słowo mě wabi. Napisane słowo pśedewšym. Dajo lěbda jaden źeń, na kótaremž njepišom. Som serbska žurnalistka a spisowašelka. To jo wažne za kuždu žywu rěc, až ma tek žywu literaturu a žywe casnikaŕstwo. My Serby to hyšći mamy, my dejali se to wažys a se procowaš, nic jano až to tak wóstanjo, ale teke, až wobej se dalej rozwijatej. To se pomina zapalonošć. Ja se zapalujom za pisanje w serbskej rěcy – cogodla to tak jo, dajo se šěžko rozklasć. Gaž pišom serbske źišece tšojenka abo basni, se zasej wóžywijo to nutšikowne góle we mnjo. Mě to wósebnje wjaseli, z takimi tekstami zajm młodych cytařkow a cytarjow za serbsku rěc dobyš. Pozitiwne reakcije, gaž moje twórbje pśed źišimi cytam, pódpěraju móju nažeju.

Gaž som zamyslona abo samo šěžkeje mysli dla našeje rěcneje situacije, dla wšakich dožywjenjow, pišom rada serbske basni drugogo raza, ga za dorosćonych. Lyrika jo za mnjo gojeńska srědnosć. Pišom že teke nimsku lyriku, ale ta w serbskej rěcy mě někak wósebnje spokojni. Snaž dokulaž serbska rěc mójej dušy bliša jo. Njejo mója předna rěc, ale weto ta rěc, z kótarejuž nejlubjej swóje emocije zwuraznijom. Ma ga wósebnny zuk, wósebnny kreatiwny potencial, wósebne »słowne barwy«.

Gaž serbske žurnalistiske teksty pišom, se nejlubjej z kulturnymi, wumělskimi abo literariskimi temami zaběram. Mam to za wažne, citěrowaš luži z pregnantnymi wu- gronami, pódaš wšykne zakładne informacije a pón hyšći něčo wósebnego, specielnego ku tej wěcy. A južo namakanje temow, teke raz »hynakšych« temow, jo pówabk za žurnalistiske źěło. Gaž tek casowy šišć jo wobstawne wupominanje.

Což móžom kuždemu doraznje pórucys, jo cytanje. To jo wjelgin škóda, až na wobem – cytanjeju a pisanjeju – wisy zaprošony image. Wšak jo cytanje take wósebne nutšikowne dožywjenje, kótarež spěchujo kreatiwitu, zamóžnosć wěcy reflektěrowaš a rěcnu kompetencu. Teke gaž se myśliš, až njamašo cas za to – wopytajšo raz: Plěwajšo w słownych barwach, rejtujš na słownych mrokach, namakajšo póklady w słownych gnězdach – teke raz w serbskich. Cytajšo Witkojc, Domaškojc, Kocha, Lorenca a drugih. A gaž něčo wam wósebnje na wutšobje lažy, ga pišćo sami raz wó tom. Snaž to pomaga, gaž pšezpólnica pitsku ze swójim gusłowańskim serpom łakosći. :-)

Žilka (32, Chóšebuz): žurnalistka, awtorka

Über das Schreiben


Mich lockt das Wort. Das geschriebene Wort ganz besonders. Es gibt kaum einen Tag, an dem ich nicht schreibe. Ich bin eine sorbische Journalistin und Schriftstellerin. Eine lebendige Literatur und ein lebendiges Zeitungswesen sind wichtig für jede lebendige Sprache. Wir Sorben haben beides – noch. Wir sollten dies wertschätzen und bemüht sein, nicht nur, dass das so bleibt, sondern auch, dass sich beides weiter entfaltet. Dazu braucht es Begeisterung. Ich begeistere mich für das Schreiben in sorbischer Sprache – warum, das lässt sich schwer erklären. Wenn ich sorbische Kindergeschichten oder Kindergedichte schreibe, regt sich das innere Kind in mir. Mich freut es besonders, mit solchen Texten das Interesse ganz junger Leserinnen und Leser für die sorbische Sprache zu gewinnen. Die positiven Reaktionen, wenn ich meine Werke vor Kindern lese, unterstützen meine Hoffnung.

Wenn ich nachdenklich bin oder schwermütig aufgrund unserer Sprachsituation, wegen diverser Erlebnisse, dann schreibe ich sorbische Gedichte anderer Art, solche für Erwachsene. Lyrik ist für mich etwas Heilsames. Ich schreibe zwar auch deutsche Lyrik, aber jene in sorbischer Sprache bereitet mir besondere Zufriedenheit. Vielleicht weil die sorbische Sprache meiner Seele nähersteht. Sie ist nicht meine Muttersprache, aber dennoch die Sprache, mit der ich am liebsten meine Emotionen zum Ausdruck bringe. Ihr besonderer Klang, das ihr innewohnende kreative Potential, ihre besonderen ›Wortfarben‹ tragen dazu bei.

Wenn ich sorbische journalistische Texte schreibe, widme ich mich am liebsten Themen rundum Kultur, Kunst und Literatur. Mir ist wichtig, Menschen prägnant zu zitieren, grundlegende Informationen zu geben sowie das Spezielle einer Thematik herauszustellen. Bereits das Finden von Themen, auch mal ›anderer‹ Themen, macht journalistisches Arbeiten reizvoll. Wenn auch Zeitdruck eine ständige Herausforderung ist. Was ich jedem empfehlen kann, ist Lesen. Es ist sehr schade, dass beidem – Lesen und Schreiben – ein verstaubtes Image anhängt. Lesen ist doch so ein besonderes inneres Erleben. Es fördert die Kreativität, die Fähigkeit zur Reflexion und die Sprachkompetenz. Auch wenn ihr glaubt, keine Zeit dafür zu haben – versucht es einfach: Schwimmt in Wortfarben, reitet auf Wortwolken, entdeckt Schätze in Wortnestern – auch mal in sorbischen. Lest Witkojc, Domaškojc, Koch, Lorenz und andere. Und wenn euch etwas besonders am Herzen liegt, dann schreibt selbst einmal darüber. Vielleicht hilft es, wenn die Mittagsfrau ein bisschen mit ihrer magischen Sichel kitzelt. :-)

Žilka (32, Cottbus): Journalistin, Autorin





Wó serbskosćí / Über das Sorbischsein
Ja som serbska!

Ja som serbska!

Sorbisch oder auch wendisch zu sein....

... das stellte ich erst später fest.

Ich spürte es in mir...

Es war schon immer da...

Ich habe es im Blut...

Es liegt mir auf der Zunge...

Ich habe es in den Ohren...

Nun endlich begleitet es mich täglich:

...zu Hause

...in der Familie

...in Brauch und Tradition

...im Beruf

...ich spüre, sehe, höre es überall!

Ja som serbska!

Endlich bin ich da, wo ich hin gehöre.

Endlich weiß ich, was Heimat bedeutet.

Nach langer Suche habe ich gefunden, was mich glücklich macht.

Alltäglich vom ›Wendischen‹ begleitet zu werden, das ist mein Glück.

Brauchtum und Tradition leben zu dürfen, das ist das Glück.

Unsere Heimat zu erhalten und zu ehren, das ist unser Glück.

Nadine Adam (Jänschwalde): Museumsleiterin

des Wendisch-Deutschen Heimatmuseums Jänschwalde

Über die wendische Kultur in der darstellenden Kunst

Wie bekommt man die wendische Kultur mehr in die darstellende Kunst? Wie schaffe ich es, mehr Aufmerksamkeit für meine Heimat über meinen Beruf zu erreichen? Das sind Fragen, die ich mir oft stelle und auf die ich hoffe, immer mehr Antworten zu finden.

In meinem Beruf bin ich sehr oft sichtbar. Und ›Sichtbarkeit‹ scheint mir ein Schlüssel auf viele meiner Fragen zu sein – Neue Wege finden und Sichtbarkeit. Gemeinsam mit anderen wendischen Künstlerinnen und Künstlern zu arbeiten – das wäre ein Traum. Gemeinsam etwas Großes schaffen. Kultur in der Moderne verwurzeln. Sie nicht am Wegesrand liegen lassen, wie einen alten Lumpen, den man nicht mehr braucht; sie nicht in den großen Holztruhen verschwinden lassen. Nein, sie mitnehmen und einflechten in neue Geschichten, die vielleicht irgendwann wieder andere Menschen inspirieren und die diese dann wiederum mit auf ihren Weg nehmen und etwas ganz Eigenes daraus machen.

Wir haben einen großen Schatz, den zu zeigen, es sich doch lohnt. Und so sehe ich mir manchmal meine Heimat an und in meinem Kopf formen sich Ideen und Träume, die danach rufen, verwirklicht zu werden. Und immer ist da das Ausschauhhalten nach anderen Kreativen. Nach anderen Wendinnen und Wendern, die ebenfalls etwas Besonderes aus ihrem ›Holz‹ schnitzen wollen.

Sichtbar werden und dann neue Wege gehen. Losziehen in die Welt und den eigenen Schatz verteilen, damit er sich vermehrt. Und auch das ist immer wieder ein Gedanke: wenn ich meine Wurzeln wegschleife, dann werden sie nicht stark. Wenn ich ihre Blüten nicht verteile, dann welken sie dahin und keiner hat sie gesehen. Wie schade das doch wäre! Und deswegen müssen Ideen her! Träume, die vielleicht erstmal zu groß scheinen – vielleicht auch verrückt sind, aber egal! Ich möchte unsere Geschichten in der Welt verteilen. Ich möchte, dass die wendische Kultur auf der Bühne steht, gesungen wird, gemalt wird, erzählt wird... und ich möchte mitten drin sein und mit den Farbtöpfen um mich werfen. Immer mit dem Wunsch, dass da noch mehr sind. Noch mehr Menschen, die die Pinsel und die Stifte schwingen. Die an diesem riesigen Werk teilhaben.

Stefanie Masnik (32, Berlin): Schauspielerin, Sprecherin





Über die sorbische Literaturwissenschaft

Seit über dreizehn Monaten beschäftige ich mich nun täglich mit der sorbischen Literatur.

Ich habe niedersorbische Wurzeln und das Niedersorbische Gymnasium besucht; studiert und promoviert habe ich zunächst allerdings in der Germanistik. Die Einzigartigkeit der sorbischen Literatur, ihre spannenden, zum großen Teil noch unerschlossenen Facetten und Potenziale haben mich schließlich wieder zur Beschäftigung und Identifikation mit dem Sorbischen geführt – als Wissenschaftler am Institut für Slavistik der Technischen Universität Dresden.

Was erwartet einen niedersorbischen Germanisten in der sorbistischen Literaturwissenschaft?

Zunächst einmal fällt die Dominanz des Obersorbischen ins Auge. Die Mehrheit der Texte – vor allem in der Gegenwartsliteratur – sind, wenn nicht in deutscher, dann zumeist in obersorbischer Sprache verfasst. Das Erforschen der niedersorbischen Literatur fühlt sich teilweise an wie das Freilegen einer Minderheitenkultur in der Minderheitenkultur. Daraus erwächst eine besondere Faszination.

Der evidente Mangel an niedersorbischen Stimmen im gegenwärtigen literarischen Diskurs zeigt allerdings auch, dass eine Revitalisierung der niedersorbischen Sprache und Kultur in Zukunft stets über eine Förderung der Alltagskommunikation und Brauchtumpflege hinaus gehen muss.

Auf Basis eines niedersorbischen kulturellen Selbstverständnisses und/oder in der niedersorbischen Sprache zu erzählen, zu imaginieren, zurück- und nach vorn zu blicken und der Wirklichkeit poetisch neue Dimensionen und Perspektiven zu entlocken – kurz: literarische Weltentwürfe hervorzubringen – ist essenziell für die Resilienz und die Zukunftsfähigkeit einer Kultur. Das Niedersorbische als Literatursprache zu fördern, sollte Teil unserer aktuellen Bemühungen um seine Neubelebung sein.

Aber auch die Forschung zur obersorbischen und deutschsprachigen sorbischen Literatur begegnet mir täglich als ein Feld großer unerledigter Aufgaben.

Aus der Germanistik bin ich es gewohnt, mit sorgfältig editierten historisch-kritischen Ausgaben der Werke bedeutender Autor*innen arbeiten zu können. Wer aber wie ich im Jahr 2022 ein Universitätsseminar zu Jurij


Brězan, der doch als einer der wichtigsten sorbischen Schriftsteller gilt, unterrichten möchte, und dabei auch diejenigen seiner deutschsprachigen Werke thematisieren will, die sich nicht mit dem Themenkomplex Krabat befassen, ist schnell mit dem Problem konfrontiert, dass viele dieser Bücher nur noch gebraucht und antiquarisch, in vielen unterschiedlichen und verstreuten Ausgaben zu finden sind. Weder für den Wissenschaftler noch für die Studierenden, die er für sorbische Texte begeistern möchte, ist das eine ideale Situation.

Für die Vermittlung und Erforschung sorbischer Literatur bedarf es noch viel editorischer Grundlagenarbeit, aber auch methodischer und (inter-)disziplinärer Innovationen, denen sich die Sorabistik bisher noch weniger geöffnet hat als andere Philologien.

Der durchaus verständliche Fokus der sorbischen Geisteswissenschaft auf die Sprache sollte nicht dazu führen, die Tradierung und Erschließung unserer Texte, die Kultur nicht nur vermitteln, sondern überhaupt erst konstituieren, aus den Augen zu verlieren!

Willi Wolfgang Barthold (29, Cottbus): Literaturwissenschaftler





**Wó serbskem pšichože
Njamóžom pšichod wizeš?!**

Luba pšezpołdnica,
Cu tebje wó serbskem pšichože, kótaryž njamóžom wizeš, wulicowaš.
Dajo taki. Ale njamóžom jen wizeš.
Žomy ze slědkom pšez cas, gronje luže w Pódpołdnjowej Americe.
Pótakem ze slědkom doprědka. A wiziš jano to, což lažy za nami.
To corajšne wize Serby bejnje dokradnje. Abo jano se mysle to.
A powědaju wó tom, což jo było. Abo co by mogło byś.
W swěše tam wence dajo wěcej rěcy a feminizma a trajnosći – abo mjenjej; zelene
abo módre, górzejce abo dołojce. Tam njecyniš jano stawizny ale teke pšichod.
Co pšizo? Kak to bužo?
Serbski pšichod myslíš abo cowaš. To by něco było.
Lěcrownož dajo luži wokoło mě, z kótarymž žom do pšichoda.
To móžom južo wizeš. Wšake teke njegłědaju slědk.
A dajo ředne momenty. A pón nažejucy wěcej wót togo.
Luba pšezpołdnica, ty ga wiziš: Snaž chopijom južo cowaš.
Daniel Häfner-Kamjenaš (Cottbus): wědomnostnik

Über eine sorbische Zukunft

Ich kann die Zukunft nicht sehen?!

Liebe Mittagsfrau,

ich möchte dir von einer sorbischen Zukunft erzählen,
die ich nicht sehen kann.

Es gibt eine. Aber ich kann sie nicht sehen.

Wir gehen rückwärts durch die Zeit, sagen Menschen in Südamerika.

Also mit dem Rücken voraus. Und sehen nur das, was hinter uns liegt.

Das Gestern sehen die Sorben ziemlich genau. Oder bilden sich das ein.

Und reden über das, was war. Oder was hätte sein können.

In der Welt da draußen gibt es mehr Sprache und Feminismus und Nachhaltigkeit – oder weniger; grün oder blau; oben und unten. Da macht man nicht nur Geschichte, sondern auch Zukunft.

Was kommt? Wie wird es sein?

Eine sorbische Zukunft denken oder träumen. Das wäre was!

Dabei gibt es ja die Menschen um mich herum, mit denen ich in diese Zukunft gehe. Das kann ich schon sehen. Manche schauen auch nicht zurück.

