

Literaturzeitschrift

Literaturzeitschrift

randlos

Liebe Lesende,

die zweite Ausgabe im sommerlichen Design hat uns so gut gefallen, dass wir die dritte wiederum zum Sommersemester fertigstellen wollten. Aufgrund unvorhersehbarer globaler Ereignisse können wir gleichwohl erst jetzt veröffentlichen. Nun ist eine Trilogie entstanden, die so nicht unbedingt geplant war.

Wie immer gibt es Bewährtes und einige neue Ideen. So lief unser Thesenautomat im letzten Sommer auf Hochtouren.

Die dritte Ausgabe ist nun aber gleichzeitig die letzte – zumindest in der bekannten Form. Der Kern der Redaktion schließt dieses Jahr das Studium ab und wendet sich neuen Aufgaben zu. Was man mit einem abgeschlossenen Master NDL-Studium anfangen kann, haben uns Jehona Kicaj und Alexander Ludewig erzählt. Wir danken den beiden für die Erinnerungen an einen Sommernachmittag, an dem wir dieses Thema beim Minigolf vertieft haben.

Weiterhin danken wir Dr. Annette Antoine für das ausgefeilte Grußwort und Prof. Dr. Birgit Nübel sowie allen anderen Dozierenden für die fortwährende Unterstützung unseres Projekts. Unser besonderer Dank geht an unsere Freund*innen, das sind zunächst die externen Autor*innen, die unsere Zeitschrift mit ihren Texten bereichern, und natürlich die Lesenden der drei Ausgaben, die unserer Arbeit erst einen Sinn geben und deren Feedback uns sehr geholfen hat. Und schließlich unsere Instagram-Follower, die uns bei der Erstellung der aktuellen Ausgabe begleitet haben und mit deren Unterstützung wir ein gutes Gefühl für eine mögliche digitale Zukunft entwickelt haben. Aktuell arbeiten wir hinter den Kulissen an Möglichkeiten, diese zu verwirklichen.

Die Redaktionsarbeit hat uns Spaß gemacht und wir haben viele Erfahrungen gesammelt, aber es war auch oft anstrengend. Wir finden, die Mühe hat sich gelohnt, dass wir etwas zum literarischen Leben beigetragen haben und hoffen, damit einige Menschen inspiriert zu haben.

Gern geschehen.

Eure Redaktion

Hinweis:

Die Verwendung gendergerechter Sprache obliegt den Autor*innen der jeweiligen Artikel. Jede Form von Geschlechtlichkeit im Text ist zu jedem Zeitpunkt als inklusiv zu verstehen, auch wenn dies nicht explizit durch ‚Genderternchen‘ gekennzeichnet ist. Die Redaktion teilt nicht zwangsläufig die Ansichten der Textinhalte, sondern versteht sich als Plattform für die Studierenden.

Für Fragen und Anmerkungen stehen wir unter randlos.zeitschrift@gmail.com zur Verfügung.

Für die neuesten Entwicklungen folgt uns auf Instagram @[randlos.zeitschrift](#).

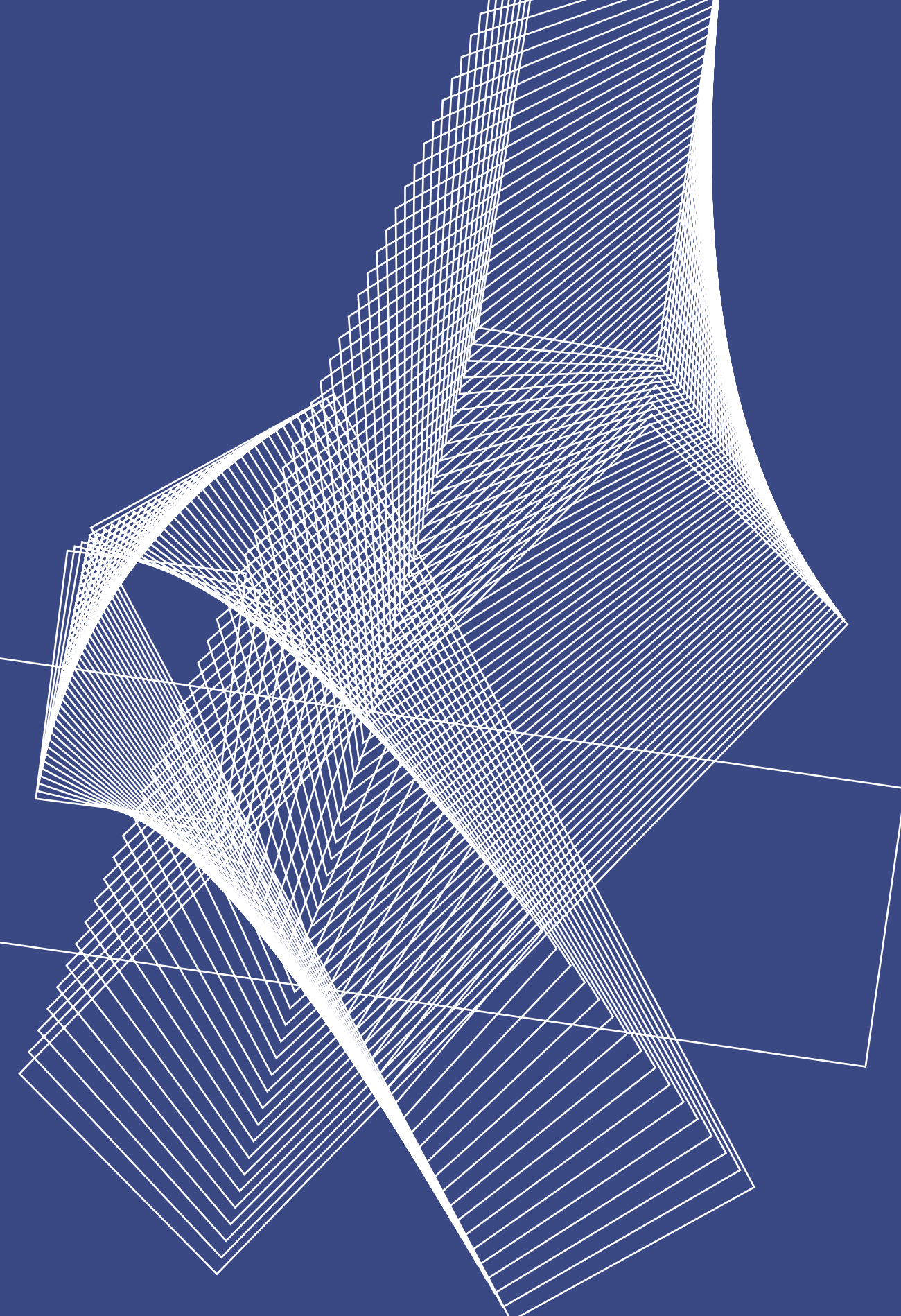
„Denken ohne Geländer“ nannte Hannah Arendt ihr Vorgehen in der politischen Theoriebildung – beim Nachdenken über den Namen „randlos“ lag die Assoziation nahe, zumal der Ausspruch auch noch von einer berühmten Hannoveranerin stammt. Die Pluralität, für die Arendt eintrat, ist auch etwas für die Literatur und ihre Wissenschaft Entscheidendes. Kein Zaun, keine Grenze sollte dort der kreativen Betätigung im Wege sein, sie werden unterwandert, subversiv, notfalls diffundierend. Dabei können die Ränder unscharf werden. So geschehen auf dem Cover der *randlos*, verschwimmende tanzende Buchstaben, die vor nichts haltmachen. Neue Blickwinkel werden möglich, man kann es drehen und wenden, wie man will. Ob dann Literatur entsteht oder doch eher Wissenschaft (oder etwas Spannendes aus dem Bereich dazwischen), wird sich zeigen. Wir werden es sehen. „Alle Schranken sind bloß des Übersteigens wegen da“, befand schon Novalis. Transgression als romantisches Programm. Und auch Leibniz, ein zweiter berühmter Hannoveraner und noch dazu Namenspatron unserer Universität, hat nicht nur universal, das heißt ohne Beschränkung gedacht, sondern auch im Wortsinne „randlos“ geschrieben: Auf den circa 100.000 Blättern seines handschriftlichen Nachlasses, die seit über 100 Jahren im größten Editionsprojekt aller Zeiten gesichtet und herausgegeben werden, hat er zwar oft zunächst links einen Rand frei gelassen, diesen aber dann meist im weiteren Bearbeiten kreuz und quer gefüllt, überschrieben, Zeichnungen und mathematische Formeln eingefügt, auch schon mal den Küchenzettel für die kommende Woche notiert oder ein kleines Gedicht, ein Bonmot festgehalten – work in progress eben, spannend zu lesen und immer mit dem Sinn für Überraschendes und Neues.

Freuen wir uns auf Neues in der dritten *randlos*, mittlerweile einer etablierten Größe im Fachbereich. Die zudem die einzigartige Chance bereithält, dabei zu sein, wenn sich Menschen, die wir aus Seminaren und der wissenschaftlichen Diskussion kennen, plötzlich auch als Dichter*innen und Kurz-Schriftsteller*innen entpuppen. Vielen Dank an die Redaktion und alle engagierten Beteiligten für dieses schöne und wichtige Format!

Annette Antoine

Inhalt

Monströser Raum in Mark Z. Danielewskis <i>Das Haus – House of Leaves</i> (2000) Ein (literatur-)theoretischer Versuch	08	Lucas Prieske	In dunkelsten Farben	44	Maike Ehmann
Selbstfindungsprozesse Vom Streben und Scheitern und Werden <i>Das kunstseidene Mädchen</i> (1932)	14	Maike Ehmann	Flecke	46	Frau Düfi
Abbas Khiders <i>Ohrfeige</i> (2016) Eine Geschichte von Unverständnis als Spiegel der Leser*innenerfahrung	18	Deborah Fallis	Sich auch einmal umschaun Minigolf mit Jehona Kicaj und Alexander Ludewig	50	Leon Werth
„Safe on the other side and here.“ Räume und Körper in Sarah Kanes <i>Cleansed</i> (1998)	22	Runa Janson	Eine Welt voller Dinge und der Mensch mitten drin	56	Greta Hauptmann
Thesenautomat	28	<i>randlos</i>	Einbruch in die Idylle der Hildesheimer Literaturblase	60	Tanja Meyer, Leon Werth
Dem Gedanken ein Danke zum Gedenken des Denkens.	34	Nadja Voigt	„Das Schlimmste auf der Welt ist mein kaputter Computer.“	64	Judith Blatt
bloody mary	36	Theresa Sambruno	„Alles ist Literatur“	66	Greta Hauptmann
Über für	38	Renata Behrendt	Ebow – K4L (2019, Problembär Records) Albumreview	70	Deborah Fallis
Unter der gelben Sonne oder die Frage nach dem Ich	40	Karin Greib	Zeichen der Zeit oder Irrationalismus ist en vogue	74	Felix Pospich
Kindheit in den 70ern	42	[anonym]	Impressum	76	



Literatur

wissen

schaftliches

MONSTRÖSER RAUM

in Mark Z. Danielewskis *Das Haus* — *House of Leaves* (2000)

Ein (literatur-) theoretischer Versuch
— von Lucas Prieske

Als intersubjektiver Spiegel gesellschaftlicher Figurationen verstanden trägt das Monster in seiner Form des durch spezifische „ästhetische und kulturelle Strukturen“¹ transintentional hervorgebrachten Zerrbildes von Normalitätsdiskursen und -grenzen den Charakter des Symbolischen. So kann es „sich aus der Verkettung mit der bezeichneten Dinglichkeit lös[en], doppel- und mehrdeutig werden“² – es muss in Bezug auf seine ‚Dinglichkeit‘ also gedeutet und auf seine es konstituierenden Diskurse und Signifikate rückbezogen werden. Dieses inhärent dialektische Moment der „Zeichenhaftigkeit des Monströsen“³ – zugleich diskursiv projiziertes Produkt und (Anschauungs-)Objekt einer ‚Normgemeinschaft‘ zu sein – lässt das Monster als eine von vielen kulturellen Institutionen erscheinen, die sich zwar in ihrem konkreten Bezug und Effekt auf die jeweilige Gemeinschaft unterscheiden können, jedoch denselben grundsätzlich interdependenten Charakter mit ihren kulturellen und gesellschaftlichen Bedingungen teilen. Will man nun den Monstrositätsdiskurs,

der sich ohnehin bereits aus der „Medizin und Naturgeschichte in die verschiedensten Bereiche der Philosophie, Anthropologie, Pädagogik, Ästhetik [...] Poetik [...] und [...] ‚schöne[n] Literatur‘“⁴ erstreckt, erweitern, bietet es sich an, die Raumtapher des „diffuse[n] Grenzbereich[s], in dem das Monster haust“⁵ wörtlich zu nehmen und nach einem ‚monströsen Raum‘ zu fragen. Gemeint ist hier nicht der Ort, an dem ein Monster durch seine Gesellschaft im engen Sinne platziert wird, sondern das tatsächliche Aufgehen monströser Ordnungsprinzipien im Raum, der so als ‚verräumlichte‘ Figur des Monsters selbst funktioniert. Mark Z. Danielewskis Roman *Das Haus – House of Leaves* bietet sich für eine exemplarische Untersuchung besonders an, da der archetypische Raum des Labyrinths hier nicht nur im Vordergrund steht, sondern in mehrfacher Weise als Strukturprinzip und Akteur fungiert. Von den mehreren, sich überlagernden und ineinander verwobenen Erzählebenen ist die metadiegetische Rekapitulation einer metafiktiven Dokumentation über die Familie Navidson, ihr „Haus in der Ash Tree Lane“⁶ und dessen „unmöglichen Flur“ (D 5) hier in besonderer Weise hervorstechend.

Bevor sich der unermessliche Flur hinter einer plötzlich auftauchenden Tür im Haus der Navidsons entfaltet, kündigt sich das Phänomen in einem kleineren, aber nicht minder paradoxen Maßstab an. Auch

nach mehreren Messungen, die nach anfänglichem Unglauben über das Ergebnis auch exakte Lasertechnik involvieren, finden Will Navidson, sein Bruder Tom und Reston, ein „Professor für Ingenieurwissenschaften an der Universität Virginia“ (D 43), „immer nur wieder die ebenso niederschmetternde wie unmögliche Tatsache bestätigt [...], dass die Innenmaße [des Hauses; L. P.] größer waren als die Außenmaße.“ (D 72) Das Scheitern von akademischem Expertenwissen und den Messverfahren, auf denen dieses Wissen beruht, etablieren das Haus in der Ash Tree Lane als epistemologisch anormal. Da der Wissensmaßstab hier die wissenschaftliche Methode ist, kann das Haus diesen peripheren Status jedoch nicht behalten: Auf Basis der faktischen Falsifikation der Nullhypothese (‚Die Innenmaße sind nicht größer als die Außenmaße‘) wird es innerhalb des im Text präsenten wissenschaftlichen Diskurses nicht nur zum Objekt des Erkenntnisinteresses, sondern auch zu einer legitimen Verunsicherung der Wissensbestände, die, da sie als gesichert gelten, einen erheblichen Einfluss auf die Konstitution von gesellschaftlichem Raum (im abstrakten Sinn) haben – wie durch die Verifizierung des Universitätsprofessors für Ingenieurwissenschaften bestätigt wird. Wenn in der Beschreibung der Filmszene betont wird, dass (vor ihrem Scheitern) „die Autorität der Werkzeuge [...] im Handumdrehen jedes Gefühl von Bedrohung [überwindet]“ (D 53), gilt diese Bedrohung vor allem den identifikatorischen Wissensbeständen, die durch die Instrumente bewiesen, von ihrem Objekt (dem Raum) jedoch infrage gestellt werden: „Was ihnen im Wege steht, ist

diese eine unanfechtbare Tatsache: Die äußeren Maße müssen dieselben sein wie die inneren. Die Physik basiert auf einem Universum, dessen Mittelpunkt bis in alle Ewigkeit das Gleichheitszeichen ist.“ (D 43) Bezeichnend ist hier besonders die sprachlich hergestellte Hierarchie zwischen der Physik und dem Universum, auf das sie sich bezieht. Der Wissensvorrat ‚Physik‘ gerät durch die Anomalie ins Wanken, nicht das Naturgesetz selbst. Das wissenschaftliche Messverfahren und die Unumstößlichkeit der grundlegenden physikalischen Prinzipien bilden als epistemologischer Grundpfeiler ein „Zentrum, in dem es [das Subjekt; L. P.] sich spiegeln bzw. mit dem es sich identifizieren kann.“⁷

Dieser Zusammenhang bezieht sich theoretisch auf das Spiegelstadium nach Jacques Lacan, das „als Modell für die Deskription einer imaginären Intersubjektivität“⁸ darauf verweist, dass das Ich selbst „den Charakter des Imaginären [trägt] und [...] insofern narzißtischer Art [ist], als es der Illusion des Eins-sein-Wollens mit sich selbst als einem anderen unterliegt.“⁹ Das Spiegelstadium dient Lacan als „symbolische Matrix, an der das Ich (je) in einer ursprünglichen Form sich niederschlägt, bevor es sich objektiviert in der Dialektik der Identifikation mit dem andern und bevor ihm die Sprache im Allgemeinen die Funktion eines Subjekts wiedergibt.“¹⁰ Relevant ist an dieser Stelle insbesondere der Objektivierungsvorgang des Ich „in der Dialektik der Identifikation.“¹¹ So ergeben sich in der erlebten Welt „identitätsverheißende[] Formationen[,] [...] [d]eren Effekt [...] darauf [beruht], daß sie dem Subjekt ein Zentrum (Idee, Füh-

¹ Achim Geisenhanslüke, Georg Mein u. Rasmus Overthun: Einleitung. In: Achim Geisenhanslüke u. Georg Mein (Hg.): *Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen*. Bielefeld: Transcript 2009, S. 11.

² Gerda Pagel: Jacques Lacan zur Einführung. Hamburg: Junius 1989, S. 42.

³ Jan Niklas Meier: *Wider die Kultur. Zum Wesen des Monströsen*. In: ders.: *Monster. Essays*. Hannover: Scius 2017, S. 14.

⁴ Urte Helduser: *Imaginationen des Monströsen. Wissen, Literatur und Poetik der ‚Missgeburt‘ 1600–1835*. Göttingen: Wallstein 2016, S. 12.

⁵ Roland Borgards, Christine Holm u. Günter Oesterle: Vorwort. In: dies. (Hg.): *Monster. Zur ästhetischen Verfassung eines Grenzbewohners*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 9.

⁶ Mark Z. Danielewski: *Das Haus*. München: btb 2009 [engl. 2000], S. 3. Im Folgenden zitiert mit der vorangestellten Sigle ‚D‘ und Seitenzahl in Klammern direkt im Fließtext.