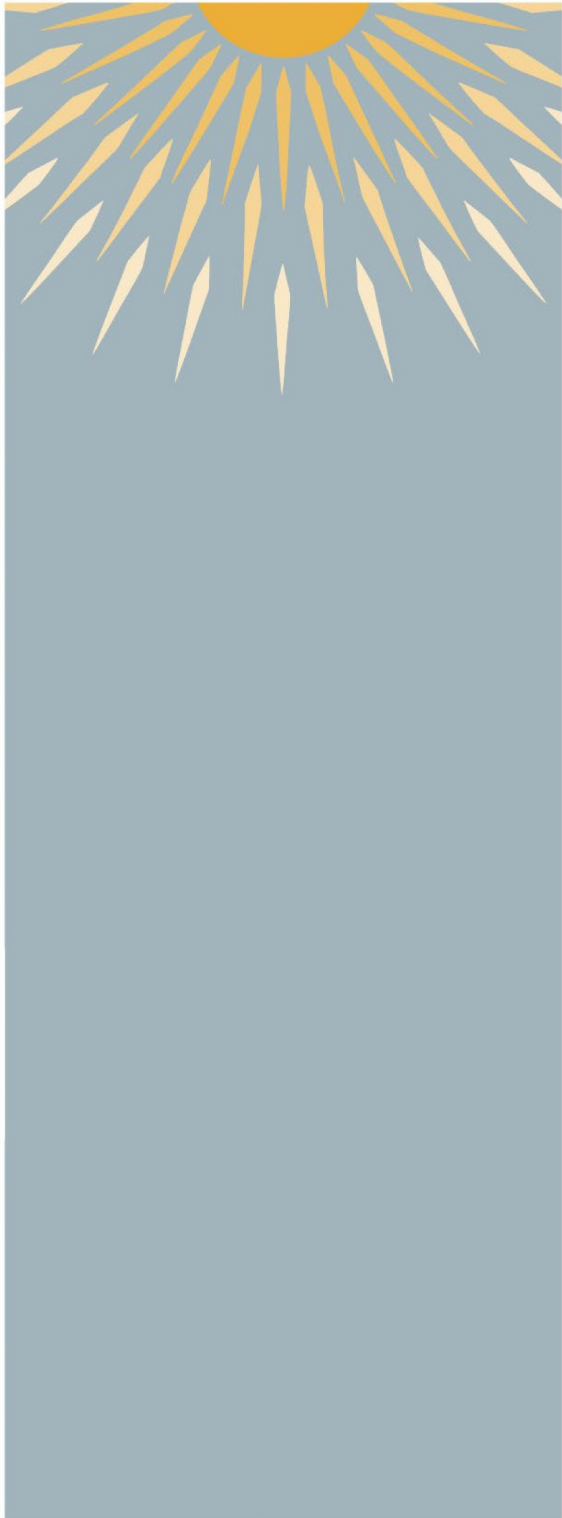
Und es gibt schöne Momente. Und dann hoffentlich mehr davon.

Liebe Mittagsfrau, du merkst: Vielleicht fange ich schon zu träumen an.

Daniel Häfner-Kamjenař (Cottbus): Wissenschaftler







Weibliche Erschöpfung als Praktik der Verweigerung und des Protests? Gabriele Reuters *Aus guter Familie* (1895) und Antonia Baums *Vollkommen leblos, bestenfalls tot* (2011)¹

Marcella Fassio

Weibliche Erschöpfung, Vulnerabilität und Widerstand

Psychische Erschöpfungserkrankungen sind momentan allgegenwärtig und stehen im Fokus von Wissenschaft, Medien und Literatur. Ein neues Phänomen ist die dezidiert literarische Verarbeitung von psychischer Erschöpfung allerdings nicht. Bereits um 1900 werden Pathologien wie Melancholie, Hysterie und Neurasthenie in der Literatur verhandelt. Zeitgenössische Entwicklungen in den Bereichen der Technik, der Medien, der Medizin oder auch Veränderungen innerhalb der Geschlechterverhältnisse markieren die literarische Moderne als Phase der Herausforderungen und tragen zum Auftreten sowie der gesellschaftlichen Diskussion von Erschöpfungszuständen bei. Ähnliche Diagnosen von Erschöpfungserkrankungen und -zuständen wie Depression und Burnout zeigen sich seit der Jahrtausendwende. Das Subjekt sieht sich nun im neoliberalen Kapitalismus mit der Forderung nach Selbstoptimierung konfrontiert, vor allem an Frauen wird die Anforderung gestellt, allseits verfügbar zu sein und teils widersprechende Rollenerwartungen zu erfüllen.² Die hierdurch entstehenden Unsicherheiten zeigen sich nicht zuletzt in der teilweisen Rückkehr zu traditionellen Geschlechter- und

1 Dieser Aufsatz entstand im Rahmen des Projekts *Narrative weiblicher Erschöpfung um 1900 und 2000*, gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – Projektnummer 466331557.

2 Vgl. Schutzbach: *Die Erschöpfung der Frauen*, S. 87f.; McRobbie: *Top Girls*, S. 91.

Familienverhältnissen, innerhalb derer das ›Weibliche‹³ auf die Funktionen der Reproduktion und Care-Arbeit verwiesen wird.

Meine Annahme ist, dass die literarische Darstellung weiblicher Erschöpfung sowohl um 1900 als auch um 2000 dezidiert mit der Verhandlung von (Re-)Produktionsarbeit und Normerfüllung in Verbindung steht. Weibliche Erschöpfung wird innerhalb dieser literarischen Verhandlung als Praktik der Verweigerung und des Protests gezeichnet. Anhand von Gabriele Reuters Roman *Aus guter Familie* (1895) und Antonia Baums *Vollkommen leblos, bestenfalls tot* (2011) untersuche ich im Folgenden zwei Narrationen weiblicher Erschöpfung um 1900 beziehungsweise 2000 und ziehe Parallelen zwischen diesen beiden Verhandlungen des Themas nach. Wie wird psychische Erschöpfung in den beiden Texten dargestellt? Womit hängt die Erschöpfung jeweils zusammen? Und inwieweit liegt in der Erschöpfung der Protagonistinnen ein widerständiges Potential?

Aus guter Familie

Gabriele Reuters Roman *Aus guter Familie* beginnt mit der Konfirmation der siebzehnjährigen Protagonistin Agathe Heidling, der Tochter eines Regierungsrats. Am Anfang steht also gleich ein Initiationsritual⁴, das die Protagonistin vom Kind zur Erwachsenen überführt. Damit einhergehend wird im Roman aufgezeigt, was die gesellschaftlichen Erwartungen an die junge Frau sind:

Ein jeder gab dabei noch in der Kirchthür dem Mädchen ein wenig Anleitung, wie sie sich dem kommenden Leben gegenüber als erwachsener Mensch zu verhalten habe. [...] So schwach fühlte sie sich, so hilfsbedürf-

3 Geschlecht fasse ich hier als performative Konstruktion, die im Text hergestellt wird. *Weiblich* bezeichnet in diesem Sinne Subjekte, die weiblich codiert auftreten und als weiblich gelesen werden.

4 Vgl. Weber: Fliegen und Zittern, S. 198; Schäfer: Von der Hysterie zur Mager-sucht, S. 83.

tig und so bereit, jedermann zu Willen zu sein, alles zu beglücken, was in ihre Nähe kam. (AGF: 15)

Agathe ist während des gesamten Romans bemüht, die an sie gestellten, teils konträren, Erwartungen zu erfüllen. Gerade diese Versuche der Übererfüllung der weiblichen Normen führen jedoch dazu, dass sie keine eigene Identität ausbilden kann.⁶ Der Roman erzählt einen umgekehrten Bildungsweg.⁷ Denn alle Entwicklungsmöglichkeiten bleiben Agathe verwehrt, stattdessen wird sie zur willenlosen Hülle zugerichtet. Die patriarchale Erziehung führt nach und nach zu einem gesundheitlichen Verfall. Agathe leidet unter ständiger Müdigkeit sowie unter Wahrnehmungs- und Orientierungsstörungen: »Wie sonderbar – Agathe sah sich schon beinahe am Ende ihrer Kraft, nun das [sic] wahre Leben doch erst beginnen sollte. Sie war oft entsetzlich müde: bei weiteren Wegen in der Stadt wußte sie plötzlich gar nicht mehr, wo sie sich befand« (AGF 118). Die Beschreibung ihrer Erschöpfung erinnert an Dissoziationserfahrungen. So erfährt sie ihre Umwelt als bedrohlich und ihr kommt »das Straßentreiben [...] unheimlich fremd vor, [...], und die Menschen wie Maschinen, die nicht aus eigenem Willen gingen und sich bewegten, sondern von irgend einem geheimnisvollen Mittelpunkt aus geleitet, seelen- und leblos an ihr vorüberschnurrten und glitten« (AGF 119).

Die psychische Erschöpfung manifestiert sich in weiteren körperlichen Symptomen wie Atemnot, Schwindelanfällen und heftigen Kopfschmerzen. Vor allem der partielle Stimmverlust (vgl. AGF 123) kann gemäß der damaligen medizinischen Auffassung als hysterisches Symptom gelesen werden.⁸ Zugleich lässt sich der Verlust der Stimme jedoch als Verweis auf das Stummhalten der Frauen in der patriarchalen wilhelminischen Gesellschaft deuten.⁹ Die weibliche Erschöpfung schreibt sich in den Körper ein, dieser wird zum Ausdrucksort der weiblichen »Sprach- und Bildlosigkeit«.¹⁰

5 AGF = Reuter: Aus guter Familie.

6 Vgl. Schäfer: Von der Hysterie zur Magersucht, S. 113; Bauer: Geschlechterdiskurse um 1900, S. 137.

7 Vgl. Weber: Fliegen und Zittern, S. 199f.

8 Vgl. Breuer, Freud: Studien über Hysterie; Möbius: Neurologische Beiträge.

9 Vgl. Schäfer: Von der Hysterie zur Magersucht, S. 87.

10 Weber: Fliegen und Zittern, S. 231.

Der Erschöpfungszustand zeigt sich auch an Agathes äußerem Erscheinungsbild. So sieht ihr Vater »mit Unzufriedenheit und verletztem Vaterstolz, wie abgemagert und dürftig Agathe vor ihm saß« (AGF 142). Agathe wird hier durch den väterlichen, patriarchalen Blick als mangelhafte Ware bewertet und objektiviert. Die Erschöpfung der jungen Frau mündet schließlich in einem Anfall, der abermals als hysterisch und zugleich anorektisch¹¹ markiert ist:

Agathe versuchte zu essen – es mußte doch möglich sein, wenn sie sich zwang. Ein fester Knäuel saß ihr im Hals. Schon nach den ersten Bissen begann sie zu husten. [...] Instinktiv preßte sie die Hand auf die rechte Seite der Brust, wo sie einen leisen Schmerz fühlte. [...] Sie hielt ihr Tuch an den Mund – es färbte sich dunkelrot.
Blut ... (AGF 143)

Der konsultierte Professor diagnostiziert ein leichtes psychisches Leiden und rät der jungen Frau, ihre Jugend zu genießen (vgl. AGF 151). Doch genau das ist es, was Agathe nicht möglich ist. Sowohl ihre künstlerischen und religiösen Ambitionen als auch ihre Bildungsbestrebungen werden vom Vater unterbunden, Hochzeitswünsche werden durch eine mangelnde Mitgift zunichte gemacht. Infolge der mit der Pensionierung von Agathes Vater einhergehenden finanziellen Einschränkungen zeigen sich bei Agathe weitere Symptome der Erschöpfung. Die alltägliche Hausarbeit empfindet sie als sinnlos: »O war das Leben langweilig – langweilig – langweilig, in dieser Fülle von zweckloser Arbeit!« (AGF 213) Zugleich wird sie weiterhin, obwohl längst erwachsen, »als ein liebes unverständiges Kind behandelt [...], über dessen Meinungen man lächelte und scherzte, oder das man unterwies und erzog« (AGF 212). Dass sie in den Augen ihres Vaters ein Kind ist, das Erziehung bedarf und das kein Recht auf eine bildende Lektüre hat, wird im Roman insbesondere an zwei Stellen deutlich: wenn das Konfirmationsgeschenk ihres Cousins Martin, ein Gedichtband des Sozialdemokraten Georg Herwegh

¹¹ Zum medizinischen Anorexie-Diskurs um 1900 vgl. auch Diezemann: Die Kunst des Hungerns.

von ihrem Vater konfisziert und gegen *Fromme Minne* (vgl. AGF 52 u. 218) eingetauscht wird und sie, Jahre später, zu ihrem Geburtstag nicht die gewünschte *Natürliche Schöpfungsgeschichte* von Ernst Haeckel bekommt, sondern stattdessen »einen Prachtband mit bunten Bildern: die Flora von Mitteldeutschland, zum Gebrauch für unsere Töchter« (AGF 218). Die Markierung dieses Bandes als eine geschlechtsspezifische Lektüre wird unterstrichen mit Blick auf den vermuteten als Vorlage dienenden Originaltext *Flora von Nord- und Mittel-Deutschland. Zum Gebrauche auf Excursionen, in Schulen und beim Selbstunterricht* von August Garcke (vgl. AGF 284) – die Veränderung des Titels in Reuters Roman verdeutlicht hier somit die patriarchale Erziehung der Tochter *als* Tochter.

Eine weitere Verschlechterung von Agathes gesundheitlichem Zustand tritt ein, nachdem ihre Mutter erkrankt und trotz Agathes aufopfernder Pflege stirbt. Agathe übernimmt daraufhin im Haushalt die Rolle der Mutter, im Roman werden Parallelen zwischen Agathes Zustand und der angegriffenen psychischen Gesundheit der Mutter, die an Neuralgie und Melancholie gelitten hat, gezogen (vgl. AGF 224). Der Roman deutet hier nicht nur auf die Vererbung von psychischen Dispositionen hin, sondern auch darauf, dass Agathes Leiden ein gesellschaftliches, bedingt durch die patriarchalen Machtstrukturen, ist.¹² Neben Symptomen, die den zeitgenössischen Diskurs der Hysterie aufnehmen, weist Agathe außerdem Symptome auf, die in medizinischen Abhandlungen um 1900 als Zeichen der Melancholie beschrieben wurden (vgl. AGF 194f., 231f.).¹³ Sie hält ihren Zustand jedoch geheim und versucht weiterhin ihre Rolle als pflichtbewusste Tochter zu erfüllen: »[U]m zehn Uhr befand sich das Mädchen [...] in einem Zustand von Abspannung und nervöser Unruhe, der nur durch eine krampfhafteste Anstrengung aller Selbstbeherrschung verborgen werden konnte.« (AGF 233) Nachdem ihr Vater auf den angegriffenen Gesundheitszustand seiner Tochter aufmerksam wird, reisen sie für die erhoffte Genesung in die Schweiz. Agathe trifft hier auf ihren Cousin Martin, der ihr zuredet, sich

¹² Vgl. Hauser: *Politiken des Wahnsinns*, S. 293.

¹³ Vgl. u. a. Kraft-Ebing: *Die Melancholie*; Eulenburg (Hg.): *Real-Encyclopädie der gesammten Heilkunde* 15; Freud: *Trauer und Melancholie*. Vgl. hierzu auch Hock: *Shades of Melancholy*, S. 446.

von ihrem Vater zu emanzipieren. Kurzfristig sieht Agathe darin die Möglichkeit, etwas zu werden (Mutter, Künstlerin, wahnhaft), sich zu befreien: »Ein Kind – oder ein Werk – meinerwegen ein Wahn, jedenfalls etwas, [...] mit dem man der Zukunft etwas zu schenken hofft [...]!« (AGF 251) Hier klingt bereits an, dass der aus der Erschöpfung erwachsende Wahn Agathes einzige Möglichkeit bleibt, etwas zu »werden« (und sei es eine Irrgläubige), da künstlerisches Schaffen und Mutterschaft ihr verwehrt bleiben.