⁷ Pagel: Jacques Lacan zur Einführung, S. 33.

⁸ Ebd., S. 31.

⁹ Ebd., S. 30.

¹⁰ Jacques Lacan: *Das Spiegelstadium als Gestalter der Funktion des Ichs*. In: ders.: *Schriften 1*. Hrsg. v. Norbert Haas. Olten u. Freiburg i. Br.: Walter 1973, S. 64.

¹¹ Ebd.

rer, Objekt) bereitstellen, in dem es sich spiegeln bzw. mit dem es sich identifizieren kann.“¹² Die in den Raum eingeschriebenen Wissensbestände, Werte, Normen und Praxisformen stellen so je nach Grad der Identifikation des Subjekts eine mehr oder weniger hohe Hürde dafür dar, dass es sich selbst (positiv oder negativ) im anderen antizipieren kann. Die Tatsache, dass der Raum des Hauses sich den Gesetzen der Physik verweigert, ist so als direkter Angriff auf die epistemologische (und damit identifikatorische) Basis der Subjekte lesbar, die sich mit ihm konfrontiert sehen.

Dieser intersubjektive Kern, der als gemeinsames Wissen über die Gestalt der Wirklichkeit die um die Anomalie angeordneten sozialen Interaktionen vorstrukturiert, wird an den Navidson-Brüdern besonders deutlich. Bei einer vergleichenden Beschreibung der beiden wird insbesondere die vielfache Unterschiedlichkeit ihrer jeweiligen Lebensführung betont, die sie als einzelne Subjekte klar voneinander unterscheidet:

Auf den ersten Blick möchte man gar nicht glauben, dass diese beiden Männer miteinander verwandt sind, und dann auch noch Brüder. Tom reicht es, gemütlich auf der Couch zu sitzen und sich ein Spiel im Fernsehen anzuschauen. Navidson dagegen treibt jeden Tag Sport, verschlingt bündeweise schwer verständliche theoretische Schriften und verknüpft die ihn umgebende Welt permanent mit einer einzigen Sache: der Fotografie. Tom kommt zurande, Navidson kommt voran. (D 42 f.)

Diese augenscheinlich elementare Differenz im Ethos und Anspruch der Lebensführung fällt angesichts der räumlichen Anomalie,

der epistemologischen Verunsicherung, auf eines ihrer Fundamente zurück, das als kleinster gemeinsamer Nenner die gegenseitige Identifikation der Brüder (im Angesicht eines Anderen) evoziert: „In diesem Punkt sind sich die Brüder einig. Das Problem muss in ihren Messverfahren liegen oder in einem unbemerkt gebliebenen Wandlungsfaktor: Lufttemperatur, fehlkalibrierte Instrumente, verzogene Böden, etwas in der Art, irgendetwas.“ (D 43) Im Umgang mit der Normabweichung zeigt sich hier bereits eine Diskursparallele zu der historischen Naturalisierung des ‚Körpermonsters‘ – „der Integration der Monstren in eine ‚Ordnung der Natur‘“¹³ –, die die „Unterscheidung zwischen phantastischen Monstren und natürlichen Missgeburten“¹⁴ fixieren sollte. Das Haus torpediert allerdings exakt diesen Versuch der Unterscheidung, indem es sich in einem liminalen Zustand sowohl der Zugehörigkeit zum figurativen Wissen um die ‚natürliche Ordnung‘ als auch der Phantasie verweigert. Der Raum unterbindet so das im Lacan’schen Spiegel garantierte, narzisstische Erkennen des Subjekts im Anderen, da er sich epistemologisch als Ort des Gemeinsamen verunmöglicht und durch seine empirische Greifbarkeit Züge des Abjekts¹⁵ – ein Raum, den „weder Geist noch Körper akzeptieren kann“ (D 40) – annimmt.

Die räumliche Anomalie der Abweichung von Innen- und Außenmaßen des Hauses wird bald abgelöst von der Präsenz eines „wie aus dem Nichts in der Westwand entstanden[en]“ (D 74), sich stetig verändernden Flurs. Er verfügt

weder über eine Belüftung, noch über Steckdosen, Schalter, Regale, eine Kleiderstange oder wenigstens ein bisschen was Dekoratives [...]. Vielmehr sind die Wände völlig glatt und nahezu tiefschwarz – ‚nahezu‘, weil die Oberfläche einen leichten Stich ins Graue aufweist. (D 37)

Schnell schreibt der Flur die Logik des überdehnten Innenraums fort und erstreckt sich in Ausmaße, die tagelange Expeditionen erfordern und an einem Punkt eine Tiefe von „43890 Kilometer[n]“ (D 357) aufweisen, „was 3815 Kilometer mehr ist als der Erdumfang, gemessen am Äquator.“ (ebd.) Diese Erkundungen vertiefen die Fremdheit des Raumes und die allmähliche Entfremdung der Figuren von sich selbst auf wesentlich drastischere Weise als die noch zuvor im Mittelpunkt stehende – zwar nicht zu widerlegende aber vergleichsweise harmlose – Raum-anomalie der Innenmaße des Hauses. Die endlosen, dunklen und leeren Flure und Treppenhäuser entbehren hingegen jeder Form der ‚lesbaren‘ Symbolik, anhand derer die Figuren ein im Spannungsfeld von Identifikation und Differenz situiertes, aber im Mindesten stabiles Verhältnis zu ihrer Umgebung aufbauen könnten, in dem das Subjekt in seiner Integrität nicht gefährdet wäre. Statt durch vollkommene Fremdheit eine absolute Differenz (und das soziale Subjekt in seiner Welt- und Selbstwahrnehmung) zu bekräftigen, folgt der Flur einer Art der Architektur – die zweifellos eines (im eigentlichen Wortsinn von ‚Architektur‘) gebauten Raums nach einem planvollen Entwurf entspricht –, entzieht sich in seiner Form aber so sehr den für sie zur Verfügung stehenden Begriffen, dass sie nur anhand einer sich über 21 Seiten

erstreckenden Liste mit Bauwerken, Stilen, Epochen und Gebäudetypen beschrieben werden kann, zu denen sie explizit keine Ähnlichkeit aufweist:

So erinnert zum Beispiel nichts an dem Haus auch nur im Entferntesten an Arbeiten aus dem 20. Jahrhundert, und zwar weder der Postmoderne, der Spätmoderne, des Brutalismus, des Neo-Expressionismus, [...]. Natürlich kann man sich unmöglich irgendwelche Bauwerke [die dem Flur ähneln; L.P.] vorstellen, ganz gleich, ob Wohnbauten, Fabriken, Geschäfte, Läden, Markthallen, Konservatorien, Ausstellungsgebäude, Bahnhöfe [...]. (D 158–179)

Die Anstrengungen der Figuren richten sich zunächst vor allem darauf, einen „eigentliche[n] Zweck“ (D 147) des Ortes ausfindig zu machen:

Liegt hier einfach ein physikalischer Irrtum vor? Eine Art Raumkrümmung? Oder ist das Ganze bloß ein topiarisches Labyrinth in wesentlich größerem Maßstab? Vielleicht dient es als Begräbnisstätte? Birgt ein Geheimnis? Schützt irgendetwas? Ist Kerker oder auch Versteck für irgendeine Art von Ungeheuer? Oder meinethalben Kerker oder Versteck für einen Unschuldigen? (D 148)

Selbstreflexiv verweist der Text an dieser Stelle auf den Zusammenhang von Struktur und Zentrum nach Derrida: „Und noch heute stellt eine Struktur, der jegliches Zentrum fehlt, das Udenkbare selbst dar.“¹⁶ Wird das Monster als „Imagination[] und Repräsentation[] des Unverfügbaren“¹⁷ gefasst, folgt der Flur hier zumindest einem Modus des Monströsen. Der labyrinthische Raum birgt nur „vollkommene Leere“ (D 157), deren einziges Strukturprinzip der Erhalt ihrer Ungreifbarkeit ist.

¹² Pagel: Jacques Lacan zur Einführung, S. 33.

¹³ Helduser: Imaginationen des Monströsen, S. 13.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Vgl. Julia Kristeva: Powers of Horror. An essay on abjection. New York: Columbia University Press 1982, S. 1 f.: „To each ego its object, to each superego its abject. [...] A ‚something‘ that I do not recognize as a thing. A weight of meaninglessness, about which there is nothing insignificant, and which crushes me. On the edge of nonexistence and hallucination, of a reality that, if I acknowledge it, annihilates me. There, abject and abjection are my safeguards. The primers of my culture.“

¹⁶ Jacques Derrida: L'écriture et la différence. Paris: Editions du Seuil 1967, S. 410. Hier zitiert nach: Danielewski: Das Haus, S. 148.

¹⁷ Gunther Gebhard, Oliver Geisler u. Steffen Schröter: Einleitung. In: dies. (Hg.): Von Monstren und Menschen. Begegnungen der anderen Art in kulturwissenschaftlicher Perspektive. Bielefeld: Transcript 2009, S. 10.