Agathe gerät abermals in eine existentielle Krise, als Martin mit einer Kellnerin flirtet und Agathe durch diese sexuelle Objektifizierung seine Reden von Gleichberechtigung als Heuchelei entlarvt.¹⁴ Sie ergeht sich nun in Selbsthass und hegt Suizidgedanken – hier werden abermals Symptome aus dem zeitgenössischen Diskurs um Melancholie aufgerufen. Agathes Vater berichtet Eugenie, der Schwägerin Agathes: »Kannst Du Dir das vorstellen – den ganzen Tag sitzt sie und weint [...]! Und will man sie beruhigen, dann gerät sie in eine Heftigkeit – ich habe gar nicht geglaubt, daß sie so zornig werden könnte.« (AGF 257) Im Stahlbad, in das Agathe mit ihrer Schwägerin zur Kur reist, ist sie eine von vielen Patientinnen – »von den Anforderungen des Gatten, von den Pflichten der Geselligkeit und den Geburten der Kinder erschöpften Ehefrauen« oder »bleichen, vom Nichtsthun, von Sehnsucht und Enttäuschung verzehrten Mädchen« (AGF 261). Gerade diese Einreihung in die Menge der anderen Frauen verdeutlicht, dass Agathes Leiden kein Einzelschicksal, sondern geschlechtsspezifisch ist.¹⁵ Agathe durchschaut, dass ihr weder Emanzipation noch die Erfüllung der an sie gestellten Anforderungen möglich ist, und fühlt sich betrogen:

Im Grunde war es also gleichgültig, ob sie unten saß oder mit Gefahr ihres Lebens an den Felshängen der Wahrheit und der Freiheit hinaufzuklimmen versuchte – für die Mädchen blieb sich die Sache ziemlich gleich – Entsagung überall. Da – da – da traf sie ihn wieder, den großen Betrug, den sie alle an ihre verübt hatten [...]. (AGF 264)

¹⁴ Vgl. Hauser: Politiken des Wahnsinns, S. 304.

¹⁵ Vgl. Bauer: Geschlechterdiskurse um 1900, S. 169.

Der Kuraufenthalt endet in einem Zusammenbruch Agathes, bei dem sie schließlich sogar versucht, ihre Schwägerin – die im Roman als Agathes Gegenbild gezeichnet ist – zu erwürgen. Dieser Widerstand gegen die Verkörperung des weiblichen Ideals hat jedoch die Einweisung in die Psychiatrie zur Folge. Sie wird ruhiggestellt, bis sie wieder in die Gesellschaft integriert wird und als Gesellschafterin ihres Vaters dienen kann: »Mit Bädern und Schlafmittel, mit Elektrizität und Massage, Hypnose und Suggestion brachte man Agathe im Laufe von zwei Jahren in einen Zustand, in dem sie [...] wieder unter der menschlichen Gesellschaft erscheinen konnte, ohne unliebsames Aufsehen zu erregen.« (AGF 267) Die junge Frau wird durch die psychiatrischen Heilungspraktiken zugerichtet und gerade dadurch krank gemacht.¹⁶ Am Ende hat sich Agathe in ihren Wahnsinn zurückgezogen und scheint in ihrer eigenen Welt zu leben:

Sie hat sich eine Sammlung von Häkelmustern angelegt und freut sich, wenn sie ein neues hinzufügen kann. [...] Sie begreift auch nicht, daß so Vieles sie früher aufregen konnte – jetzt läßt alles, was nicht ihre Gesundheit betrifft, sie ganz gleichgültig. Sie seufzt oft und ist traurig [...]. Aber sie wüßte kaum noch zu sagen, warum... (AGF 268)

Hier zeigt sich eine Ambivalenz: Agathe wird zum einen kontrolliert und gezähmt durch die Vertreter der patriarchalen Ordnung: den Pastor, die Ärzte, Psychiater und vor allem ihren Vater. Nachdem sie den psychiatrischen Apparat durchlaufen hat, ist sie wieder gesellschaftsfähig, die Geschlechterhierarchie ist restituiert.¹⁷ Der Rückzug in den Wahnsinn bleibt Agathes einzige Möglichkeit, etwas zu ›werden‹, nämlich eine Wahnsinnige; der Wahn ersetzt das ihr verwehrte Kind und künstlerische Werk. Dass sie aneckt, die gesellschaftliche Ordnung stört und sich schließlich in ihr Inneres zurückzieht, kann zum anderen jedoch als Verweigerung gelesen werden, da sich Agathe einer Verwertung ihres Körpers entzieht. In ihrem Stillwerden, dem Häkeln und Kranksein als einzigen Lebensinhalten, persifliert sie die weibliche Rolle

¹⁶ Vgl. Balmer: Ganz ungewöhnlich eindrucksfähig, S. 55.

¹⁷ Vgl. Hauser: Politiken des Wahnsinns, S. 9.

der sanften und fügsamen Frau und führt sie somit ad absurdum. Es kommt hier in gewisser Weise zu einer Subversion durch Übererfüllung. Zugleich dekonstruiert der Roman mithilfe seiner Verfahren¹⁸ die zerstörerische Unterdrückung, die von Geschlechterzuschreibungen in medizinischen und gesellschaftlichen Diskursen ausgeht, und hat dadurch ein widerständiges Potential.

Vollkommen leblos, bestenfalls tot

Um 2000 zeigen sich andere gesellschaftliche Anforderungen an das weibliche Subjekt, dennoch finden sich ähnliche Strukturen und Topoi wie bei Reuter in Antonia Baums Roman *Vollkommen leblos, bestenfalls tot*. Im Fokus steht eine junge Protagonistin, die nach dem Abitur in die Großstadt zieht und dort zunehmend depressiv¹⁹ in erschöpfende Arbeitsverhältnisse und toxische Beziehungen gerät.²⁰ Bereits die Schule beschreibt die Protagonistin als »Angst-Anstalt, [...] auf deren Terror-Fluren immer Angst vor der Zukunft verbreitet wurde« (VL²¹ 12). Grundsätzliches Mantra ist für die Erzählerin deshalb: »Ich will was werden. Ich weiß noch nicht genau, was, aber ich will« (VL 16), »weswegen ich eben von Geburt an versucht habe, ein Leistungssportler bzw. ein Geradeaus-Mensch zu werden« (VL 84). Die Protagonistin ist jedoch nicht nur diesem Leistungsdruck ausgesetzt, sondern muss auch geschlechtsspezifische Erwartungen erfüllen. Dabei zeigt sich allerdings ein Widerspruch zwischen den unterschiedlichen Ansprüchen, mit denen sie sich konfrontiert sieht:

18 Vgl. ebd., S. 358.

19 Die Protagonistin weist im Roman immer wieder Zustände auf, die im gegenwärtigen ICD-10 als Symptome einer depressiven Episode gefasst werden (vgl. Bundesinstitut für Arzneimittel und Medizinprodukte [BfArM] [Hg.]: ICD-10-GM. Version 2023).

20 Belastend ist für Julia auch die Familiensituation; während wiederholt Parallelen zur Depression der Mutter gezogen werden, erscheint der Vater als dominante Figur, deren Erwartungen sie versucht zu erfüllen.

21 VL = Baum: *Vollkommen leblos*.

[I]rgendwo unter dem seit Jahrhunderten überlieferten Schlamm, welcher in deinem Hirn aufbewahrt ist [...], steht geschrieben, dass du dich von einem Gärtner bewirtschaften lassen willst [...]. Der Schlamm verträgt sich mit den aktuellen Durchsagen nicht, die weiter lauten: Sei insgesamt total befreit. Sei weiblich und sei wie ein Mann. (VL 37)

Einerseits soll sie als Frau weiterhin traditionelle Rollen der Fürsorge erfüllen und sich einem männlichen Subjekt unterordnen, andererseits begehrenswert und beruflich erfolgreich sein. Diese Überforderung durch die an sie gestellten Erwartungen ähnelt der Ausgangssituation in *Aus guter Familie*. Überaus deutlich werden die konträren Ansprüche an die Protagonistin anhand der Beziehung zu dem älteren Redakteur Patrick, mit dem sie einen »perverse[n] Mädchen-Gesellschaftshandel« (VL 25) geschlossen hat. Sie erscheint als Patricks Besitz, den er vorführt, einzäunt, überwacht und zurechtschneidet (vgl. VL 30). Die männliche Imagination erinnert dabei an eine *femme enfant*:

Es muss also idealerweise ein feiner, ein leichter Körper sein, [...] am besten körperlos eigentlich [...]. Ein kulturelles, nichtrauchendes, nichtriechnendes, niemals über die Stränge schlagendes, zurückhaltendes Talent, ein schönes Talent, ein schönes und totes Talent sollte es sein [...] und jeder darf es von außen sehen, jeder darf es von außen bewundern. (VL 32f.)

In dieser Beziehung ist die junge Frau nur eine Hülle, die Patricks Vorstellungen zu entsprechen hat und seinen Erwartungen gemäß gefüllt wird. Patrick erscheint als Vater-Figur, zu der ein Abhängigkeitsverhältnis besteht: »Er kümmert sich, er kocht, er ist da, er hilft mir bei Bewerbungen, er denkt sich Sachen für meine Zukunft aus.« (VL 25) Zudem ist die Beziehung von körperlicher Gewalt geprägt (vgl. VL 120). Die Erzählerin versucht den Erwartungen zu entsprechen, obwohl sie einen inneren Widerstand dagegen verspürt. Diesen lebt sie jedoch nur in ihren Gedanken als Gewalt-Phantasie aus: »[I]ch drehe das Messer in seinem Bauch [...]. Dann versetze ich ihm zwei gezielte Stiche in die Augen [...] und schneide sein lächerliches Ge-

schlecht aus, bis nur noch eine große, spuckende Wunde übrig ist, aus der das Blut quillt, in Bächen auf den Boden fließt« (VL 117f.).

Der Anspruch an das weibliche Subjekt, permanent verfügbar zu sein, sowie die Verpflichtung, etwas zu werden, zeigen sich in Baums Roman nicht nur im Privaten, sondern ebenso in der Arbeitswelt. Die Stelle als Praktikantin bei einem Magazin, die sie durch Patrick erhalten hat, ist gekennzeichnet von Leistungsdruck: »Ich durchlaufe Tage, ohne Unterschied bewege ich meinen Körper in das Office, [...] ich schreibe Listen und Listen von Listen« (VL 78). Wie eine ferngesteuerte, depressive Ameise, die nichts versteht, rennt sie Tag für Tag den Büroflur entlang und »strebt nach einem Urteil, das ihr sagt, sie sei richtig« (VL 108f.). Für diese Unterwerfung unter die neoliberalen Maximen der Leistung und Selbstoptimierung steht im Roman auch die Parabel einer Maus, »die an einem Loch in der Erde [gräbt], das fertig werden muss und ein großes Kunststück werden soll, größer als sie selbst« (VL 126). Während sie anfangs noch zur vollen Stunde »durch ihren Quadratmeter [rennt], um Nahrung zu finden«, entscheidet sie sich dazu »ausschließlich zu graben«, »bis ihr verschwindender Körper sich hinlegte, um in seinem Loch zu sterben« (VL 126f.). Mit dieser Parabel verdichtet der Roman den Leistungsdruck, etwas zu werden.

Die Belastungen im Beziehungs- und im Arbeitskontext führen bei der Protagonistin zu Erschöpfungssymptomen, wiederkehrend treten Suizidgedanken und Gewaltphantasien auf. Die erste Praktik des Protests zeigt sich, wenn die Erzählerin im Magazin die Ausgabe sabotiert und Patrick verlässt. Diese Befreiung hält jedoch nur kurz an, da sie wenig später eine neue Beziehung beginnt, in der sie ebenfalls einer männlichen Imagination entspricht: »Aus Jo's Kopf heraus kam die verlogene Idee, dass ich ihm, dem Verbrauchten, dem Müden, seine junge, unverbrauchte Tracy sein könne, die aus *Manhattan*, dem Film, welchen er mich zu Beginn der Johannes-Inszenierung fast jeden Abend gezwungen hat anzusehen.« (VL 184) Abermals ist sie finanziell und emotional abhängig. Johannes erscheint hierbei, wie bereits Patrick, als ein Doppelgänger des Vaters (vgl. VL 171). Eine ungeplante Schwangerschaft führt dazu, dass Johannes die Erzählerin verlässt, sie nimmt eine Abtreibung vor und gerät in einen Zustand, der einer schweren depressiven Episode ähnelt, während der sie ähnlich wie Agathe Symptome

entwickelt, die anorektisch²² anmuten: »Essen ekelte mich an, also aß ich nichts [...]. Es ging ganz leicht, es wurde gewissermaßen zu meinem neuen Leistungssport, denn irgendetwas muss man doch leisten [...].« (VL 209) Die Verbindung von Nahrungsverweigerung und Leistungssport erinnert an den Drang der Protagonistin, etwas zu werden. Hierin liegt ebenfalls eine Parallele zu Agathes Wunsch, etwas auszubilden, und sei es auch ein Wahn. Zudem beginnt die Erzählerin, sich selbst zu verletzen, was mit Kontrolle und abermals dem Wunsch, etwas zu werden, in Verbindung gebracht wird:

Rot schafft Ordnung, Einheit, Unterschied, ein Oben, ein Unten, einen Anfang und ein Ende. [...] Ich wollte immer was werden, ich bin was geworden: Rot. [...] Meine Ausrüstung: 21 Rasierklingen, 1 Teppichmesser, diverse Küchenmesser, Feuerzeuge, Zigaretten, kochendes Wasser etc. [...] man kann sich immer steigern. (VL 232)

Wie bei Reuter schreibt sich die psychische Erschöpfung durch Unterernährung und Selbstverletzung in den Körper ein und wird dadurch sichtbar, die Zurichtung des weiblichen Körpers wird ins Extreme getrieben. Der depressive Zustand wird zudem durch das Gefühl des Gefangenseins und der Ausweglosigkeit unterstrichen. Die Großstadt wird zu einem Gefängnis, in dem sie »einbetoniert« (VL 205) ist, die Wohnung zu einem »Grab, in das der Kopf eingesargt ist« (VL 235). Damit einhergehend werden abermals typische Symptome einer Depression wie Grübelei aufgerufen: »Das Kopfgefängnis zerlegt dich, bis von dir nichts mehr übrig ist [...]. Willst du ausbrechen, gibt es keinen Ausweg [...]. Bist du im Kopfgefängnis gefangen, wünschst du dir nach kürzester Zeit nur eines, nämlich zu sterben [...].« (VL 233f.) Der völlige Rückzug in das Bett und die permanenten Suizidgedanken markieren einerseits eine schwere psychische Erkrankung, andererseits zeigen sie die Funktionsunfähigkeit innerhalb der neoliberal-patriarchalen Strukturen.

22 Das, was gegenwärtig im medizinischen Diskurs als *Anorexia nervosa* verstanden wird, unterscheidet sich zum Teil von medizinischen Vorstellungen um 1900. Vgl. hierzu auch Bundesinstitut für Arzneimittel und Medizinprodukte (BfArM) (Hg.): ICD-10-GM. Version 2023; Diezemann: Die Kunst des Hungerns; Schäfer: Von der Hysterie zur Magersucht.

Weder funktioniert die Erzählerin als leistungsstarke Arbeitskraft noch als männlich imaginiertes Liebesobjekt oder als fürsorgende Mutter. Allen Erwartungen, die an sie als moderne Frau gestellt werden, entspricht sie nicht. Auch hier lässt sich der Zusammenbruch ambivalent lesen: zum einen als ein Scheitern, zum anderen als Verweigerung, ist die Protagonistin doch nicht mehr innerhalb der neoliberalen Logik verwertbar. Wie bei Agathe kann diese Verweigerung zwar als Widerstand, jedoch nicht als Befreiung gelesen werden. So verbleibt auch die Protagonistin in Baums Roman in der Depression. Ihr Versuch, durch das Schreiben zu überleben, gelingt ebenso nicht: »Ich versuchte es, aber mein Denken fiel mir sofort auseinander. [...] Es gab hinter meiner Stirn keinen Ausweg, keinen ganzen Satz konnte ich mehr denken« (VL 234). Die Handlung spitzt sich zu zum einzig möglich erscheinenden Ausweg, dem Suizid: »[S]ich ganz einfach umzubringen, es zu beenden, das ist für mich die beste, die konsequenteste, die einleuchtendste und vor allem die einzige Lösung« (VL 236). Der Suizidwunsch wird im Text explizit mit der Werde-Pflicht, die von Anfang an präsent ist, in Verbindung gebracht: »[E]s geht vor allem um meine Werde-Pflicht-Befreiung [...]. Als Befreite wäre es um mich herum schwarz und still, und dazu müsste ich keinen einzigen meiner Gedanken mehr hören, und wenn das der oberste Wunsch ist, dann ist es der Todeswunsch.« (VL 237) Ob sie letztendlich vom Hochhaus springt, lässt der Text allerdings offen. Der Roman, als Verfestigung der kreisenden Gedanken, bildet jedoch das, woran die Protagonistin scheinbar scheitert: das Aufschreiben der Gedanken. Diese wütenden, aggressiven, teils gewaltvollen Gedanken sind es, die als Protest gelesen werden können. So wie Agathes Ausbruch gegenüber ihrer Schwägerin Eugenie erscheint auch der Gedankenausbruch der Erzählerin als ein Aufbäumen gegen die patriarchalen Anforderungen an das weibliche Subjekt.

Fazit

Weibliche Erschöpfung in *Aus guter Familie* resultiert aus der Monotonie und Perspektivlosigkeit, die das Leben der Protagonistin prägen, sowie aus den überwältigenden und sich widersprechenden Erwartungen, die Agathe

versucht zu erfüllen, wodurch es ihr nicht möglich ist, eine eigene weibliche Identität auszubilden. Weibliche Erschöpfung um 1900 stellt die patriarchale Ordnung in Frage, da sie als Störung die weibliche Reproduktionsarbeit verhindert und somit Geschlechterhierarchien unterläuft. Der Anspruch, der an die Protagonistin in *Vollkommen leblos, bestenfalls tot* gestellt wird, ist der einer permanenten Verfügbarkeit und einer Selbstoptimierung – aber nicht nur im Bereich der persönlichen Beziehungen, sondern auch im Rahmen der Erwerbsarbeit. Die Protagonistin ist nicht nur Liebes- und Sexualobjekt, sondern soll auch beruflich erfolgreich sein.

Die Untersuchung der beiden Erzähltexte zeigt, dass sich weibliche Erschöpfung um 1900 und 2000 als ambivalent lesen lässt – einerseits als eine Art von Verweigerung und Protest, indem die Figuren stören oder nicht mehr verwertbar sind, andererseits als Leiden an den patriarchalen gesellschaftlichen Strukturen, durch die sie zugerichtet werden und sich selbst zurechtfinden. Die psychische Erschöpfung, die in beiden Romanen in Form von Hysterie, Melancholie und Depression konstruiert wird, ist keineswegs zu idealisieren, entfaltet jedoch wenigstens in Teilen ein widerständiges Potential, da durch sie die misogynen, patriarchalen Unterdrückungspraktiken, die in Medizin, Ökonomie und Medien verfestigt sind, offengelegt werden.

Literaturverzeichnis

- Balmer, Susanne: »Ganz ungewöhnlich eindrucksfähig«. Krankheit in literarischen Weiblichkeitsentwürfen des 18. und 19. Jahrhunderts. In: Rudolf Käser, Beate Schappach (Hg.): Krank geschrieben. Gesundheit und Krankheit im Diskursfeld von Literatur, Geschlecht und Medizin. Bielefeld 2014, S. 45–61.
- Bauer, Jenny: Geschlechterdiskurse um 1900. Literarische Identitätsentwürfe im Kontext deutsch-skandinavischer Raumproduktion. Bielefeld 2016.
- Baum, Antonia: *Vollkommen leblos, bestenfalls tot*. Hamburg 2013.
- Breuer, Josef, Sigmund Freud: Studien über Hysterie. Einleitung von Stavros Mentzos. Frankfurt a. M. 2011.
- Bundesinstitut für Arzneimittel und Medizinprodukte (BfArM) (Hg.): ICD-10-GM. Version 2023. Internationale statistische Klassifikation der Krankheiten und verwandter Gesundheitsprobleme. 10. Revision, German Modification. In: dimdi.de/static/de/klassifikationen/icd/icd-10-gm/kode-suche/htmlgm2023/ (Stand 26.5.2023).

- Diezemann, Nina: Die Kunst des Hungerns. Essstörungen in Literatur und Medizin um 1900. Berlin 2006.
- Eulenburg, Albert (Hg.): Real-Encyclopädie der gesammten Heilkunde. Medicinisch-chirurgisches Handwörterbuch für praktische Aerzte. Bd. 15: Mechanotherapie–Mollin. 3. Aufl. Wien 1897.
- Freud, Sigmund: Trauer und Melancholie [1917]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hg. v. Anna Freud. Bd. 10.: Werke aus den Jahren 1913–1917. 5. Aufl. Frankfurt a. M. 1969, S. 425–446.
- Hauser, Claudia: Politiken des Wahnsinns. Weibliche Psychopathologie in Texten deutscher Autorinnen zwischen Spätaufklärung und Fin de Siècle. Hildesheim 2007.
- Hock, Lisabeth: Shades of Melancholy in Gabriele Reuter's *Aus guter Familie*. In: The German Quarterly. Jg. 79 (2006), H. 4, S. 443–464.
- Krafft-Ebing, Richard von: Die Melancholie. Eine klinische Studie. Erlangen 1874.
- McRobbie, Angela: Top Girls. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes. Wiesbaden 2010.
- Möbius, Paul Julius: Neurologische Beiträge. Über den Begriff der Hysterie und andere Vorwürfe vorwiegend psychologischer Art. Leipzig 1894.
- Reuter, Gabriele: Aus guter Familie. Leidensgeschichte eines jungen Mädchens [1895]. Studienausgabe mit Dokumenten. Hg. v. Katja Mellmann. Bd. 1: Text. Marburg 2006.
- Schäfer, Iris: Von der Hysterie zur Magersucht. Adoleszenz und Krankheit in Romanen und Erzählungen der Jahrhundert- und der Jahrtausendwende. Frankfurt a. M. 2016.
- Schutzbach, Franziska: Die Erschöpfung der Frauen. Wider die weibliche Verfügbarkeit. München 2021.
- Weber, Lilo: »Fliegen und Zittern«. Hysterie in Texten von Theodor Fontane, Hedwig Dohm, Gabriele Reuter und Minna Kautsky. Bielefeld 1996.

Das Sanatorium als Ort der Erschöpfung – mit Blick auf Klabunds *Die Krankheit* und Thomas Manns *Tristan*

Alina Boy

Dekadente Erschöpfung

Als zeitspezifisches Phänomen der Jahrhundertwende stellt das Sanatorium einen besonderen Ort dar. Gegründet Mitte des 19. Jahrhunderts zur Therapie der Tuberkulose,¹ gerät es um 1900 nicht nur zu einer medizinischen Institution, sondern vielmehr zu einem gesellschaftlichen und literarischen Phänomen, das Ausdruck diverser Erschöpfungszustände ist. Medizinhistorisch fungiert das Sanatorium als institutionalisierter Ort von Krankheit und Heilung, der »vorwiegend zur Behandlung und Betreuung von Geistes- oder chronisch Kranken eingerichtet«² wurde. Kulturhistorisch betrachtet ist es jedoch auch ein luxuriöser Kurort, der mehr der dekadenten Erholung dient als einer medizinischen Therapie. Die diffusen Konditionen der Sanatoriumsbewohner*innen beziehen sich in den meisten literarischen Texten weniger auf physische Erkrankungen denn auf geistige und welt-schmerzliche Erschöpfung, die nicht zwingend einer medizinischen Ursache unterliegt – am prominentesten wohl im Falle Hans Castorps in Thomas

-
- 1 Wie Vera Pohland gezeigt hat, unterliegt das Sanatorium als Institution wie auch als literarisches Phänomen einer schwammigen Definition, die Begrifflichkeiten sind hier teilweise fließend. Es wird auch »Lungenheilstätte«, »Höhenklinik« oder »Kurhaus« genannt. Vgl. dazu Pohland: Das Sanatorium als literarischer Ort, S. 30–32. Pohland fasst das Sanatorium auch als literarisches Phänomen als zeitlich begrenzt: »[V]or 1890 ist kein literarisches Sanatorium ausfindig zu machen, nach 1945 ist die Institution bereits grundlegendem Wandel unterworfen, der literarische Reflex darauf hat sich weitgehend durchgesetzt.« (Ebd., S. 8). Vgl. zur Geschichte des Sanatoriums weiterhin Voigt: Tuberkulose; Moser: Schwindsucht.
- 2 Pohland: Das Sanatorium als literarischer Ort, S. 30.

Manns *Zauberberg* (1924) oder auch in Franziska zu Reventlows (acht Jahre zuvor erschienenem) Sanatoriumsroman *Der Geldkomplex* (1916), in dem die Sanatoriumskultur *ad absurdum* geführt und das Sanatorium als luxuriöser Vergnügungsort ausgestellt wird. Gerade die literarischen Sanatorien der Moderne dienen entgegen ihrer ursprünglichen Funktion der Heilung und Genesung weniger als ›Heilorte‹, sondern, so die These, bieten vielmehr einen diskursiven wie topografisch entgrenzten Raum der Erschöpfung.

Auch die Erschöpfung beschäftigt die Literatur um 1900 auf vielfältige Weise. Von diversen Pathologien – die sich in zeitspezifischen Krankheitsbildern wie etwa der Hysterie, Neurasthenie oder Melancholie ausdrücken – bis hin zur vielfach postulierten Sprachkrise bieten die Texte der Zeit ein Panorama verschiedener Erschöpfungszustände. Diese sind als »Kehrseite und Kontrapunkte der Moderne«³ zu fassen, die sich sowohl in teils diffusen Krankheitszuständen als auch in ästhetischer Erschöpfung niederschlagen. Erschöpfung ist – damals wie heute – »Ausdruck einer Kultur- und Zeitkritik«⁴. Sie bietet einen diskursiven Raum, der soziokulturelle Unzufriedenheiten und Überforderungen des modernen Individuums inmitten einer sich beschleunigenden und kapitalisierten Lebens- und Arbeitswelt ausdrückt.⁵ Wird Erschöpfung gemeinhin als Konsequenz eines spezifisch modernen Leistungsdrucks gesehen,⁶ zeigen sich in der Literatur und Kul-

3 Gruner: Topographie der Erschöpfung, S. 30.

4 Osthues, Gerstner: Erschöpfungsgeschichten, S. 3. Erschöpfung wird unter dieser Perspektive nicht nur als rein physischer Zustand verstanden, sondern vor allem auch als Phänomen, das »sich im Spannungsfeld von u. a. medizinischen, ökonomisch-technologischen, soziologischen und kulturwissenschaftlichen Diskursen« (ebd.) formiert.

5 Vgl. dazu die Ausführungen in Neckel et al.: Introduction.

6 Diese Befunde lassen sich auch auf heutige Modernisierungs- und Umbruchsprozesse beziehen, wie Osthues und Gerstner ausführen: »Zum einen hat die fortschreitende Digitalisierung der Gegenwart in den vergangenen Jahren mehr und mehr Kritik auf sich gezogen. Das hat einige Studien dazu veranlasst, in der übermäßigen Mediennutzung eine potentielle Ursache für Krankheiten zu sehen, die mit körperlichen wie psychischen Erschöpfungserscheinungen verknüpft sind. [...] Eine besondere Aktualität erfährt Erschöpfung in einem Diskursfeld, wo der Begriff in jüngster Zeit noch weiter an Schlagkraft gewonnen hat: Erschöpft ist nicht nur der Mensch. Im Zentrum von Debatten um die ›Klimakrise‹ steht etwa die Ausbeutung der Natur durch den Menschen.« (Ebd., S. 2f.)

tur der Jahrhundertwende auch gegenläufige Tendenzen: In Konzepten wie *Décadence* und *Ennui* drückt sich ein modernespezifisches Übermaß von Ressourcen und Zeit aus. Dieses Begriffspaar vereint dem Erschöpfungsdiskurs einerseits entgegenstehende, andererseits eng verbundene Aspekte, die sich über ästhetische Dimensionen und den »Rückzug in artifizielle Paradiese und ästhetisierte Wohnpaläste«⁷ außerhalb der gemeinhin erschöpften Gesellschaft auch räumlich verorten lassen. Als ein solcher designerter Ort für das vielfältig erschöpfte, aber auch dekadent-gelangweilte Individuum der beginnenden Moderne wird im Folgenden das Sanatorium als mehrfach semantischer Topos fokussiert. Das Sanatorium ist einerseits ein Sammelbecken physio- oder psychopathologischer Erschöpfung und fungiert andererseits als luxuriöser Kurort des Überflusses und der Langeweile, die in Wechselwirkung zu spezifisch modernen Erschöpfungszuständen stehen. Dabei, so soll gezeigt werden, kommt dem Sanatorium als literarischem Ort eine ähnliche Diskursfunktion zu wie der Erschöpfung selbst, bietet es aufgrund seiner räumlich entgrenzten Lage doch einen topografischen und diskursiven Verhandlungsraum für gesellschaftliche Umbruchphänomene.

Entgrenzte Erschöpfung: Thomas Manns *Tristan* und Klabunds *Die Krankheit*

Als ebenso dekadente wie kostspielige Heilanstalt erfährt das Sanatorium in der Zeit um 1900 einen erheblichen Aufschwung und findet zunehmend Eingang in die Literatur. Thomas Mann, dem bekanntlich der Sanatoriumsaufenthalt seiner Frau Katia in Davos als Vorlage für den *Zauberberg* dient, schreibt über seinen Besuch im dortigen Sanatorium im Frühjahr 1912, dass die »Krankenwelt dort oben den jungen Menschen in relativ kurzer Zeit dem wirklichen, aktiven Leben vollkommen entfremdet. Luxuriös ist oder war alles dort oben, auch der Begriff der Zeit.«⁸ Während Mann diese Beobachtung im *Zauberberg* schließlich in Form einer spezifisch modellierten

7 Rothstein: *L'esprit créateur en art oder Luxus im (Über-)Fluss*, S. 220.

8 Mann: *Einführung in den Zauberberg*, S. 10.

Zeitlichkeit im Sanatorium Berghof literarisieren wird, zeichnet sich der Handlungsschauplatz des Sanatoriums meist durch einen Überfluss an Zeit aus, der in dekadenter Langeweile der Figuren resultiert. Die Patient*innen der meisten literarischen Sanatorien langweilen sich, gehen hedonistischen oder dekadent-künstlerischen Tätigkeiten nach und figurieren damit als Ausdruck »temporale[r] Luxus-Aspekte«⁹ der Moderne, welche sich paradoxerweise in Fatigue und Erschöpfungszuständen niederschlagen. Schon Hans Castorp stellt während seines Sanatoriumsaufenthaltes fest: »So ist mir zumute, als ob ich mich zu Hause im Flachland vor allem einmal von der Erholung werde erholen müssen und drei Wochen schlafen, so abgearbeitet komme ich mir manchmal vor.«¹⁰ Symptome der *conditio moderna* wie Ich-Verlust, Orientierungslosigkeit und Dekadenz oder Fragen ästhetischer Produktion werden in Sanatoriumstexten in Bezug auf individuelle wie auch gesamtgesellschaftliche Erschöpfungszustände verhandelt. Damit kann das Sanatorium als Diskursphänomen und modernespezifischer »Ort des Überflusses« betrachtet werden, der sich an der Schnittstelle von »Überflüssigem, Übermäßigem und Unnützem einerseits und Notwendigem, Maßvollem und Nützlichem andererseits« situieren lässt.¹¹ Das Sanatorium in der Literatur ist unter dieser Perspektive auch als Ort des Überflusses zu verstehen, der neben Fragen von Krankheit, Isolation und Heilung vor allem zeitdiagnostische Aspekte und Konditionen verhandelt. Dies lässt sich anhand zweier Erzählungen des frühen 20. Jahrhunderts exemplarisch zeigen, welche das Sanatorium als (Ent-)Grenzungsphänomen zeichnen, das gängige Oppositionen der Moderne aufhebt: Thomas Manns *Tristan* und Klabunds *Die Krankheit*.