Die Figur Holloway verdeutlicht den radikalen Effekt dieser Entgrenzung auf das Subjekt. Dieser ist so sehr auf ein sinnkonstituierendes Zentrum fixiert, dass er versehentlich auf ein Mitglied der Expedition schießt und es schwer verletzt (vgl. D 167). Seine Reaktion und sein weiteres Handeln verdeutlichen, wie sich das Monströse als Verbindung von Schisma und Abjekt zum Strukturprinzip des Flurs erhebt:

„Bist du verrückt?“, schnauzt Holloway plötzlich los. „Ich kann nicht mehr zurück. Ich hab gerade einen erschossen.“ [...] „Ich kann mich nicht einsperren lassen“, sagt Holloway leise und mehr zu sich selber als zu Wax oder Jed. „Das kann ich einfach nicht.“ [...] Holloway rappelt sich tatsächlich hoch, doch anstatt Jed zu helfen, geht er einfach weg, verschwindet wieder hinter jenem undurchdringlichen Vorhang aus Finsternis, und Jed muss Wax alleine schleppen und sich um ihn kümmern. [...] Jed kommt nicht weit mit Wax, da knallen zwei Kugeln in eine nahe Wand. Seine Helmleuchte verrät Holloway, er steht vis-à-vis der Treppe. (D 167f.)

Der schismatische „Bruch mit der Wirklichkeit“ (D 169), den Holloway durch den Flur erfährt, lässt ihn selbst als menschenjagendes ‚Monster‘ die Position des Objekts einnehmen, nach dem er gesucht hat: „Holloway [...] kreischt wie ein tollwütiges Tier, kein Mensch mehr, bloß noch eine Kreatur, getrieben von Angst, Schmerz und Wut.“ (D 177)

Die semantische Aufladung von Identität in den Begriffen des ‚Jägers‘ und ‚Eroberers‘ läuft angesichts der radikalen Dezentriertheit des Raums ins Leere und beraubt die Figur ihrer elementarsten Grundlage, um ihre Rolle in der Figuration ‚Expeditionsteam‘ weiterhin zu erfüllen. Holloway findet in dem Raum – der in der kollektiven Synthese-

leistung geradezu nach Anschlussfähigkeit an vorhandene Wissensvorräte durch ein Zentrum (einen Sinn) verlangt – ein Abjekt, das seine innerste Identität im intersubjektiven Gefüge in Frage stellt. Der Flur wird so zum Schisma, das die zuvor konsistente Identität (bestehend aus Selbstwahrnehmung und dem Selbst, das in der Umwelt gespiegelt wird) spaltet, und ihn so nicht nur seines sozialen (biografisch konstruierten) Status, sondern auch seines Status‘ als Mensch (im sozialen Sinne) enthebt und ihn auf affektgeleitetes Handeln zurückwirft: „[...] ein tollwütiges Tier, kein Mensch mehr, bloß noch eine Kreatur, getrieben von Angst, Schmerz und Wut.“ (D 177)

PRIMÄRLITERATUR

Danielewski, Mark Z.: Das Haus. München: btb 2009.

SEKUNDÄRLITERATUR

Borgards, Roland, Holm, Christine u. Oesterle, Günter: Vorwort. In: dies. (Hg.): Monster. Zur ästhetischen Verfassung eines Grenzbewohners. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 9–14.

Derrida, Jacques: L'écriture et la différence. Paris: Editions du Seuil 1967.

Gebhard, Gunther, Geisler, Oliver u. Schröter, Steffen: Einleitung. In: dies. (Hg.): Von Monstren und Menschen. Begegnungen der anderen Art in kulturwissenschaftlicher Perspektive. Bielefeld: Transcript 2009, S. 9–30.

Geisenhanslüke, Achim, Mein, Georg u. Overthun, Rasmus: Einleitung. In: Achim Geisenhanslüke u. Georg Mein (Hg.): Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen. Bielefeld: Transcript 2009, S. 9–18.

Helduser, Urte: Imaginationen des Monströsen. Wissen, Literatur und Poetik der ‚Missgeburt‘ 1600–1835. Göttingen: Wallstein 2016.

Kristeva, Julia: Powers of Horror. An essay on abjection. New York: Columbia University Press 1982.

Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Gestalter der Funktion des Ichs. In: ders.: Schriften 1. Hrsg. v. Norbert Haas. Olten u. Freiburg i. Br.: Walter 1973, S. 61–70.

Meier, Jan Niklas: Wider die Kultur. Zum Wesen des Monströsen. In: ders.: Monster. Essays. Hannover: Scius 2017, S. 13–36.

Pagel, Gerda: Jacques Lacan zur Einführung. Hamburg: Junius 1989.

SELBSTFINDUNGSPROZESSE

Vom Streben und Scheitern und Werden.

Das kunstseidene Mädchen (1932)

— von Maike Ehmann

Die aufregende Freiheit, im Leben jedes nur denkbare Ziel verfolgen zu können, trifft in der Spätmoderne auf die verwirrende Unsicherheit darüber, welches der möglichen Ziele es überhaupt wert ist, verfolgt zu werden.¹

Die heutige Welt führt mit ihren zahllosen Möglichkeiten eine Überforderung herbei, die nicht glücklich und zufrieden macht. Woher soll ich all die Dinge wissen, die gewusst werden wollen? Wer bin ich und wer möchte ich sein? Welchen Beruf möchte ich ergreifen, welche Rolle in der Gesellschaft einnehmen? Welchen Weg soll ich einschlagen? Ausprobieren ist womöglich der Lösung Zauberwort. Doch bleibt das moderne Subjekt in Überforderung und Unsicherheit zurück. Denn:

Jeder Schüler kann in der Physikstunde durch Versuche nachprüfen, ob eine wissenschaftliche Hypothese stimmt. Der Mensch aber lebt nur ein Leben, er hat keine Möglichkeit, die Richtigkeit der Hypothesen in einem Versuch zu beweisen. Deshalb wird er nie erfahren, ob es richtig oder falsch war, seinem Gefühl gehorcht zu haben.²

Dieser Problematik soll bewusst eine junge Frau entgegengesetzt werden, die ganz dem Wunsch ihres Herzens folgt: Irmgard Keuns titelgebende Figur, das ‚kunstseidene‘ Mädchen Doris, ist durchströmt von dem Gedanken, eine Berühmtheit zu werden. Zwar sieht sie sich zu Zeiten der Weimarer Republik mit anderen Konflikten, Einschränkungen und Widrigkeiten konfrontiert als die heutigen Heranwachsenden des 21. Jahrhunderts, doch scheint sie nichtsdestotrotz als Fixpunkt geeignet, wenn es um Fragen des Erwachsenwerdens geht. Durch das Herausarbeiten spezifischer Charakterzüge und bestimmter Verhaltensweisen Doris' soll eine Möglichkeit der Aneignung aufgezeigt werden – womöglich lässt sich Doris mit ihrem Weg parallel zu dem eigenen Leben betrachten, sodass sie als Inspirationsquelle und Vorbild dienen kann.

„Ich will so ein Glanz werden, der oben ist.“³ Ausgestattet mit Selbstbewusstsein und Überzeugung glaubt Doris fest an eine höhere Bestimmung. Auch wenn sie aus einfachen Verhältnissen stammt und sie ganz grundlegende Probleme, wie Geldmangel, beschäftigen,

fühlt sie sich dazu berufen, ihr Dasein als einfache Angestellte aufzugeben und nach Größerem zu streben: „Und ich denke, dass es gut ist, wenn ich alles beschreibe, weil ich ein ungewöhnlicher Mensch bin. [...] Aber ich will schreiben wie im Film, denn so ist mein Leben und wird noch mehr so sein.“ (K 4) Nicht ohne Naivität und Blauäugigkeit verfolgt Doris eine aufstrebende Karriere, die sie letztendlich in die große Stadt Berlin verschlägt.

Doch hier wie da – in der Provinz und der Großstadt – sieht sich Keuns Protagonistin mit patriarchalen Machtstrukturen konfrontiert. Die Welt, in der Doris aufwächst, ist eine von Männern gemachte und von Männern bestimmte Welt. Als Teil dieser Welt durchschaut Doris sehr schnell die Ungleichheit der Geschlechter: „Männer dürfen und Frauen dürfen nicht. Nun frage ich mich nur, wie Männer ihr Dürfen ausüben können ohne Frauen. Idiot.“ (K 46) Nicht ohne Frust erkennt Doris die Doppelmoral der Männer, die die Sexualität der Frau kontrollieren und abstrafen. So erlebt sie auch mit ihrer großen Liebe Hubert eine herbe Enttäuschung, als dieser sie für eine andere Frau verlässt, welche sich im Gegensatz zu Doris ihre Jungfräulichkeit bewahrt hat (vgl. K 10–12).

Nicht nur Doris' Offenherzigkeit, sondern auch ihre Kleinbürgerlichkeit machen ihr das Leben schwer. Noch am Theater in der Heimat muss sie sich gegen feindselige Mitstreiterinnen behaupten, die sie aufgrund ihrer einfachen Herkunft zurechtzuweisen versuchen. Doris spürt ihre Deplatziertung und die damit verbundene Schwierigkeit, ein ‚Glanz‘ zu werden: „Aber ich hatte eine Wut wegen meiner Schwäche, denn wie komme ich damit durch die Welt wie ich will.“ (K 24) An dieser Stelle zeigt sich deutlich Doris' Verlangen, ein selbstbestimmtes Leben zu führen. Aber auch ihre Zweifel liegen bar. Sie wird mit der Frage konfrontiert, ob es ihr überhaupt möglich ist, Berühmtheit zu erlangen: „Ob man wohl ein Glanz werden kann, wenn man es nicht von Geburt ist?“ (K 28)

Diesem aufkeimenden Zweifel und den gesellschaftlichen Widrigkeiten zum Trotz verfolgt Doris nach wie vor zielstrebig ihren Wunsch, Karriere zu machen. Schließlich schwingt bei dem Dasein als Glanz eine Verheißung von Sicherheit mit, die Doris derzeit nicht kennt. Ein Leben als Glanz bedeutet gesellschaftliche und materielle Sicherheit, eine „sorgenfreie Existenz“⁴, in der Doris für ihre Person Akzeptanz erfährt:

Ich werde ein Glanz, und was ich dann mache, ist richtig – nie mehr brauche ich mich in Acht nehmen und nicht mehr meine Worte ausrechnen und meine Vorhabungen ausrechnen – einfach betrunken sein – nichts kann mir mehr passieren an Verlust und Verachtung, denn ich bin ein Glanz. (K 26 f.)

¹ Britta Lammers: Krise des Selbst. Wie sich die Ökonomisierung in jeden Einzelnen einschreibt. In: Soziologiemagazin 7 (2014), S. 3.

² Milan Kundera: Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins. 8. Aufl. München u. Wien: Hanser 1985, S. 35 f.

³ Irmgard Keun: Das kunstseidene Mädchen. Leipzig: Ernst Klett 2004, S. 26. Im Folgenden zitiert mit der vorangestellten Sigle ‚K‘ und Seitenzahl in Klammern direkt im Fließtext.

⁴ Monika Shafi: „Aber das ist es ja eben, ich habe ja keine Meinesgleichen“. Identitätsprozeß und Zeitgeschichte in dem Roman Das kunstseidene Mädchen von Irmgard Keun. In: Colloquia Germanica 21 (1988), S. 316.

Bildung spielt in dieser Welt keine Rolle. Dies bedeutet Doris' Erleichterung und Freiheit: Zu oft wurde ihr vor Augen geführt, dass sie nicht die nötige Kompetenz für eine anspruchsvolle Unterhaltung besitzt, dass sie nicht dazu gehört. Doch auch wenn Doris keiner hohen Bildungsschicht entstammt, hat sie doch durchaus Intellekt. So offenbart sich beispielsweise in dem Gespräch mit ihrer Mutter ihre hohe emotionale Sensibilität und soziale Kompetenz:

Und fragte nur mal meine Mutter, warum sie als Klassefrau diesen Popel [Doris' Vater; Anm. d. V.] genommen hat, und sagt sie nur, statt mir eine zu langen: Irgendwo muss man doch einmal hingehören. Und sagte das ganz ruhig – trotzdem hätte ich beinah geweint, und ich weiß nicht warum, aber ich habe das verstanden, und seitdem habe ich nie mehr zu ihr über das olle Rauhbein geschimpft. (K 16)

Teilweise erkennt Doris mit erschreckender Klarheit die Abhängigkeiten ihrer Mitmenschen – sie versteht grundlegende menschliche Bedürfnisse und das gesellschaftliche Zusammenleben. Gleichzeitig lässt sie sich nicht einschüchtern oder von ihren Überzeugungen abbringen. Dass beispielsweise Menschen mit jüdischen Wurzeln anders behandelt werden, versteht sie nicht – für sie ist dies eine absurde Vorstellung:

[...] ein Mann muss doch vorher wissen, ob ihm eine Frau gefällt oder nicht. So was Idiotisches. Machen sie erst vollfette Komplimente und reißen sich Arme und Beine und was weiß ich noch alles aus – sagt man auf einmal: ich bin eine Kastanie! – sperren sie das Maul auf: ach, du bist eine Kastanie – pfui, das wusste ich nicht. Dabei ist man noch dasselbe wie vorher, aber durch ein Wort soll man verändert sein. (K 27)

Doch diesem emotionalen und moralischen Wissen über das Menschsein und die Gesellschaft wird kein Wert beigemessen. Dabei ist es gerade ihre „kritische Wirklichkeitssicht“⁵, die den Wunsch nach einer Existenz fernab von Mutter und Freundin Therese entwickeln lässt. In ihrer erträumten Zukunft vergisst Doris aber keineswegs ihre Wurzeln. Gerne möchte sie Therese an ihrem kommenden Glück teilhaben lassen: „Ich liebe Therese, sie benimmt sich fabelhaft. Wenn ich ein Glanz bin, werde ich sie mit beglänzen und einen Seitenglanz von mir aus ihr machen.“ (K 35)

Und zwischenzeitlich gelingt es Doris auch, die Luft der Schönen und Reichen zu atmen. Sie schläft in weichen Betten, nimmt Schaumbäder, kleidet sich in schöne Kleider und ist in den teuren Räumlichkeiten ihres Gönners „eine Bühne mindestens zehnmal

⁵Shafi: „Aber das ist es ja eben, ich habe ja keine Meinesgleichen“, S. 317.

jeden Vormittag.“ (K 74) Es scheint, als sei sie dem Traum vom Glanz sehr nah, da bleibt plötzlich das Geld weg und sie findet sich wieder allein auf den Straßen Berlins wieder. Hier wird ein „Desillusionierungsprozess“⁶ in Gang gesetzt, der Doris vor Augen führt, dass auch ein ‚Glanz‘ von der Gunst der Männer abhängig ist. Und auch wenn Doris das Glanzwerden als aktive Tätigkeit ansieht und sie aus eigener Kraft für ihren Wunsch aufkommen möchte, bleiben die Männer doch ein „unentbehrliches Hilfsmittel“⁷. Schlussendlich erscheint die Welt als Glanz doch nicht allzu glänzend zu sein.

Ohne Zweifel ist Doris' Lebenswelt sehr viel frauenfeindlicher bzw. -unterdrückender als die heutige. Ohne Zweifel steht Doris mit ihrem geringen Bildungsniveau nicht die Welt offen. Ohne Zweifel ist ihr Heranwachsen anders als das Heranwachsen junger Menschen heutiger Generationen – die gesellschaftlichen Normen und Zwänge haben sich gewandelt. Und ohne Zweifel ist Doris' Handeln von einem naiven und kindlichen Zug geprägt. Doch daneben ist sie auch gewitzt und klug und ehrlich. Doris bündelt auf naivste Weise Lebensenergie, Unerschütterlichkeit und Aufrichtigkeit. Ihr Streben und Träumen soll daher, gerade in einer Welt wie sie heute vorliegt, nämlich überladen an Möglichkeiten, Mut machen. Mut, den eigenen Wünschen nachzugehen. Denn damals wie heute ist es doch so: Werden und Scheitern und am Scheitern werden, um zu sein, wer man ist.

PRIMÄRLITERATUR

Keun, Irmgard: *Das kunstseidene Mädchen*. Leipzig: Ernst Klett 2004.

SEKUNDÄRLITERATUR

Kundera, Milan: *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins*. 8. Aufl. München/Wien: Hanser 1985.

Lammers, Britta: *Krise des Selbst. Wie sich die Ökonomisierung in jeden Einzelnen einschreibt*. In: *Soziologiemagazin* 7 (2014), S. 2–10.

Shafi, Monika: „Aber das ist es ja eben, ich habe ja keine Meinesgleichen“. *Identitätsprozeß und Zeitgeschichte in dem Roman *Das kunstseidene Mädchen* von Irmgard Keun*. In: *Colloquia Germanica* 21 (1988), S. 314–325.

⁶Shafi: „Aber das ist es ja eben, ich habe ja keine Meinesgleichen“, S. 317.

⁷Ebd.

ABBAS KHIDERS *OHRFEIGE* (2016)

Eine Geschichte von Unverständnis als Spiegel der Leser*innenerfahrung
— von Deborah Fallis

„Was du sagst, interessiert in den Beamtenstuben kein Schwein. Das weißt du selbst.“¹

Abbas Khider hat mit seinem Roman *Ohrfeige* die Meister*innenleistung vollbracht, die Geschichte der fiktiven Person Karim Mensy zwei unterschiedlichen Gruppen nahezubringen: auf der einen Seite den deutschen Leser*innen ohne Migrations- oder Fluchterfahrung, welche Geflüchtete als das ‚Andere‘ markieren und so dem ‚Fremden‘ näherkommen, auf der anderen den deutschen und ausländischen Leser*innen, die Erfahrungen mit Karim Mensy und den anderen Protagonist*innen teilen oder sie zumindest auf Erfahrungen aus dem eigenen Umfeld beziehen können.² Während einige Leser*innen das ‚Fremde‘ kennenlernen und andere wiederum ihre eigenen Erkenntnisse oder Erlebnisse verdichtet oder bestätigt sehen, können beide ungleichen Prozesse ungestört voneinander ablaufen, ohne die Erzählsituation künstlich erscheinen zu lassen.