Der Einstieg in Thomas Manns Erzählung *Tristan* (1903) setzt ein paradigmatisches Bild des Sanatoriums in Szene:

Hier ist »Einfried«, das Sanatorium! Weiß und geradlinig liegt es mit seinem langgestreckten Hauptgebäude und seinem Seitenflügel inmitten des weiten Gartens, der mit Grotten, Laubengängen und kleinen Pavillons

9 Weder et al.: Zeitökonomien des Luxus, S. 19.

10 Mann: Der Zauberberg, S. 227.

11 Arburg et al.: Moderne Luxusorte, S. 5.

aus Baumrinde ergötzlich ausgestattet ist, und hinter seinen Schieferdächern ragen tannengrün, massig und weich zerklüftet die Berge himmelan. (T¹² 319)

Die malerische Lage des Prachtbaus inmitten der Berge stellt das Sanatorium als idyllische Heilanstalt dar, die sich durch ihre topografische und soziale Abgeschlossenheit auszeichnet. Evoziert ist ein pittoreskes Bild des klar umgrenzten und zugleich entgrenzten Sanatoriums, dessen prachtvolle Bauten mehr an ein luxuriöses Kurhotel denn an eine medizinische Anstalt erinnern. Einfriedungstypische Topografie und Architektur ermöglichen einen für Sanatorien gängigen »repräsentative[n] Aufenthalt [durch] isolierte Lage, abgeschlossene Welt, die z.T. durch eigene Wirtschaftsbetriebe weitgehend versorgungsunabhängig«¹³ ist. Sein sprechender Name fungiert – neben Titel und Motivik der Erzählung – nicht nur als Hommage an Richard Wagner,¹⁴ sondern verweist ebenso auf die »Einfriedung«, also hermetische Abgrenzung von der Außenwelt. Diese für Sanatorien und Heilanstalten konstitutive Lage und topische Verortung lässt sich mit Jurij M. Lotman im Hinblick auf (Ent-)Grenzungsphänomene des literarischen Raums fassen. Bezeichnet Lotman die Grenze als »wichtigste[s] topologische[s] Merkmal des Raumes«¹⁵, so ist besonders die Topografie von Sanatorien über ihre Situierung auf der Grenze zu definieren. Die isolierte Lage in den Bergen oberhalb urbaner Zentren und in gleichzeitiger Anbindung an dörfliche Gemeinschaften markiert das Sanatorium als Grenzphäno-

12 T = Mann: Tristan.

13 Pohland: Das Sanatorium als literarischer Ort, S. 29.

14 Die vielfachen Wagner-Bezüge des Textes sind von der Forschung herausgearbeitet worden: »Der Titel der Erzählung zeigt bereits an, dass die Grundidee vom dominanten Wagner-Bezug überlagert wurde. *Tristan* ist dabei weniger als Name des männlichen Protagonisten von Wagners Oper zu verstehen [...], sondern als bereits damals geläufiger Kurztitel für die Oper selbst, aus deren Klavierauszug Gabriele im achten Abschnitt der Erzählung das Vorspiel, den zweiten Aufzug und den Schluss des dritten, Isoldes Liebestod, spielt. Die »Burleske« erweist sich als Umsetzung der satirischen Aufforderung Nietzsches in *Der Fall Wagner*, die Wagner'schen Mythen ins Moderne und Bürgerliche zu übersetzen.« (Hamacher: Tristan, S. 114).

15 Lotman: Die Struktur literarischer Texte, S. 327.

men, das das von Lotman aufgestellte »Begriffspaar ›oben – unten‹« ebenso durchkreuzt wie die räumliche »Opposition ›offen – geschlossen‹«¹⁶. Solche Grenzüberschreitungen gelten für das Sanatorium auch im übertragenen Sinne: Dichotomien von Krankheit und Gesundheit, die ›Grenze‹ zwischen Gesund und Krank, werden in den literarischen Heilanstalten ebenso porös wie topografische Grenzen zwischen Stadt und Land, Kultur und Natur.

Dies zeigt sich deutlich in der Beschreibung des Sanatoriums in Klabunds *Die Krankheit* (1916/1917). Topografisch ist das Sanatorium zwar konkret in Davos verortet, wird jedoch durchaus untypisch semantisiert:

Davos lag in der Abenddämmerung wie eine amerikanische Stadt am Rande der Rocky mountains [sic] ... am Rande der Welt ... Wie improvisiert, zum Abbruch jederzeit bereit, waren die großen Sanatorien und Hotels mit ihren funkelnden Liegehallen da und dort und kreuz und quer im Tal und an den Berglehnen errichtet. Obgleich sie selten über vier Stockwerke zählten, schienen sie mit den himmelauf kletternden Lichtern der Liegehallen Wolkenkratzer. (DK¹⁷ 75f.)

Vierzehn Jahre nach Thomas Manns *Tristan* wird das Sanatorium nun anders dargestellt: Anstelle der idyllischen Naturbeschreibung finden sich überraschend urbane Attribute in der Beschreibung des Sanatoriums und seiner Umgebung. Erzeugt ist ein Bild moderner Urbanisierung, welche in starkem Kontrast zum eigentlich im ländlichen Gebirge isolierten Sanatorium steht. Der Vergleich mit der »amerikanischen Stadt« und den »Wolkenkratzern« evoziert zum einen expressionistische Vorstellungen der Großstadt, während der Verweis auf die Rocky Mountains das Davoser Landwassertal zum anderen als idealisierten, mithin abenteuerlichen Sehnsuchtsort inszeniert. Diese Darstellung des Sanatoriums als fast surrealer, verschiedene Topografien vereinender Ort lässt es einmal mehr als Entgrenzungspänomen erscheinen, das die von Lotman für die Grenze als »wichtigste Eigenschaft« postulierte »Unüberschreitbarkeit«¹⁸ unterwandert. Davos und die Rocky Mountains

¹⁶ Ebd.

¹⁷ DK = Klabund: *Die Krankheit*.

¹⁸ Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*, S. 327.

liegen scheinbar nebeneinander, räumliche Entfernungs- und Grenzlogiken sind in der Bergwelt des Sanatoriums aufgehoben. Die Annullierung räumlicher Dichotomien von Stadt und Land umfasst für Sanatoriumstexte immer auch die Dichotomie von Krankheit und Gesundheit, die sich in *Die Krankheit* über die totale topografische Entgrenzung des Sanatoriums ausdrückt.

Auch mit Michel Foucault erweisen sich Sanatorien als entgrenzte Orte. Das Sanatorium zählt zu den Heterotopien, damit zu »tatsächlich realisierte[n] Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können.«¹⁹ Sanatorien bieten also entgrenzte gesellschaftliche Gegen-Räume, die Erschöpfungszustände der Moderne anhand der mikroskopischen Gesellschaft der Anstalten sichtbar werden lassen. Für das Sanatorium geraten aufgrund seiner distinkten Topografie raumtheoretische Aspekte in den Blick, die sich auch auf die Verräumlichung von Krankheit innerhalb von Gesellschaften – mit Foucault die »tertiäre Verräumlichung«²⁰ – beziehen. Die in Sanatorien vielfach verhandelten Erschöpfungssymptome können nicht nur als physischer »Zustand oder subjektives Befinden« gelesen werden, sondern als

System der Sichtbarmachung von Elementarphänomenen in der menschlichen Situation. Sanatorium beschreibt nicht mehr nur einen topographischen Ort und eine medizinische Einrichtung, sondern wird als spezifischer Weltausschnitt exemplarisch thematisiert. Dieser wird zum symbolischen Zeichen widerspruchsvollen menschlichen Wunschkens und daraus resultierender konfliktgeprägter Lebensweise.²¹

19 Foucault: *Andere Räume*, S. 39.

20 Foucault: *Die Geburt der Klinik*, S. 11. Analog dazu kann das Sanatorium mit Erving Goffman als totale Institution betrachtet werden, die sich über »Beschränkungen des sozialen Verkehrs mit der Außenwelt« (Goffman: *Asyle*, S. 15) und gleichzeitige allumfassende Beschränkung des Lebens auf den einen Ort auszeichnet. Vgl. zur Institution außerdem Campe: *Die Institution im Roman*.

21 Pohland: *Das Sanatorium als literarischer Ort*, S. 9f.

Sowohl Thomas Manns *Tristan* als auch Klabunds *Krankheit* präsentieren mit der Darstellung der be- und entgrenzten Sanatorien eine solche Heterotopie und damit die Reflexion moderner Krankheits- und Erschöpfungszustände, indem die ›Verräumlichung‹ von Krankheit und Künstlerschaft außerhalb der Zivilisation, vor allem aber auch die Ästhetisierung moderner Erschöpfung exponiert wird.

Erschöpfte Dekadenz

Thomas Manns frühe Erzählungen, so hat die Forschung herausgearbeitet, »eröffnen ein einzigartiges Panorama an Krankheitsmotiven [...]. Insbesondere in seinem Frühwerk erscheinen die von Krankheit gezeichneten bürgerlichen Mängelwesen dem gesunden Durchschnittsbürger durch ihre Verfeinerung in Kunstproduktion wie -rezeption überlegen.«²² Im *Tristan* äußern sich diese Krankheitsmotive in verschiedenartigen Konditionen. Während Gabriele Klöterjahn als typisch ästhetisierte Schwindsuchtpatientin auftritt, weist Detlev Spinell kein medizinisches Leiden auf. Er ist gesund und dementsprechend unkünstlerisch veranlagt – der Topos der Tuberkulose als veredelnde Künstlerkrankheit, die Spinell trotz seines Aufenthaltes zwischen Tuberkulosekranken *nicht* befällt, wird so ausgestellt. Eingeführt wird Spinell als gesunder, aber »exzentrischer Mensch« (T 321), als »Schriftsteller, der seit ein paar Wochen in ›Einfried‹ seine Zeit verbrachte, ein befremdender Kauz, dessen Name wie der eines Edelgesteines lautete« (T 324). Spinell, der bekanntlich als Parodie des dekadenten Künstlertypus angelegt ist,²³ bringt keine Kunst hervor, zumindest keine erfolgreiche:

22 Mein: *Literatur und Krankheit*, S. 63.

23 Mit der Künstlerfigur Spinell und dem Konnex von Kunst und Krankheit hat sich die Forschung vielfach auseinandergesetzt (vgl. etwa Dumschat-Rehfeldt: *Zufuhr neuen Blutes*, S. 73–89; Kahlitz: *Jenseits der Décadence*; Max: *Gott sei Dank*; McConnell: *Detlev Spinell und die ›Kunst‹ der Projektion*; Valk: *Dekadente Tonkunst*).

Die Worte schienen ihm durchaus nicht zuzuströmen, für einen, dessen bürgerlicher Beruf das Schreiben ist, kam er jämmerlich langsam von der Stelle, und wer ihn sah, mußte zu der Anschauung gelangen, daß ein Schriftsteller ein Mann ist, dem das Schreiben schwerer fällt als allen anderen Leuten. (T 358)

Als weltfremder Dichter bevölkert er das topografisch entrückte Sanatorium wie so viele andere Sanatoriumsbewohner*innen, denen die Heilanstalt als eskapistischer Zufluchtsort dient. Doch auch im Sanatorium ist Spinell Außenseiter und wird vom Rest der Patient*innen als »wunderlich« wahrgenommen (T 327). Als ästhetizistisch-satirische Darstellung einer Künstler- bzw. Schriftsteller-Figur gilt Spinell als Ausdruck des in Manns Frühwerk typischen Konflikts zwischen Kunst und Leben: »Die Kunst erscheint als lebensfeindlich, das Leben als kunstfeindlich. [...] Spinell tritt als dekadenter Rächer der im Leben zu kurz Gekommenen auf.«²⁴ Spinell figuriert als gescheiterter dekadenter Künstler; seine Texte und Dichtungen finden keinen Anklang, weder im Sanatorium noch in der ›echten‹ Welt.

Auch der Protagonist von Klabunds *Die Krankheit* Sylvester Glonner, ein junger Dichter, erfreut sich bester Gesundheit. Er wohnt zwar nicht direkt im Davoser Sanatorium, sondern in der »Pension ›Schönblick‹« (DK 79), frequentiert die Heilanstalt aber regelmäßig. Die Pension wird von den Eheleuten Paustian geführt, früheren Patienten des Sanatoriums, die aufgrund ihrer Lungenkrankheit mit den ironischen Kosenamen »Pneumo und Thorax« (DK 79) belegt wurden. Krankheit ist in der Erzählung also nicht topografisch auf das Sanatorium beschränkt, sondern breitet sich über dessen Grenzen hinweg bis in die nahegelegene Pension aus. Auch dieses Sanatorium trägt einen sprechenden Namen: Das »Sanatorium Beurivage«, genannt in einer Reihe mit den »großen Hotels« (DK 73), lässt sich als direkte Referenz auf das traditionsreiche Luxushotel Beau-Rivage in Genf lesen und hebt den Grand-Hotel-Charakter der Institution Sanatorium explizit hervor. Verwiesen wird auf den wirtschaftlichen Nutzen der »renommierten und wohlflorierenden« Heilanstalt, die typischerweise eine internationale

24 Hamacher: Tristan, S. 115.

Mikrogesellschaft aus »[e]rnste[n] Deutschen, flüchtige[n] Italiener[n], behäbige[n] Holländer[n]« oder »duftende[n] Französinnen« bildet (DK 76).

Das so dargestellte Sanatoriumswesen wird im Text vor allem kritisch im Hinblick auf die teils rigiden institutionellen Abläufe der Sanatoriumskultur beleuchtet:

»Die Ärzte bedenken nicht,« sagte Sylvester verächtlich, »daß sie das, was sie auf der einen Seite gewinnen, auf der andern Seite wieder verlieren. Einer macht neun Jahre Kur und wird als geheilt entlassen. Seine Lunge ist faktisch geheilt. Gut. Wie aber steht es mit seinen übrigen leiblichen und seelischen Organen? Seine Nerven sind herunter. Seine Energie wie ein alter Kuchen zerbröselte. [...] Zu keiner auch der geringsten Arbeit taugt er mehr. (DK 89)

Fatigue und Burnout-ähnliche Symptome sind Konsequenz der sanatorischen Behandlung. Erschöpfung wird zur Folgeerkrankung der Kur, die zwar die Lunge heilt, dafür aber ermattete, zutiefst erschöpfte Subjekte hervorbringt. Ursache und Wirkung erscheinen hier umgekehrt: Das Sanatorium ist Ort der anhaltenden und sich neu produzierenden Erschöpfung, nicht Ort der Genesung. Bei Klabund wird die »Liegekur der zeitgemäßen Sanatoriumsmedizin daher zum expressionistischen Exempel für die Entfremdung, die das Individuum in der Moderne von seiner eigentlichen Natur erfährt.«²⁵ Der Text liefert immer wieder Kritik an den strengen Regularien und der medizinischen Behandlung im Sanatorium und zeichnet damit eine »Davoser Sanatoriumswelt, die mit ihren starren Regeln so gut wie keinen Raum für individuelle Bedürfnisse bietet.«²⁶ Ergebnis dessen sind von der Kur erschöpfte Individuen, die in der Gesellschaft erst recht keinen Platz mehr finden – die Erschöpfung potenziert sich.

Die Verschränkung von Kunst und tatsächlich fataler Erschöpfung zeigt sich in *Die Krankheit* und in *Tristan* über die beiden Frauenfiguren. Sowohl Gabriele Klötterjahn als auch die Schauspielerin Sybil sind aufgrund ihrer

²⁵ Max: Liegekur und Bakterienrausch, S. 14.

²⁶ Ebd.

fortgeschrittenen Tuberkulose im Sanatorium, wo beide ihren Tod finden. Während Gabriele ursprünglich zur Therapierung und Genesung im Sanatorium verweilt,²⁷ steht für Sybil eine Heilung nicht mehr in Aussicht, denn sie ist im Sanatorium, »um zu sterben« (DK 73). Die Heilanstalt fungiert für sie mehr als Hospiz denn als Kurort. So wie Gabrieles fulminante Klavierspiel von Wagners *Tristan und Isolde* für sie tödlich endet,²⁸ resultiert auch Sybils letzter verausgabender Bühnenauftritt in ihrem Tod:

Sybil zog den Vorhang zurück. Da brach der erste Strahl des Morgenrotes über die Berge. Aus Sybils Lippen, die kalkweiß erstarrt waren, lief ein dünner, glänzender Blutfaden wie eine rote Schlange.