„Auch wenn Arabisch ihre Muttersprache wäre, würde sie mich nicht verstehen. Sie stammt aus einer ganz anderen Welt als ich. Ein Erdling spricht gerade mit einem Marsianer. Oder umgekehrt.“³ So

beschreibt der autodiegetische Erzähler Karim Mensy, ein junger Mann, der aus dem Irak nach Deutschland geflohen ist, das zentrale Problem des Romans: das fehlende Verständnis und Missverständnis. Dieses geht über sprachliche Hindernisse hinaus, die dabei entstehen können, wenn eine Deutsch-Muttersprachlerin sich mit einem Iraker unterhält, der Deutsch als dritte oder vierte Sprache⁴ erlernt hat. Es unterhalten sich zwei Menschen aus unterschiedlichen Welten mit unterschiedlicher Lebenserfahrung, einem anderen Referenzrahmen und damit anderem Verständnis der gleichen Dinge. Die Sprachen Deutsch und Arabisch sind weniger der Kern des Missverständnisses als die verschiedenen Soziolekte: Beamt*innendeutsch und Deutsch als erlernte Gebrauchs- und Überlebenssprache. Das eine Deutsch unterscheidet zwischen legal und illegal, angenommenen und abgelehnten Anträgen; das andere zwischen Sicherheit und Gefahr, Freiheit und Zwang; Begriffen, die in juristischen Texten höchstens auf eine dürftige Definition heruntergebrochen werden können, die weit entfernt ist von der Lebensrealität der Menschen, die aufgrund von Gefahr und Zwang fliehen müssen. Natürlich gibt es ein System, das versucht, die Fluchterfahrung zu normieren und in einen legalen Kontext einzuordnen, doch sind die erforderlichen

Merkmale nicht immer objektiv nachweisbar: Leidet die Person begründet unter gesellschaftlichen, politischen oder religiösen Zwängen oder an Verfolgung aufgrund bestimmter Eigenschaften? Befindet sich die Person bei ihrer Rückkehr in ihre sogenannte Heimat *begründet* in Lebensgefahr?⁵

Welches Leid und welche Gefahr reichen aus, um als ‚Flüchtling‘ anerkannt zu werden? Warum reichen die Angst vor Vergewaltigung, Körperverletzung und Mord nicht aus, um Asyl zu erhalten? Ist die politisch-körperliche Unversehrtheit (z. B. Gefängnis) wertvoller als die persönlich-körperliche (drohende Gewalt anderer; Suizidgedanken)?

Ilija Trojanow schreibt in *Nach der Flucht* (2017): „In einem System der Unmenschlichkeit ist der Verstoß gegen die Gesetze eine humane Maxime.“⁶ Diese These wird in der *Ohrfeige* ausbuchstabiert. Unabhängig davon, wie der*die Leser*in die aufgeführten Fragen beantworten würde oder ob er*sie sich überhaupt schon einmal mit der Thematik befasst hat, wird die reale Absurdität einer juristisch veralteten und rigiden Behandlung von Geflüchteten an einer Stelle besonders deutlich:

Mein irakischer Schulabschluss wurde nämlich nicht anerkannt. Ich sollte zwei Semester lang ein Studienkolleg besuchen, um das deutsche Abitur nachzuholen, bevor ich studieren durfte. Um die Zulassung zum Kolleg zu erhalten, musste man wiederum eine Prüfung ablegen. Um diese Prüfung schreiben zu dürfen, brauchte ich allerdings ein Sprachzeugnis, nämlich die zentrale Mittelstufenprüfung des Goethe-Instituts. Also Kurse auf dem Sprachniveau A1 bis B2, mit Extravorbereitungskursen für die Prüfung im Goethe-Institut selbst oder in einer anderen Sprachschule. Die Vorbereitung auf die Zulassungsprüfung für das Studienkolleg würde so mindestens zwölf Monate dauern und ein Vermögen kosten. Oder aber ich musste eben zwölf Monate lang arbeiten, um den Sprachkurs vom Arbeitsamt bezahlt zu bekommen. Frühestens drei Jahre nach meiner Anerkennung hätte ich also mit dem Studium beginnen können. Goodbye, Enthusiasmus.⁷

Die Genfer Flüchtlingskonvention und die daran orientierte Gesetzeslage in Deutschland gehen von einem bestimmten Typ ‚Flüchtling‘ aus; jene von den Menschen, die infolge von Ereignissen vor 1951 ‚Flüchtlinge‘ wurden, diese von Geflüchteten, die optimalerweise mit in Deutschland anerkanntem Schulabschluss und vollständigen Papieren legal einreisen, in kurzer Zeit die deutsche Sprache erlernen, um dann möglichst schnell durch Studium/Ausbildung und Assimilation an ‚deutsche Lebensverhältnisse‘ als Fachkraft im gewünschten Bereich zu arbeiten und Steuern zu zahlen. Menschen, die durch das grobmaschige Raster fallen, sind nicht einkalkuliert, genauso wenig wie politische/wirtschaftliche Interessen, welche

¹ Abbas Khider: *Ohrfeige*. München: Carl Hanser 2016, S. 32.

² Es gibt keine klare Grenze zwischen beiden Personengruppen, die ohnehin nicht homogen sind. Die Aufteilung ist stark vereinfachend, aber nötig für die Argumentation.

³ Khider: *Ohrfeige*, S. 10.

⁴ Da der Protagonist die Schule im Irak abgeschlossen hat, kann davon ausgegangen werden, dass er Arabisch (Muttersprache), Englisch und vermutlich Französisch in der Schule gelernt hat.

⁵ Das ‚begründet‘ bezieht sich auf Artikel 1, Abschnitt 2 des *Abkommen über die Rechtsstellung der Flüchtlinge vom 28. Juli 1951* und damit die Genfer Flüchtlingskonvention.

⁶ Ilija Trojanow: *Nach der Flucht*. Frankfurt am Main: S. Fischer 2017, S. 46.

⁷ Khider: *Ohrfeige*, S. 160.

sich beispielsweise in der Einstufung als ‚sicheres Herkunftsland‘ niederschlagen oder auch in der Lockerung bzw. Verschärfung der Familiennachzugsgesetze.

Der Erzähler erklärt Frau Schulz und dem*der Leser*in durch das Mittel der mündlichen Erzählung seine Beweggründe für die Flucht. Bemerkenswert ist daran, dass der Erzählung damit etwas zugesprochen wird, was dem Nachschlagen von Gesetzen und Ausfüllen von Formularen fehlt: Verständnis. Eine Person, die entweder durch ihre Einordnung in eine größere Gruppe anonymisiert oder durch ihre Reduktion auf bestimmte Merkmale bzw. mögliche Einordnung in Kategorien entmenschlicht wird, kann durch die Erzählung ihre eigene Menschlichkeit und Individualität konstituieren: *The Empire Writes Back*⁸. Postkolonial argumentiert ermächtigt sich der Erzähler, der als ‚Flüchtling‘ von Gesetz und Gesellschaft objektiviert wird, zum Subjekt, indem er sein eigenes Narrativ dem Narrativ der Frau Schulz entgegenstellt, welches bis zum Einsetzen der Erzählung das mächtigere war. Das Verständnis kann nicht erzwungen werden – das Zuhören schon. Denn der Akt des stillen Zuhörens kann im Fall von Frau Schulz nur durch eine Umkehrung der Machtverhältnisse erreicht werden: Karim, der als Geflüchteter ständig in der Situation des Wartenden und Zuhörenden ist, lässt Frau Schulz nun warten und zuhören, ohne die Hoffnung darauf, etwas verstehen zu können.

Die Binnengeschichte von der Fesselung von Frau Schulz und Karims Erzählung stellt sich im Laufe des Romans als Traum heraus, der durch Haschischkonsum hervorgerufen wurde. Ein Traum, der für einige Leser*innen ein Albtraum wäre.

Ein Missverständnis spiegelt sich auch bezüglich der ‚Flüchtlingshilfe‘ wider:

Im Exil entstehen so viele seltsame Probleme und Rätsel, auf die man als normaler Mensch nie kommen würde. Schwierigkeiten aller Art brechen so plötzlich und unerwartet wie Naturkatastrophen über einen herein. Wir sind komplett ausgeliefert. Um zu überleben und nicht vollständig wahnsinnig zu werden, brauchen wir die Vermittler, die Mafiosi, die Geldgeilen, die Schmuggler, die bestechlichen Polizisten und Beamten, wir benötigen all die Bluteigel, die von unserer Situation profitieren wollen. Wir brauchen sie viel mehr als alle Mitarbeiter von AMNESTY INTERNATIONAL zusammen.⁹

Die Annahme vieler Deutscher ohne Flucht- oder Migrationserfahrung ist oft, dass die Schlepper und Schmuggler gerne illegal ‚Flüchtlinge‘ importieren, da sie dabei Provision erhalten. Dies lässt aber das neoliberale ökonomische Konzept von Angebot und

⁸ Bezug auf Bill Ashcrofts, Gareth Griffiths' und Helen Tiffins Standardwerk zur Untersuchung postkolonialer Literatur: *The Empire Writes Back. Theory and Practice in post-colonial literatures*. New York: Routledge 1989.

⁹ Khider: Ohrfeige, S. 28.

Nachfrage außer Acht: Solange Menschen ihr Land verlassen müssen, wird es andere Menschen geben, die diese Dienstleistung anbieten. Eine Verfolgung oder Illegalisierung dieses Geschäfts hat lediglich zur Folge, dass die Preise steigen und die Qualität des Produktes (bspw. das Schlauchboot oder der LKW) abnimmt. Organisationen wie Amnesty International können als geeignetes Mittel erscheinen, um Menschen zu helfen und dieses Ziel erreichen sie auch in den meisten Fällen. Nichtsdestotrotz gibt es Situationen, in denen Menschen nur durch illegale Maßnahmen ihr Überleben sichern können, was hier verdeutlicht wird. Leser*innen, die beispielsweise bestechen mussten, um reguläre Dienstleistungen bei ihrer Botschaft zu erhalten, da ihr Herkunftsland korrupt ist, können das nachvollziehen, verstehen. Die Leser*innen, die dieses Dilemma nicht kennen, dürfen an dieser Stelle zuhören.