Sie wandte sich lächelnd um: »Das Morgenrot! « und glitt sanft zu Boden.
(DK 110)

Beobachten lässt sich in beiden Texten eine Ästhetisierung vor allem weiblicher Erschöpfung, die sich im gegengesellschaftlichen Raum des Sanatoriums konkretisiert und – im Gegensatz zur dekadenten Erschöpfung der (männlichen) Künstlerfiguren – tödlich ist. Krankheit und Gesundheit sind in den Sanatorien in ihrer Opposition zueinander aufgelöst; für die kranken Frauenfiguren resultiert die Sanatoriumskur im Tod, während sie die physisch gesunden Künstlerfiguren in die Erschöpfung führt. Genau wie Sybil entspricht auch Gabriele Klöterjahn aufgrund ihrer zarten Kondition und idealisiert dargestellten Schönheit einer typischen Schwindsuchtpatientin, welche die topische und geschlechtlich markierte Ästhetisierung von

27 Die Ästhetisierung und gleichzeitige Verdrängung von Gabrieles Krankheit durch den leitmotivartigen Satz »Gott sei Dank, dass es nicht die Lunge war« hat Katrin Max eingehend herausgearbeitet (vgl. Max: Gott sei Dank).

28 Gabrieles fatale Verausgabung im Klavierspiel, zu dem sie von Spinell überredet wird, wurde in der Forschung bereits im Hinblick auf den Konnex von Kunst und Krankheit bzw. Tod fokussiert: »Aus der Grundidee der Verbindung des zarten Mädchens mit einem robusten Mann einerseits und der Figur des Literaten, der sie zur Kunst verführt, andererseits entsteht die Opposition Kunst – Leben, die das Frühwerk Manns dominiert und in *Tristan* in den Figuren so deutlich hervortritt, dass sie hier als schematisch bezeichnet wurde«. (Hamacher: *Tristan*, S. 115).

Krankheit, insbesondere der Schwindsucht als »verfeinernde und sensibilisierende Künstlerkrankheit«²⁹, paradigmatisch repräsentiert.³⁰ Die Dichter-Protagonisten beider Texte, Sylvester Glonner und Detlev Spinell, sind dagegen nicht erkrankt. Für sie dient der Aufenthalt im Sanatorium mehr der eskapistischen Weltflucht und dekadenten Erholung. Doch auch hier geht Erschöpfung nicht mit Schöpfung einher, denn beide Künstler produzieren keine Kunst. Wie in *Tristan* sind auch bei Klabund die meisten männlichen Figuren dichterisch tätig, »eigentlich schon seit fünf Jahren gesund«, aber trotzdem noch im Sanatorium, da sie »nur hier oben noch eine Rolle« spielen (DK 77); produziert werden trotz allem nur »schlechte[] Verse[] und verwirrte[] Prosa« (DK 77). Alle Künstlerfiguren der Texte sind dezidiert unkünstlerisch angelegt: Ästhetizismus und *Décadence* scheinen sich erschöpft zu haben. Das Einzige, das Detlev Spinell »produziert«, ist eine weibliche Leiche: Indem er Gabriele zu Wagner verführt, huldigt er dem »todessehnsüchtigen Schönheitsideal«³¹, dessen ultimatives Produkt die tote Frau ist – mit Elisabeth Bronfen das Kunstwerk *par excellence* jeglicher (männlicher) Kunstschöpfung.³²

*

Das Sanatorium ist Ort verschiedener Formen der Erschöpfung. Fungiert es in seiner topografischen Abgeschiedenheit einerseits als Ort für das wie auch immer geartet erschöpfte, der Gesellschaft entfremdete Individuum, erzeugt es andererseits selbst Erschöpfungszustände, die sich in beiden Texten auch auf die ästhetische Schöpfung auswirken: So besteht im Sanatorium ein unproduktives Klima des Ennui, die medizinische Therapie wird zum profitablen Geschäft, während die Künstlerfiguren der Texte das Sanatorium als eskapistischen Lebensraum entfremden. Das Sanatorium gestaltet sich als topografisch wie diskursiv entgrenzter Raum, der Grenzen und Dichotomien aufhebt. Krankheit und Gesundheit sind für die Sanatoriumsbewohner*innen nicht mehr trennscharf voneinander zu fassen. Gleichzeitig bietet es einen Diskursraum, der als literarischer Verhandlungsort zeitgenös-

29 Max: Gott sei Dank, S. 203.

30 Vgl. dazu grundlegend Sontag: Krankheit als Metapher.

31 Max: Gott sei Dank, S. 208.

32 Vgl. Bronfen: Nur über ihre Leiche, XI (Vorwort).

sischer Erschöpfungs- und Umbruchsformationen dient. Das Sanatorium kann als Phänomen der Dekadenz gefasst werden, in dem sich die Erschöpfung durch einen zeitlichen Überfluss aus Langeweile speist und das neben Krankheit und Erschöpfung vor allem Ennui und *Décadence* als Symptome moderner Verwerfungen ausstellt.

Literaturverzeichnis

- Arburg, Hans-Georg von, Maria Magnin, Raphael J. Müller: *Moderne Luxusorte. Einleitung*. In: Dies. (Hg.): *Orte des Überflusses. Zur Topographie des Luxuriösen in Literatur und Kultur der Moderne*. Berlin, Boston 2022, S. 1–20.
- Bronfen, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. Deutsch von Thomas Lindquist. Würzburg 2004.
- Campe, Rüdiger: *Die Institution im Roman*. Robert Musil. Würzburg 2020.
- Dumschat-Rehfeldt, Denise: »Zufuhr neuen Blutes«. *Vampirismusektüren von Erzählungen Thomas Manns*. Würzburg 2013.
- Foucault, Michel: *Andere Räume*. Aus dem Frz. von Walter Seitter. In: Karlheinz Barck (Hg.): *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais*. 5., durchges. Aufl. Leipzig 1993, S. 34–46.
- Foucault, Michel: *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*. Aus dem Frz. von Walter Seitter. Frankfurt a. M. 1996.
- Goffman, Erving: *Asyle. Über die soziale Situation psychiatrischer Patienten und anderer Insassen*. Aus dem Amerikan. von Nils Lindquist. Frankfurt a. M. 2020.
- Gruner, Horst: *Topographie der Erschöpfung. Die Narrative der Ratgeberliteratur zur Nervosität und Neurasthenie um 1900*. In: Jan Gerstner, Julian Osthues (Hg.): *Erschöpfungsgeschichten. Kehrseiten und Kontrapunkte der Moderne*. Paderborn 2021, S. 29–46.
- Hamacher, Bernd: *Tristan (1903)*. In: Andreas Blödorn, Friedhelm Marx (Hg.): *Thomas Mann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2015, S. 114–116.
- Kablitz, Andreas: *Jenseits der Décadence: Thomas Manns Tristan*. In: Rainer Warning, Winfried Wehle (Hg.): *Fin de Siècle*. München 2002, S. 89–122.
- Klabund: *Die Krankheit. Eine Erzählung*. In: Ders.: *Werke in acht Bänden. Bd. 2: Romane der Sehnsucht – Spuk*. Hg. v. Julian Paulus. Heidelberg 1999, S. 71–117.
- Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*. Aus dem Russ. von Rolf-Dietrich Keil. München 1972.

- Mann, Thomas: Der Zauberberg [1924]. Frankfurt a. M. 2015.
- Mann, Thomas: Einführung in den Zauberberg. Für Studenten der Universität Princeton. Als Vorwort. In: Ders.: Der Zauberberg. Stuttgart u. a. 1952, S. 7–20.
- Mann, Thomas: Tristan. In: Ders.: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Heinrich Detering et al. Bd. 2.1: Frühe Erzählungen 1893–1912. Hg. u. textkrit. durchges. von Terence J. Reed unter Mitarb. von Malte Herwig. Frankfurt a. M. 2004, S. 319–371.
- Max, Katrin: »Gott sei Dank, daß es nicht die Lunge war!« Krankheitskonzepte in Thomas Manns *Tristan* als Elemente kulturellen Wissens. In: Tim Lörke, Christian Müller (Hg.): Vom Nutzen und Nachteil der Theorie für die Lektüre. Das Werk Thomas Manns im Lichte neuer Literaturtheorien. Würzburg 2006, S. 197–211.
- Max, Katrin: Liegekur und Bakterienrausch. Literarische Deutung der Tuberkulose im »Zauberberg« und anderswo. Würzburg 2013.
- McConnell, Winder: Detlev Spinell und die »Kunst« der Projektion. Bilder der Verzweiflung in Thomas Manns *Tristan*. In: Andrea Bartl et al. (Hg.): »In Spuren gehen...«. Festschrift für Helmut Koopmann. Tübingen 1998, S. 279–300.
- Mein, Georg: Literatur und Krankheit. Krankheitsdiskurse in Thomas Manns *Zauberberg* und *Doktor Faustus*. In: Amelie Bendheim, Jennifer Pavlik (Hg.): Figurationen von Krankheiten. Chancen und Grenzen der Ästhetisierung. Heidelberg 2019, S. 59–72.
- Moser, Ulrike: Schwindsucht. Eine andere deutsche Gesellschaftsgeschichte. Berlin 2018.
- Neckel, Sighard, Anna Katharina Schaffner, Greta Wagner: Introduction. In: Dies. (Hg.): Burnout, Fatigue, Exhaustion. An Interdisciplinary Perspective on a Modern Affection. Cham 2017, S. 1–26.
- Osthues, Julian, Jan Gerstner: Erschöpfungsgeschichten. Kehrseiten und Kontrapunkte der Moderne – Zur Einführung. In: Dies. (Hg.): Erschöpfungsgeschichten. Kehrseiten und Kontrapunkte der Moderne. Paderborn 2021, S. 1–22.
- Pohland, Vera: Das Sanatorium als literarischer Ort. Medizinische Institution und Krankheit als Medien der Gesellschaftskritik und Existenzanalyse. Frankfurt a. M. u. a. 1984.
- Rothstein, Anne-Berenike: »L'esprit créateur en art« oder Luxus im (Über-)Fluss. Von ästhetisierten Gender-, Genre- und Gesellschaftsräumen im Fin de siècle-Roman. In: Hans-Georg von Arburg et al (Hg.): Orte des Überflusses. Zur Topographie des Luxuriösen in Literatur und Kultur der Moderne. Berlin, Boston 2022, S. 219–245.
- Sontag, Susan: Krankheit als Metapher. Aus dem Amerikan. von Karin Kersten und Caroline Neubaur. Frankfurt a. M. 2012.

Valk, Thorsten: Dekadente Tonkunst. Strategien der Musikkunst in Thomas Manns »Tristan«-Erzählung. In: *Der Deutschunterricht*. Jg. 63 (2011), H. 3, S. 46–56.

Voigt, Jürgen: *Tuberkulose. Geschichte einer Krankheit*. Köln 1994.

Weder, Christine, Ruth Signer, Peter Wittemann: *Zeitökonomien des Luxus*. Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Auszeiten. Temporale Ökonomien des Luxus in Literatur und Kultur der Moderne*. Berlin, Boston: 2022, S. 1–21.

Erschöpfte Sprache. Verstumme­nde Jugendliche in Tobias Elsäfers *Für niemand*

Magdalena Sperber

»Spricht die Jugend eine andere Sprache?«, lautete die Preisfrage der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung 1982. Inzwischen ist der Terminus ›Jugendsprache‹ etabliert, auch wenn zuweilen unterschiedliche Dinge damit gemeint sind.¹ Impliziert wird ein Umgang der Jugendlichen mit Sprache, der die Menschen außerhalb der Peergroup ausschließt. Doch auch die Jugendlichen können sich sprachlich ausgeschlossen fühlen. Gerade im Übergang zum Erwachsenwerden wird die eigene Kommunikation als ohnmächtig erlebt, was zum ›Verstummen‹ führen kann.² Wer die Jugendlichen in die Kommunikation zurückholen möchte, muss sie deshalb direkt ansprechen, die Jugendsprache beherrschen. Kinder- und Jugendliteratur schafft diesen Zugang zuweilen. So gelingt es auch Tobias Elsäfer mit seinem 2011 erschienenen Buch *Für niemand*, das sich der jugendlichen Sprachlosigkeit widmet, auf eindrückliche Weise mit den Lesenden in Kontakt zu treten.

Bereits der Titel ist eine Adressierung. Dies wird auch durch die vorangestellte Strophe des Liedes *Walzer für Niemand* von Sophie Hunger deutlich, in der es heißt: »Niemand, niemand kennt mich wie du. Unbedingt, ich geb alles zu. Keine Enttäuschung, kein einziges Mal. Aber dir ist eh alles egal.« (FN³ 5) Nidal, Sammy und Marie, die drei Hauptfiguren zwischen 16 und

1 Ein Sammelband zu den Perspektiven der Jugendsprachforschung gibt über diese Verständnisbreite einen guten Überblick (vgl. Dürscheid, Neuland [Hg.]: *Jugendsprachforschung*).

2 Vgl. Kleedorfer: *Die Überwindung der Sprachlosigkeit*, S. 49.

3 FN = Elsäfer: *Für niemand*.

18 Jahren⁴, erwähnen immer wieder, dass es niemanden gebe, der sie versteht (vgl. FN 110), niemanden, der wichtige Fragen stellt (vgl. FN 15). Das Problem des Niemanden-Ansprechen-Könnens ist der übergeordnete Topos in *Für niemand*. Erschöpft durch die Unmöglichkeit von Kommunikation und fehlende Problembewältigung, sucht Nidal in einem von ihm eigens dafür eingerichteten anonymen Chat Gleichgesinnte für einen gemeinsamen Suizid.⁵ Diesen eigentlich geheimen Chat hackt Yoshua⁶ und liest zeitweise mit, wodurch er auch den Rezipient*innen von *Für niemand* Einblicke in die Chatverläufe ermöglicht. In zwei der von ihm mitgelesenen Chats wird erwähnt, dass vielleicht ›jemand‹ versucht hätte mitzulesen (vgl. FN 56; 99). Dass ausgerechnet Yoshua dieser jemand ist, ist vor allem deswegen spannend, weil Sammy, die nichts von seinem Hack weiß und Yoshua aus einem Internetcafé kennt, aber nicht seinen Namen, ihn unter dem Alias *Niemand* auf die Gästeliste für ihren Auftritt setzt (vgl. FN 142). Niemand wird zu Jemand. Die Deutung, die sich aufdrängt, ist Yoshua als Niemand zu lesen und den Titel als an ihn gerichtet zu verstehen. Da die Lesenden aber auch in Yoshuas Rolle des Voyeurs schlüpfen, sind sie automatisch mit adressiert. Diejenigen, die im Zweifelsfall nicht verstehen, nicht nachfragen, nicht zuhören, werden durch die Ansprache in die Kommunikation mit den drei Jugendlichen aufgenommen, obwohl diese sie gerade aufgegeben haben. In der erschöpften Kommunikation der Jugendlichen liegt damit ein schöpferisches Moment.

-
- 4 Sammy und Marie geben ihr Alter im Chat mit 17 und 16 Jahren an (vgl. FN 97) und Marie wird im Verlauf des Geschehens 17 Jahre alt (vgl. FN 124). Bei Nidal kann das Alter nur geschätzt werden. Da er und seine Freunde bereits Auto fahren können (vgl. u. a. FN 31), er aber keinen Führerschein hat (vgl. FN 114), noch zur Schule geht und bei seinen Eltern wohnt, muss auch er zwischen 17 und 18 Jahre alt sein.
 - 5 Ich werde hier und im Folgenden weder auf (aktuelle) Suizid-Diskurse eingehen, noch den erzählerischen Umgang mit Suizid in *Für niemand* analysieren. Diesen Punkten widmet sich John von Zydowitz in ihrem Artikel »Du wirst frei sein«.
 - 6 Yoshua ist 16 Jahre alt (vgl. FN 51), kennt die anderen drei aber genauso wenig im realen Leben wie diese sich untereinander.

Das Verstummen der Jugendlichen

Die fehlende Möglichkeit zur Kommunikation ist bei allen drei Hauptfiguren ausschlaggebender Faktor den Suizid zu planen. Die Gründe für diese fehlenden Möglichkeiten sind aber individuell.

Nidal empfindet seine Homosexualität als Strafe, als Ungerechtigkeit, als etwas, das ihn gefangen hält (vgl. FN 12f.). Dabei möchte er frei sein und »fliegen. Auf und davon.« (FN 13) Nidals Freunde zeigen deutlich homophobe Tendenzen, was sich nicht nur in ihrer Sprache äußert: »Scheißschwuchteln« [...]. »Müsste man alle abknallen.« (FN 33), sondern auch in körperlicher Gewalt: »Wir könnten auch ein paar Schwuchteln plattmachen« [...]. »Die stehen doch um die Zeit vorm Kings Club. Einmal durchfahren, und die Seuche ist ausgerottet.« (FN 42) Ein Outing vor seinem Freundeskreis kommt für ihn deshalb nicht in Frage, wäre vielleicht sogar gefährlich. Da er nicht er selbst sein kann, fühlt er sich wie ein Schauspieler (vgl. FN 32), ein Statist (vgl. FN 63) oder Betrüger (vgl. FN 122). Er geht davon aus, dass keiner seiner Freunde ihn wirklich kennt (vgl. FN 127), sondern nur die Rolle mag, die Nidal spielt (vgl. FN 77). Eine offene Kommunikation mit seinen Freunden ist ihm nicht möglich und würde vermutlich zu seinem Ausschluss aus der Gruppe führen. Sein bester Freund Patty findet jedoch heraus, dass Nidal homosexuell ist. Auch wenn er als Konsequenz von Nidal nicht mehr angefasst werden möchte, will er weiter mit ihm befreundet sein (vgl. FN 152f.). Damit zwingt er Nidal jedoch, weiterhin zu lügen, und flieht auch selbst buchstäblich vor der Wahrheit, indem er »die Augen [schließt und] sich die Finger in die Ohren [steckt].« (FN 149) Auch seinen Eltern möchte Nidal die Wahrheit (selbst nach seinem Tod) nicht zumuten (vgl. FN 151). Und sogar sich selbst erlegt er Schranken auf und erlaubt sich noch nicht einmal, darüber nachzudenken (vgl. FN 13).⁷ Die Meinung, dass es keinen Menschen gibt, der ihn versteht, und die »Scheißlügerei«, die er endlich beenden möchte (vgl. FN 44), wecken in ihm den Plan zum Suizid. Außerhalb des Chats gibt es wenige Kommuni-

7 Vgl. dazu auch Schreibers Ausführungen zur Metaphorik, auf die die Jugendlichen zurückgreifen (vgl. Schreiber: Halt den Mund, S. 271).

kationsangebote. Kurz hat Nidal den Impuls, mit einem Kollegen zu sprechen (vgl. FN 143), und redet dann tatsächlich mit einem anderen Kollegen über dessen Homosexualität und den Umgang damit (vgl. FN 144, 147f.). Letztlich kann ihn das aber nicht von seinen Plänen abbringen. Ein einziges Mal ist er kurz versucht, sich einer Autoritätsperson (seinem Direktor) anzuvertrauen, um zu erklären, dass er die Toilettentür zerstört hat, weil er den Schriftzug »Schwuchteln in die Gaskammer« (FN 150) herausbrennen wollte, kann sich aber nicht dazu überwinden (vgl. FN 24f.).

Auch Marie kann über ihre Vergewaltigung und die Geburt ihrer Tochter Emma mit keinem Menschen reden, wobei der Grund nicht wie bei Nidal die drohende Ablehnung ist. Dennoch hat sie den Kontakt zu ihren Freund*innen deutlich verringert (vgl. FN 41), weil sie der Meinung ist, dass diese sie nicht verstehen können (vgl. FN 46). Von ihren Eltern fühlt sie sich jedoch sehr geliebt (vgl. FN 77) und bei ihrer Mutter geborgen (vgl. FN 74), die ihr, genau wie ihr Vater, immer wieder Gesprächsangebote macht und versucht, sich um sie zu kümmern (vgl. FN 20; 40f, 73f.).⁸ Ursprünglich hat sie sich darauf gefreut, ihrem Vater davon zu erzählen, dass sie es geschafft hatte, sich unter Angabe eines falschen Alters allein in die Disco zu schmuggeln: »Sie dachte daran, wie sie am nächsten Morgen von ihrem kleinen Abenteuer erzählen würde. Ihr Vater würde seinen Arm um sie legen und ihr einen Kuss geben.« (FN 91) Doch dass sie dort vergewaltigt wurde, kann sie niemandem berichten. Auch die daraus entstandene Schwangerschaft hat sie vor allen verheimlicht und selbst ihre Mutter davon überzeugt, nur zugenommen zu haben (vgl. FN 38). Ihre Tochter Emma, die sie alleine auf die Welt gebracht hat, hat sie anschließend in der Babyklappe abgelegt (vgl. FN 105f.). Obwohl sie sich jemanden wünscht, mit dem sie reden kann – allerdings nur, um das Warten auf den Tod in dieser Zeit erträglicher zu machen – (vgl. FN 37), kann sie über diese Ereignisse nicht sprechen. Das liegt vor allem daran, dass sie sich selbst die Schuld gibt, in diese Situation geraten zu sein (vgl. FN 91), weil sie »einen schweren Fehler begangen

8 Zumindest auf Marie trifft Schreibers These, dass die Jugendlichen von den Erwachsenen nicht gehört werden, demnach nicht zu. Und auch Nidal wird bewusst und ernsthaft zum Gespräch aufgefordert. Die Jugendlichen können oder wollen sich aber nicht äußern (vgl. Schreiber: Halt den Mund, S. 263f.).

hat.« (FN 156) Für ihren geplanten Suizid benennt sie allerdings ihren Vergewaltiger als Schuldigen (vgl. FN 36). Sie formuliert ganz explizit, dass sie sich umbringen möchte, weil sie der Vergangenheit entkommen will (vgl. FN 109) und den Schmerz nicht mehr ertragen kann (vgl. FN 88). Sie ist sich dabei aber bewusst, dass die Kommunikation eine mögliche ›Rettung‹ sein könnte. Deshalb erklärt sie den anderen beiden im Chat, dass sie diese nicht persönlich treffen wolle:

Überlegt mal, was los ist, wenn wir uns mögen. Wenn wir glauben, dass das alles doch noch einen Sinn hat. Dann reden wir und denken, dass es eine Lösung gibt. Aber die gibt es nicht. Nicht für mich. [...] Freunde wollen einem ja helfen, weil sie denken, dass es noch Hoffnung gibt. Aber Hoffnung gibt es nicht. Nicht für mich jedenfalls. (FN 62)

Der einzige Versuch aus der Stummheit auszubrechen und sich jemandem anzuvertrauen, misslingt. Marie wendet sich an die Telefonseelsorge. Sie spricht konkret aus, dass und wie sie sich umbringen möchte. Die Mitarbeiterin, die ihren Anruf entgegennimmt, ist jedoch mit ihren eigenen Problemen überfordert und reagiert auf Maries Offenbarung mit Hass und Häme (vgl. FN 17–19). In dem Moment, in dem die Mitarbeiterin der Telefonseelsorge es schafft, Marie doch noch ein ernsthaftes Gesprächsangebot zu unterbreiten, verweigert sich Marie und legt auf (vgl. FN 20). Auch diese Kommunikation ist gescheitert, ebenso wie die mit ihrer Tochter Emma. In einem Versuch der Kontaktaufnahme schreibt Marie zwar Briefe an ihre Tochter (vgl. FN 11, 109), entschließt sich aber letztlich, ihr diese nicht zukommen zu lassen (vgl. FN 125). Vor ihrem Suizid versucht Marie dann, diese Briefe zu verbrennen (vgl. FN 156f.), was allerdings misslingt und über Maries Tod hinaus ihren Eltern das Auffinden von und die Kommunikation mit Emma ermöglicht (vgl. FN 164), nachdem Marie Emma zuvor durch die Anonymität der Babyklappe jegliche Kontaktaufnahme und Kommunikation verwehrt hat (vgl. FN 121).

Bei Sammy, der dritten Hauptfigur, ist die Situation im Vergleich zu Nidal und Marie deutlich anders. Zwar fühlt auch sie sich wie Nidal als eine Schauspielerin (vgl. FN 122), die eine Rolle spielt (vgl. FN 47). Doch möch-

te sie sich ihren Freund*innen bewusst nicht anvertrauen, weil sie davon ausgeht, dass diese sie nicht verstehen (vgl. FN 60), ohne dass sie dafür irgendwelche Anhaltspunkte hat.⁹ Stattdessen reagiert sie mit Flapsigkeit, die »sich wie ein Schutzschild vor ihre Gedanken stellt« (FN 15). Auch die Kommunikationssituation mit ihren Eltern ist festgefahren. Sammy schätzt, dass sie seit drei Monaten nicht mehr mit ihrem Vater gesprochen hat (vgl. FN 30). Ihre Mutter bietet ihr kein ehrliches Kommunikationsangebot, sondern kanzelt sie (genau wie später Sammy ihre Freundin) mit »Hör damit auf! Das verstehst du nicht« (FN 30) ab, als Sammy ihr vorwirft ebenfalls nur eine Rolle zu spielen. Nach einer Bombendrohung in Sammys Schule ruft ihre Mutter zwar direkt bei Sammy an. Nachdem diese ihrer Mutter aber mitteilt, dass es sich vermutlich nur um einen Fehlalarm handelt, beginnt ihre Mutter unmittelbar ihr Aufgaben und Pflichten für den Abend mitzuteilen (vgl. FN 60).¹⁰ Eine vertrauensvolle, fürsorgliche Kommunikation bleibt aus. Anders als Nidal und Marie entwickelt Sammy jedoch einen Kommunikationskanal durch ihre Musik. Im Gegensatz zu den Gesprächen mit ihren Freund*innen und Eltern könne sie bei ihren Songtexten nur ehrlich sein (vgl. FN 43), auch wenn genau diese Ehrlichkeit schmerzhaft sei (vgl. FN 120). Anfangs meint ihr Bandkollege, dass sowieso niemand auf die Texte achte (vgl. FN 43). Am Ende vertraut sie aber darauf, dass die Menschen, die ihre Musik hören, die Ehrlichkeit hinter ihren Texten bemerken werden (vgl. FN 82). Auch zu ihrem Vater scheint sich eine Verbindung über ihre Musik anzubahnen (vgl. FN 146f.). Und ihr Geständnis an Nidal, dass die Musik sie retten könnte (vgl. FN 111), bewahrheitet sich (vgl. FN 162). Das Schaffen eines eigenen Kommunikationsweges führt also dazu, dass sie sich gegen den Suizid entscheidet. Das kündigt sich bereits darin an, dass sie, im Gegensatz zu den anderen beiden Hauptfiguren, Kommunikation an und für sich von Anfang an noch für sinnvoll erachtet. So möchte sie ein

9 Die folgende Situation ist dafür beispielhaft. Sammy streitet sich mit ihrer besten Freundin und Bandkollegin Carla über einen Jungen. Als Carla sie fragt, was Sammy an ihrem Umgang mit diesem stört, kanzelt Sammy sie mit den Worten »Das verstehst du nicht« ab, ohne ihr die Möglichkeit des Verstehens überhaupt zu geben (vgl. FN 60).

10 John von Zydowitz geht meiner Meinung nach fehl, in dem Anruf einen Beweis für die Liebe ihrer Mutter zu lesen (vgl. John von Zydowitz: Du wirst frei sein, S. 384).

Video zu ihrem Suizid drehen, hochladen und an die Presse geben oder den Suizid derart gestalten, dass die Öffentlichkeit darüber berichtet (vgl. FN 61). Auch mehrere Abschiedsbriefe, die sie schreibt, weil sie noch einigen Menschen etwas zu sagen hat (vgl. FN 86f.), zeigen, dass sie Kommunikation noch für wirkungsvoll hält.

Kommunikation zeigt sich bei allen drei Hauptfiguren demnach als wichtiger Faktor in Bezug auf ihre Entscheidung zum Suizid: Während sich Nidal und Marie aus der Unmöglichkeit heraus, über ihre Probleme zu sprechen, zum Suizid entschließen, kann Sammy sich durch Musik als Ausdrucksmedium davon abwenden.

Neben den Hauptfiguren, die aufgrund der Unmöglichkeit, ihre Probleme mit der Welt zu teilen, verstummen, verstummen auch andere Figuren, wenn es darum geht, Suizid zu thematisieren. Yoshua kann über das, was er im Chat mitliest, nicht mit seinem Vater sprechen (vgl. FN 104f.), obwohl die beiden ein gutes Verhältnis zu haben scheinen (vgl. FN 49–51). Er möchte sogar das Programm löschen, um so etwas nicht noch einmal mitlesen zu müssen (vgl. FN 94). Auch er bricht also eine – wenn auch einseitige – Kommunikation ab. Selbst als er Sammy im realen Leben trifft und sie erkennt, spricht er sie nicht an (vgl. FN 95). Auch der Bahnführer, der am Ende Nidal und Marie unverschuldet überfährt, kann nicht darüber reden, ungewollt zwei Menschen überfahren zu haben. Er geht davon aus, dass ihn sowieso niemand versteht und es nichts bringen würde, darüber zu sprechen (vgl. FN 163). Denn er ist überzeugt auf seine Fragen, »warum diese Menschen das tun, [warum] sie andere Leute da mit hineinziehen« (FN 28), keine Antworten zu bekommen. Die Angst oder Überzeugung, nicht verstanden zu werden, bewirkt bei allen, nicht einmal den Versuch eines Gesprächs zu wagen, und führt zum Verstummen.

Der Chat als Gegenraum?

Die Existenz des geheimen Chats, der die drei Hauptfiguren zusammenführt, fordert diese These jedoch heraus, indem er den Ort für Kommunikation und Austausch öffnet, der in der Lebenswirklichkeit von Sammy, Marie

und Nidal fehlt. Bietet er demnach einen Ausweg aus der gescheiterten Kommunikation? Marie jedenfalls erkennt für sich, dass sie dort nicht nur sein kann, wer sie will, sondern auch »alles sagen, alles so meinen [kann]. Oder auch nicht. Keiner wird vorbeikommen und nachgucken, was tatsächlich in ihrem Leben passiert« (FN 12). Im Chat gibt es keine Tabu-Themen.¹¹ Um diese offene Kommunikation zu gewährleisten ist aber anfangs ein Eingangsritual zu bestehen. Nidal prüft anhand von zwölf Fragen, ob es den Bewerber*innen mit dem Suizid ernst ist – nur dann dürfen sie beitreten (vgl. FN 8, 55). Dass die Lesenden zumindest ab und zu Einblick in die Chatprotokolle haben, liegt – wie bereits erwähnt – an Yoshua, der sich einhackt und heimlich mitliest (vgl. FN 45). Er bezeichnet den Chat als »Schattenwelt [...], die nur in Computern und Glasfaserkabeln existiert. Sobald einer den Stecker zieht, ist Schluss« (FN 39).

Diesen Gedanken meta-analytisch aufgreifend und erweiternd, kann der Chatroom der drei Hauptfiguren als Heterotopie im foucaultschen Sinne verstanden werden, das heißt als eine lokalisierbare und zeitlich bestimmbare Utopie.¹² Als einer der »Orte, die sich allen anderen widersetzen und sie in gewisser Weise sogar auslöschen, ersetzen, neutralisieren oder reinigen sollen. Es sind gleichsam Gegenräume.«¹³ Heterotopien können zeitlich begrenzt sein und sich wieder auflösen, wenn sie nicht mehr benö-

11 Damit widerspreche ich Schreiber, die *Für niemand* auf der Grundlage analysiert, dass die Hauptfiguren aufgrund des Suizids als ein Tabuthema keine Ansprechpartner*innen haben. Das mag für die reale Alltagswelt stimmen, im Chat allerdings ist der geplante Suizid Voraussetzung, um überhaupt eingeladen zu werden (vgl. FN 111). Dass Nidal auch im Chat nicht über seine Homosexualität redet, liegt daran, dass er Angst hat, dass es jemand außerhalb des Chats erfährt, weshalb er es nicht (online) aufschreiben möchte – persönlich wäre er aber bereit darüber zu sprechen (vgl. FN 77). Laut Schreiber scheitern die Jugendlichen in ihrer Identitätsfindung, die sprachbasiert ist, und erkennen deshalb die Bedeutung ihrer eigenen Existenz nicht. Das mag für ihren Vergleichsroman *Nichts* von Janne Teller zutreffen, ist in Bezug auf *Für niemand* aber nicht kausallogisch (vgl. Schreiber: Halt den Mund).