Zentral ist auch die gen Ende gestellte Frage Karims an Frau Schulz: „Was würden Sie an meiner Stelle tun, Frau Schulz?“¹⁰ Trotz der gewählten Erzählsituation, einem Monolog oder einem Dialog mit einer stummen Gesprächspartnerin, gelingt es Khider, die Gegenstimme zu Karim einzublenden: Der*die Leser*in liest sie mit, da sie ihm*ihr bekannt ist. Die Diskussion über Geflüchtete ist allgegenwärtig und die Fragen, Statistiken, Vorurteile, Schlagzeilen und Talkshows müssen daher nicht explizit ausgeschrieben werden. Das Spiel mit Distanz und Nähe, Dialog und Monolog, Sprechen und Schweigen, These und Antithese findet über die Perspektivierung statt. Der Erzähler ist zwar autodiegetisch, offenbart sich aber nicht in einer Art und Weise, die eine komplette Identifikation –

¹⁰ Khider: Ohrfeige, S. 218.

eleós und phóbos mit anschließender Katharsis – ermöglichen würde. Dies nimmt der Literaturkritiker Ijoma Mangold in seiner Rezension zum Anstoß: „Man hat überhaupt das Gefühl, als halte der Erzähler seine Kamera in der ewig gleichen Halbtotale auf seine Figuren: gerade nah genug, um sie halbwegs wiederzuerkennen, aber viel zu fern, um ein vielschichtigeres Mienenspiel in den Blick zu bekommen.“¹¹ Dem liegt die Fehlannahme zugrunde, dass gerade ein Autor mit Fluchthintergrund den Leser*innen eine ‚authentische Flüchtlingsgeschichte‘ schulde. Mangold kritisiert, der Stoff wäre interessant, die Umsetzung weniger, Themen wären angerissen worden, die weiter diskutiert werden hätten müssen. Darin zeigt sich schließlich das Unverständnis vieler Literaturwissenschaftler*innen: Hinter den Seiten des Romans, der noch so viel mehr hätte sein müssen, gibt es genug Geschichten, die erzählt werden. Man muss ihnen nur zuhören – und die Ohrfeige wegstecken können.

PRIMÄRLITERATUR

Khider, Abbas: Ohrfeige. München: Carl Hanser 2016.

Trojanow, Ilija: Nach der Flucht. Frankfurt am Main: S. Fischer 2017.

SEKUNDÄRLITERATUR

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths u. Helen Tiffin: *The Empire Writes Back. Theory and Practice in post-colonial literatures*. New York: Routledge 1989.

Mangold, Ijoma: Abbas Khider. Ein guter Bürger. In: DIE ZEIT (04.02.2016).

United Nations High Commissioner for Refugees: Abkommen über die Rechtsstellung der Flüchtlinge vom 28. Juli 1951. In Kraft getreten am 22. April 1954. https://www.unhcr.org/dach/wp-content/uploads/sites/27/2017/03/Genfer_Fluechtlingskonvention_und_New_Yorker_Protokoll.pdf (zuletzt abgerufen am 04.02.2020).

¹¹ Ijoma Mangold: Abbas Khider. Ein guter Bürger. In: DIE ZEIT (04.02.2016).

„SAFE ON THE OTHER SIDE AND HERE.“¹

Räume und Körper in Sarah Kanes *Cleansed* (1998)
— von Runa Janson

Die britische Dramatikerin Sarah Kane wurde 1995 mit ihrem Stück *Blasted* bekannt, das „aufgrund von Darstellungen schockierender Gewalthandlungen in England einen der größten Theaterskandale der letzten dreißig Jahre aus[löste].“² Sarah Kanes fünf hinterlassene Stücke und das Skript zum Kurzfilm *SKIN* kennzeichnen nicht nur schockierende Gewaltszenarien,³ sondern auch eine immer minimalistischer werdende Sprache, sich auflösende Räume und Körperlichkeiten. Sie befassen sich mit Themen wie Macht, psychischer Krankheit, Sexualität und, vielleicht zunächst verwunderlich, Liebe. Dies alles lässt sich dem In-Yer-Face Theatre zuordnen, eine Zuschreibung, die Aleks Sierz für eine wachsende, junge britische Theaterszene Anfang der 1990er Jahre vorgenommen hat.⁴ Kanes Stück *Cleansed*, 1998 uraufgeführt (C 106), vereint all diese Motive in 20 Szenen, die in einer auf unheimliche Art verschachtelt strukturierten Universität spielen. Die Räume des Stücks korrelieren hierbei in ihrer Vielschichtigkeit und Wandelbarkeit mit den Körpern der Figuren, die von der Figur Tinker, zugleich Dealer, Arzt und Folterer, versehrt⁵ und operiert werden. In ihrer Integrität gestört, werden sich die Figurenkörper im Laufe des Stücks immer mehr auflösen, überlagern und auch miteinander verschmelzen. Gezeigt werden soll hier, wie die Darstellung der Körpergrenzen der Figuren mit der sich auflösenden Raumstruktur einhergehen und dieses Verhältnis sich gegenseitig bedingt. Mit Michel Foucaults Theorie zu Heterotopien soll im Folgenden ermöglicht werden, Räume zu beschreiben, die sich abweichend vom Raum der gesellschaftlichen Öffentlichkeit verhalten und denen eine besondere gesellschaftliche Funktion zukommt. In seinem Radiovortrag *Die Heterotopien* von 1966 beschreibt Michel Foucault „Orte, die sich allen anderen [Orten, R. J.] widersetzen und sie in gewisser Weise sogar auslöschen, ersetzen, neutralisieren oder reinigen sollen. Es

sind gleichsam Gegenräume.“⁶ Besonders wichtig ist hier im Hinblick auf *Cleansed* die Feststellung, dass „Heterotopien an ein und demselben Ort mehrere Räume zusammen[bringen], die eigentlich unvereinbar sind“. (H 14) Foucault beschreibt weiterhin, dass heterotope Orte durch besondere zeitliche Strukturen gekennzeichnet seien: Ebenso wie die Möglichkeiten zu „zeitlichen Brüchen“ (H 16) existierten auch die Zeit sammelnden „Ewigkeits-heterotopien“, (H 17) und „zeitweilige“ (H 16) Heterotopien wie das Theater. Die ambivalente Struktur von brüchiger oder endloser Zeitlichkeit setzt sich fort in einem „System der Öffnung und Abschließung [...], welches sie [die Heterotopien, R. J.] von der Umgebung isoliert.“ (H 18) Zutritt zu einer Heterotopie ermögli- che entweder Zwang

(das gilt natürlich für das Gefängnis), oder man muss Eingangs- oder Reinigungsrituale absolvieren. [...] Andere Heterotopien sind gegen die Außenwelt vollkommen abgeschlossen, aber zugleich auch völlig offen. Jeder hat Zutritt, doch wenn man eingetreten ist, stellt man fest, dass man einer Illusion aufgesessen und in Wirklichkeit nirgendwo eingetreten ist. Die Heterotopie ist ein offener Ort, der uns jedoch immer nur draußen lässt. (H 18)

Das Vermögen, „eine Illusion [zu] schaffen, welche die gesamte übrige Realität als Illusion entlarvt“ (H 19) korrespondiere mit den Eigenschaften des Zusammen-

fallens von Innen/Außen und Öffnung/Abgeschlossenheit (vgl. ebd.). In heterotopen Räumen werden also vielerlei ‚beunruhigende‘⁷ veruneindeutigende Eigenschaften vereint: Sie stellen gleichermaßen gesellschaftliche Ordnungen infrage, wie sie auch der gesellschaftlichen Ordnung angehören, deren Randbereiche sie darstellen. Es scheint, als hätten sie verwirrendermaßen gleichzeitig das Potential zur Störung wie zur Bestätigung gesellschaftlicher Räume und damit einhergehend deren Normen (wie im Fall der Psychiatrie als ‚Abweichungsheterotopie‘). Deutlich zutage tritt, wie machtvoll Heterotopien zu sein scheinen, welche konstituierende, vernichtende, (des-) illusionierende Wirkung sie haben können.

In Bezug auf Sarah Kanes *Cleansed* erweist sich das Konzept der Heterotopien insofern als spannend, als im Dramentext unterschiedliche Räume beschrieben werden, die sowohl in ihrer Zeitstruktur als auch ihrer Materialität brüchig und wandelbar erscheinen – gleichzeitig vereinen sie im übergeordneten Meta-Raum der Universität ein Sanatorium/eine Psychiatrie, eine Bibliothek, eine Peepshow und in dem außerhalb des Dramentextes liegenden Rezeptionsraum des Theaters mehrere Räume in einem Raum. Mit Blick auf die vordergründige Raumfolie der Universität, klassischerweise ein Raum des Lernens und Lehrens, des Verstands und der Vernunft, lässt sich bereits feststellen, dass diese zwar als ‚offen‘ erscheinen kann, jedoch tatsächlich ‚geschlossen‘ ist für alle, die kein ‚Eingangsritual‘ – einen Bildungsabschluss – absolviert haben. Auch die Struktur der zeitlichen Brüche (des ‚Sammelns‘ in Bibliothek/Museum),

¹ Kane, Sarah: *Cleansed*. In: Dies.: *Complete Plays. Blasted. Phaedra's Love. Cleansed. Crave. 4.48 Psychosis. Skin*. Introduced by David Greig. London: Methuen Drama 2018, S. 105–151, hier S. 150. Im Folgenden zitiert mit der vorangestellten Sigle ‚C‘ und Seitenzahl in Klammern direkt im Fließtext.

² Anna Opel: *Sprachkörper. Zur Relation von Sprache und Körper in der zeitgenössischen Dramatik* – Werner Fritsch, Rainald Goetz, Sarah Kane. Bielefeld: Aisthesis 2002, S. 132.