12 Vgl. Foucault: Die Heterotopien, S. 9.

13 Ebd., S. 10. Interessanterweise spricht auch John von Zydowitz in Bezug auf den Chat von einem Gegenraum, geht aber nicht auf den Begriff oder die foucaultsche Bedeutung ein (vgl. John von Zydowitz: Du wirst frei sein, S. 387).

tigt werden.¹⁴ Diesem Ablauf folgt auch der Chat, der nur für die begrenzte Zeit bis zum Suizid genutzt wird und existiert.¹⁵

Doch vor allem entspricht der Chat Foucaults Erklärung von Krisenheterotopien, die »in der Regel Menschen vorbehalten [sind], die sich in einer biologischen Krisensituation befinden.«¹⁶ Während er dabei an Pubertierende denkt und an Frauen während ihrer Periode oder bei der Entbindung,¹⁷ finden sich im Chat Jugendliche mit Selbstmordgedanken zusammen – eine buchstäblich existenzielle Krise. Aber auch als Abweichungsheterotopie¹⁸ lässt sich der Chat interpretieren, handelt es sich dabei doch um den Raum am Rande einer Gesellschaft für die Menschen, »die sich im Hinblick auf den Durchschnitt oder die geforderte Norm abweichend verhalten«.¹⁹ Dass die drei Hauptfiguren von der Norm abweichen, erkennt vor allem Nidal an. An einer hierfür zentralen Stelle sagt er: »wenn man den Leuten sagen würde, was man wirklich denkt, [...] [würden] die einen sofort einweisen« (FN 47). Auch das von Foucault beschriebene System von Öffnung und Abschließung, das den heterotopen Raum kennzeichnet, und das damit verbundene Eingangsritual findet sich hier in Form der zwölf Fragen ganz dezidiert. Durch letzteres haben Nidal, Sammy und Marie Zugang zum Chat erlangt, während Yoshua dieses übergangen hat, entsprechend aber auch nur mitlesen und nicht selbst schreiben oder interagieren kann. Dasselbe gilt für die Lesenden, die nur über Yoshua und damit genauso eingeschränkt Zutritt zur Heterotopie haben. Allerdings wird ihnen durch die Fragen und die Erklärung der Regeln theoretisch die Möglichkeit gegeben das Eingangsritual selbst zu absolvieren und vollen Zugang zu erhalten.

Während sich die drei Beteiligten im Chat anfangs nur relativ sachlich über ihre Suizid-Pläne austauschen beziehungsweise ihren gemeinsamen Suizid planen (vgl. FN 23), entwickeln sich im Laufe der Zeit immer deutlicher

14 Vgl. Foucault: Die Heterotopien, S. 13.

15 Tatsächlich wird nicht diskutiert, was nach dem Suizid passiert, da Nidal allerdings ein sehr vorsichtiger und einigermaßen fähiger Programmierer zu sein scheint, ist es auf jeden Fall denkbar, dass sich der Chat selbst löscht.

16 Foucault: Die Heterotopien, S. 12.

17 Vgl. ebd.

18 Vgl. ebd.

19 Ebd.

auch Unterhaltungen abseits dieses Themas (vgl. FN 88f., 109–111). Aus der ›Leidensgemeinschaft‹ der drei Jugendlichen bildet sich im Laufe der Zeit beinahe so etwas wie Freundschaft heraus: »Halb einsam. Halb befreundet. Halb am Leben«, wie Sammy frustriert an Nidal schreibt (FN 80). Sie verabreden sich, virtuell zusammen einen Film anzuschauen (vgl. FN 89), und Marie würde die beiden anderen sogar gern zu ihrem Geburtstag einladen, ist sich der Unmöglichkeit dessen aber bewusst (vgl. FN 124f.). Vor allem zwischen Nidal und Sammy wächst eine Verbindung. Nidal liest ihr vor (vgl. FN 100), sie unterhalten sich ab und zu ohne Marie im Chat und treffen sich am Ende sogar im Auto von Sammys Vater – auch wenn Sammy sich dabei versteckt, um die Regel, sich nicht im echten Leben zu treffen, nicht zu verletzen (vgl. FN 113–119). Am Abend seines eigenen und Maries Suizids besucht Nidal unerkannt ein Konzert von Sammys Band und stellt fest, dass sie »[v]ielleicht hätten [...] Freunde werden können. Im wirklichen Leben. Mit richtigem Namen. Ganz ohne Lügen. Aber dafür ist es zu spät« (FN 160). Sein letzter Satz zeigt, dass die Chance auf eine Verbindung, die ehrliche Kommunikation und damit einhergehend Gehört- und Verstandenwerden ermöglichen könnte, für ihn Illusion bleibt. Das eigentliche Wesen der Heterotopie ist es, laut Foucault, »eine Illusion [zu] schaffen, welche die gesamte übrige Realität als Illusion entlarvt, oder [...] ganz real einen anderen realen Raum [zu] schaffen, der im Gegensatz zur wirren Unordnung unseres Raumes eine vollkommene Ordnung aufweist.«²⁰ Der Chat bleibt auch in diesem Sinne Heterotopie und damit Utopie. Denn selbst im geschützten Raum des Chats fühlen sich weder Nidal noch Marie dazu in der Lage, über ihre Probleme zu sprechen – ihnen fehlen weiterhin die Worte. Zwar gibt es immer wieder Gesprächsangebote von Sammy und Nidal an Marie (vgl. FN 64), doch sie kann und möchte weder über den Grund, warum sie sich zum Suizid entschlossen hat, sprechen, noch die Gründe der anderen beiden hören (vgl. FN 62). Sammy dagegen versucht mehrmals vor allem von Nidal den Grund für seinen geplanten Suizid zu erfahren (vgl. FN 77, 127f.), was Nidal mit seiner Aussage abblockt, dass sie nicht alles voneinander wissen müssen (vgl. FN 127). Letztendlich finden Nidal und Marie in ihren Chat-

20 Ebd., S. 19f.

partner*innen keine Gesprächspartner*innen, mit denen sie ihre Probleme bewältigen und ihren geplanten Suizid abwenden könnten. Ihre Sprache reicht nicht, um auszudrücken, was sie belastet.

Das schöpferische Moment

Doch gerade in der Stille der Jugendlichen liegt ein schöpferisches Moment. Bereits auf der ersten Seite wird den Lesenden explizit ein Kommunikationsangebot unterbreitet, aber auch dessen Regeln und Einschränkungen erklärt: Innerhalb einer bestimmten Zeit müssen 12 Fragen beantwortet werden. Die gegebenen Antworten entscheiden darüber, ob der geschützte Bereich betreten werden darf oder nicht. Bei Fehlverhalten wird jedoch nicht nur die Kommunikation vollständig abgebrochen, sondern auch der ganze Chat gelöscht (vgl. FN 8). Die Fragen bilden die zwölf Kapitelüberschriften. Dass es sich dabei um die gleichen Fragen handelt, die auch die Hauptfiguren des Buches beantworten mussten, lässt sich mit einiger Sicherheit anhand eines Chatprotokolls belegen, in dem die Frage ›Was für ein Auto fährt dein Vater?‹ aufgegriffen wird (vgl. FN 23). Nur bei dieser Frage wird klar, wie zumindest Sammy darauf geantwortet hat, weiß Nidal doch vom Porsche ihres Vaters (vgl. FN 97f.), den er am Ende sogar ausleiht (vgl. FN 113–119, 122–129). Lediglich eine weitere Ahnung einer Antwort – ebenfalls von Sammy – findet sich auf die erste Frage ›Wer wird Millionär?‹. So äußert sie in eben jenem Kapitel, dass – wenn das Leben *Wer wird Millionär* sei, sie noch in dieser Nacht aussteigen wolle, da man nicht gewinnen könne, wenn einem keiner Fragen stelle (vgl. FN 15f.). Ansonsten werden die Antworten von Sammy, Nidal und Marie an keiner Stelle preisgegeben. Zwar könnte man Vermutungen anstellen, warum im Kapitel ›Wer ist dein Held?‹ Marie kein einziges Unterkapitel gewidmet ist, während die Unterkapitel zu Sammy und Nidal um deren Probleme mit sogenannten Autoritätspersonen kreisen. Doch explizit thematisiert werden die Antworten der drei Hauptfiguren nie. Es ist damit umso mehr an den Lesenden über die eigenen Antworten auf die Fragen nachzudenken und damit in die Kommunikation mit den Dreien einzusteigen, wodurch die Auseinandersetzung mit dem

Thema Suizid angeregt wird. Das Verstummen und die Sprachlosigkeit der drei Jugendlichen, deren erschöpfte Kommunikation, birgt also tatsächlich ein schöpferisches Potential für die Lesenden.

Literaturverzeichnis

Dürscheid, Chista, Jürgen Spitzmüller (Hg.): Perspektiven der Jugendsprachforschung. Trends and Developments in Youth Language Research. Frankfurt a. M. 2006.

Elsäßer, Tobias: Für niemand. Mannheim 2011.

Foucault, Michel: Die Heterotopien. Zwei Radiovorträge [7. und 21. Dezember 1966 = Les hétérotopies]. Zweisprachige Ausgabe. Frankfurt a. M. 2005.

John von Zydowitz, Lena-Marie: »Du wirst frei sein.« Suizid Jugendlicher zwischen literarischer Umsetzung und zeitgenössischen Suiziddiskursen am Beispiel von Emil Strauß' *Freund Hein* und Tobias Elsäßers *Für niemand*. In: Iris Schäfer (Hg.): Zur Ästhetik psychischer Krankheit in kinder- und jugendliterarischen Medien. Psychoanalytische und tiefenpsychologische Analysen – transdisziplinär erweitert. Göttingen 2020, S. 373–390.

Kleedorfer, Jutta: Die Überwindung der Sprachlosigkeit. Befunde und Antworten in der aktuellen Kinder- und Jugendliteratur. In: *ide, Informationen zur Deutschdidaktik*. Jg. 27 (2003), H. 3, S. 40–49.

Schreiber, Carolin: »Halt den Mund. Schweig still. Sag kein ____.« Sprache und Sprachlosigkeit: Die Darstellung tabuisierter Themen im aktuellen Jugendroman am Beispiel von Janne Tellers *Nichts* und Tobias Elsäßers *Für niemand*. In: Iris Schäfer (Hg.): Zur Ästhetik psychischer Krankheit in kinder- und jugendliterarischen Medien. Psychoanalytische und tiefenpsychologische Analysen – transdisziplinär erweitert. Göttingen 2020, S. 261–285.

Autorinnen und Autoren

Prof. Dr. Bernd Auerochs wurde mit der Studie *Die Entstehung der Kunstreligion* habilitiert und ist Professor für Neuere deutsche Literatur und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Seine Forschungsgebiete umfassen unter anderen deutsch-jüdische Literatur sowie Literatur und Philosophie.

Dr. Alina Boy forscht und lehrt als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Fachbereich Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität zu Köln. Ihre Dissertation trägt den Titel *Inszenierungsspiele. Geschlecht, Autofiktion und Autorinnenschaft bei Franziska zu Reventlow*.

Dr. Max Czollek ist Publizist und Lyriker und gehört dem Herausgeber*innenkollektiv des Magazins *Jalta – Positionen zur jüdischen Gegenwart* an. Jüngst sind von ihm erschienen: *Grenzwerte. Gedichte* (2019), *Rache. Geschichte und Fantasie* (als Mithg., 2022) und *Versöhnungstheater* (2023).

Dr. Denise Dumschat-Rehfeldt wurde zum Thema »*Zufuhr neuen Blutes*«. *Vampirismuslektüren von Erzählungen Thomas Manns* promoviert und arbeitet als Lehrkraft für besondere Aufgaben in der Neueren deutschen Literaturwissenschaft und Literaturvermittlung an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg.

Dr. Marcella Fassio ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-Projekt »Narrative weiblicher Erschöpfung um 1900 und 2000« an der der FU Berlin und legte als Promotion die Studie *Das literarische Weblog. Praktiken, Poetiken, Autorschaften* vor.

Patrick Graur ist Kollegiat und wissenschaftlicher Mitarbeiter am DFG-Graduiertenkolleg »Literatur und Öffentlichkeit in differenten Gegenwartskulturen« an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg und schreibt an einer Dissertation über die rumäniendeutsche Aktionsgruppe Banat.

Sonka Hinders arbeitet an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg im Rahmen des Promotionsprogramms »Gestalten der Zukunft« an einem Projekt über Darstellungen des Lesens in der zeitgenössischen (englischsprachigen) Literatur.

Dr. Julia Ingold ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Professur für neuere deutsche Literatur und Literaturvermittlung an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg. Sie hat im Bereich deutsch-jüdische Literatur promoviert (*Arabeske und Klage. Aspekte des Ausdrucks bei Else Lasker-Schüler*) und arbeitet nun unter anderem zu Emblemantik.

Alexander Kerber ist als Doktorand im Graduiertenkolleg »Europäische Traumkulturen« an der Universität des Saarlandes beschäftigt und arbeitet an einer Dissertation zur Funktion des Traums im Prosawerk Hans Henny Jahns.

Simone Ketterl ist Pressesprecherin der Technischen Hochschule Ingolstadt und promoviert an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg über Thomas Bernhard.

Jonas Meurer ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Neuere deutsche Literaturwissenschaft der Otto-Friedrich-Universität Bamberg und arbeitet an einem Promotionsprojekt zur Publizität und Rezeption Friedrich Georg Jüngers.

Dr. Martin Rehfeldt ist Postdocberater am Graduiertenzentrum Trimberg Research Academy der Otto-Friedrich-Universität Bamberg und legte eine Dissertation mit dem Titel *Literaturwissenschaft als interpretierende Rezeptionsforschung* vor.

PD Dr. Corinna Schlicht forscht und lehrt am Institut für Germanistik/ Neuere deutsche Literaturwissenschaft der Universität Duisburg-Essen. Ihre Dissertation hatte das Erzählwerk Lenka Reinerová zum Thema, ihre Habilitationsschrift trägt den Titel *Selbstentwürfe. Kulturelle Narrative des Selbst in der deutschsprachigen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*.

Dr. Anna Seidel ist Postdoc am Institut für Germanistik an der Universität Innsbruck im Sonderforschungsbereich »Transformationen des Populären« und wurde mit der Arbeit *Retroaktive Avantgarde. Manifeste des Diskurspop* promoviert.

Leonhard F. Seidl arbeitet als Schriftsteller und Literaturvermittler. Jüngst erschienen von ihm u. a. die Sammelbände *Literatur und ökologische Praxis* (als Mithg., 2023) und *Tatort Bayerischer Wald* (als Hg., 2022) sowie die Romane *Vom Untergang* (2022) und *Der falsche Schah* (2020).

Siggiko ist der Künstlername der (Comic-)Künstlerin und Illustratorin Emily Barthold, die nach einer germanistischen Dissertation – *The Thirty Years' War as Unifying Heritage: Historical Fiction, Ecumenism, and German Nation-Building (1871–1920)* – nun an der Brandenburgischen Technischen Universität Cottbus-Senftenberg beschäftigt ist.

Magdalena Sperber promoviert zur Nacherzählung wahrer Verbrechen im 19. Jahrhundert und arbeitet als Lehrkraft für besondere Aufgaben an der Professur für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg.

Anna Lena Westphal promoviert zu deutsch-jüdischen Gegenwartsautor*innen und arbeitet als Lehrkraft für besondere Aufgaben an der Professur für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg.

Zara Zerbe ist Schriftstellerin und Netzkünstlerin. Sie ist Mitherausgeberin der Literaturzeitschrift *Der Schnipsel*, veranstaltet die *Lesebühne FederKiel* und legte die Novelle *Das Orakel von Bad Meisenfeld* (2021) sowie den Roman *Phytopia Plus* (2024) vor.