³ Sarah Kane wird als eine der prägendsten Vertreter*innen des sogenannten In-Yer-Face Theaters bezeichnet. Vgl.: Aleks Sierz: *In-Yer-Face Theatre*. British Drama Today. London: Faber and Faber 2001, S. 90–91.

⁴ Ebd. S. 4.

⁵ Vgl. hierzu auch: Till Nitschmann: *Theater der Versehrten. Kunstfiguren zwischen Deformation und Destruktion in Theater- texten des 20. und frühen 21. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015, besonders S. 402–449.

⁶ Michel Foucault: *Die Heterotopien*. In: Ders.: *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*. Übersetzt v. Michael Bischoff. 2. Aufl. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 7–22, hier S. 10. Im Folgenden zitiert mit der vorangestellten Sigle ‚H‘ und Seitenzahl in Klammern direkt im Fließtext.

⁷ Vgl. auch: Michael C. Frank: *Heterotopie*. In: Ansgar Nünning (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 5. akt. u. erw. Aufl. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2013, S. 303.

beziehungsweise der „Heterochronie“ (H 16), ist im Raum der Universität aufzufinden – diese ist so schon von Beginn als Ort der „mehrere[n] Räume“ (H 14) beschreibbar. Viele dieser Eigenschaften sind auch auf das Universitätsgelände in *Cleansed* übertragen, wobei sie dort ins Extreme ausgeführt sind: So ist der abgeschlossene Ort der Universität hier ein tatsächlich eingezäunter (vgl. C u.a. 107) und auch die zeitlichen Brüche sind so verstärkt, dass das Wetter betroffen zu sein scheint. (vgl. C 107, 109, 129, 134, 135, 141, 151)

Wie in anderen Stücken Kanes werden ‚große‘ Themen wie Krieg, Gewalt, Folter, Liebe und deren Wirken anhand von persönlichen Beziehungen⁸ verhandelt: In *Cleansed* treten insgesamt sieben Figuren auf, die Paarkonstellationen bilden: Eingeführt werden Carl und Rod, ein Liebespaar, Grace und Graham, ein Geschwisterpaar, wobei Graham in der ersten Szene durch eine Überdosis Heroin stirbt, später jedoch wieder auftritt, Robin, ein 19-jähriger Patient des Universitäts-Sanatoriums, der sich in Grace verliebt und eine Peepshow-Tänzerin, die lediglich als ‚Woman‘ bezeichnet wird. Eine Beziehung zu allen Figuren unterhält Tinker, der zunächst als Dealer Grahams, dann als Arzt des Sanatoriums auftritt und im Laufe des Stücks unterschiedliche Figuren foltert, tötet und an ihnen operiert. Nach und nach wird deutlich, dass der in seiner Selbstbeschreibung und Rolle je nach Raum und Szene wechselnde Tinker eine Art Liebesexperiment zu vollziehen scheint, getreu der Feststellung von Roland Barthes: „Um dir zu zeigen, wo dein Begehren liegt, genügt es, es dir *ein wenig* zu verbieten.“⁹ In Tinkers Umsetzung ist dieses ‚Verbieten‘ jedoch ins Ext-

reme verschoben, es wandelt sich in das Forschen nach der „ability of love to survive fascistic, institutional cruelty“,¹⁰ wobei er selbst der Verursacher dieser Grausamkeiten ist. In den in *Cleansed* ‚extrem‘ funktionierenden Räumen wird diese Gewalt möglich – wie eine unbenannt bleibende Folie ist hier eine Referenz auf Roland Barthes ‚Figur‘ „Die Katastrophe“ aus *Fragmente einer Sprache der Liebe* eingewoben, in der Barthes „die Situation eines unglücklich Liebenden mit der eines Konzentrationslagerhäftlings in Dachau“¹¹ vergleicht, beziehungsweise nach Gemeinsamkeiten dieser beiden fragt. Kane selbst stellte diesen Bezug heraus:

When I read it I was just appalled and thought how can he possibly suggest the pain of love is as bad as that. But then the more I thought about it I thought actually I do know what he is saying. It's about the loss of self. And when you lose yourself, where do you go? There's nowhere to go, it's actually a kind of madness. And thinking about that I made the connection with *Cleansed*. If you put people in a situation in which they lose themselves and what you're writing about is an emotion which people lose themselves then you can make that connection between the two. As long as you don't start writing things like ‚Auschwitz 1944‘ which would be reductive anyway.¹²

Kanes Aussage zeigt deutlich, dass die Situation der Figuren ihres Stücks nicht als ein tatsächlicher Vergleich mit einem Konzentrationslager angelegt ist – in *Cleansed* schwingt die Lektüre von Barthes jedoch unausgesprochen mit und

bildet so eine weitere Raumebene.¹³ Das gesamte Drama erscheint durch solches Einfließen von intertextuellen Referenzen bei gleichzeitig auf das Nötigste reduzierter Sprache als stark verdichtet und metaphorisch arbeitend. Diese deutliche „Abstraktion von einem realen Ort“¹⁴ beschreibt Anna Opel als ‚hyperreal‘.¹⁵

Die umfassende Macht, die die heterotope und nach Opel hyperreale Raumstruktur in *Cleansed* auf die Figuren ausübt, zeigt sich besonders an dem Umgang des Damentextes mit Sprache. Diese wird misstrauisch behandelt: Äußert die Figur Carl gegenüber seinem Partner Rod sprachlich ‚ungenau‘ Liebesschwüre wie „I'll always love you.“ (C 110), „I'll never betray you.“ (C 110), „I'll never lie to you.“ (C 110), materialisieren sich diese, indem Tinker Carl in der vierten Szene im sogenannten „Red Room – the university sports hall“ (C 116) foltert und ihm, nach dessen panischem Ausspruch „don't kill me Rod not me don't kill me“ (C 117) die Zunge (C 118) und später die Hände (C 129) und Füße (C 136) als Ausdrucksmöglichkeiten abschneidet. Die Folter Tinkers scheint die Liebe des Paares in einen nun auch für Rod deutlichen, unendlichen Zustand verschoben zu haben: „There's only now“ (C 142), aber „[t]hat's all there's ever been.“ (C 142) War dieses ‚Jetzt‘ für Rod anfangs noch ein Argument des Infragestellens von Carls Liebesbeteuerungen, ist es nun zu einem allumfassenden, zeitlichen Dauerzustand geworden, es gibt keine Vergangenheit, keine Zukunft, nur den jetzigen Zustand der Liebe und damit einen heterotopen Raum, dessen Zeitlichkeit ins Unendliche verlagert ist. Dieses brutale Materialisieren von Sprache, von Liebesschwüren, in den Raum des Dramas hinein, verdeutlicht, dass der Raum in *Cleansed* nicht außerhalb der Sprache existiert. Er verändert sich mit sprachlichen Aussagen und wird durch Tinker auf perfide Art und Weise genutzt, um Handlungsmöglichkeiten zu eröffnen oder zu unterbinden.¹⁶ Die Sprache fungiert als dem Raum des Damentextes gegenübergestelltes ‚Außen‘, ein anderes ‚Außen‘ außerhalb der Universität erzeugen lediglich vereinzelt Geräusche, die auf dem Rasen innerhalb des Universitätsgeländes zu hören sind, jedoch unerreichbar scheinen. (vgl. C 109 u. 129)

Sobald das Geschehen in *Cleansed* weiter in das Universitätsinnere vordringt, tut sich ein System von Räumen auf, „that are assigned names, each having a specific function“¹⁷ – neben diese Funktion, wie zunächst vordergründig Sanatorium, Sporthalle, Bibliothek, treten Farben als Markierungssystem: Die Sporthalle

⁸ Siehe Kanes Stück *Blasted*, in welchem in ein Hotelzimmer und den sich dort abspielenden Konflikt zwischen einem Mann und einer Frau unvermittelt Kriegsgeschehen einbricht. Vgl. auch: Opel: Sprachkörper, S. 135.

⁹ Roland Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Übersetzt v. Hans-Horst Henschen. 15. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2015, S. 150. (Kursivierung im Original.)

¹¹ Ebd. S. 152.

¹² Nils Tabert: Gespräch mit Sarah Kane. In: Ders. (Hrsg.): *Playspotting: die Londoner Theaterszene der 90er*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998, S. 8–21.; zitiert nach: Saunders: ‚Love me or kill me‘, S. 93. (Saunders gibt für das Zitat keine Seitenzahl an.)

¹³ Siehe auch: Nitschmann: *Theater der Versehrten*, S. 432–433.

¹⁵ Ebd. S. 135.

¹⁶ Vgl.: Opel: *Sprachkörper*, S. 157.

¹⁷ Saunders: ‚Love me or kill me‘, S. 94.

als der ‚Red Room‘, das Sanatorium als ‚White Room‘ (C 112), die Duschen/die Peepshow als ‚Black Room‘ (C 121). Das Sanatorium stellt eine Abweichungsheterotopie innerhalb des universitären Settings dar, einen Raum am Rande der Gesellschaft, „für Menschen gedacht, die sich im Hinblick auf den Durchschnitt oder die geforderte Norm abweichend verhalten.“ (H 12) In diesem Raum tritt Grace auf, verzweifelt auf der Suche nach der Kleidung ihres verstorbenen Bruders Graham (C 112), mit welchem sie im Verlauf des Dramas fusionieren wird, wobei zumindest teilweise nur Grace ihren wie selbstverständlich in der fünften Szene wieder auftretenden Bruder (C 118) wahrnehmen kann. Die Raumstruktur des Stücks, vom zu Beginn stehenden Außen des Rasens nach innen ins Sanatorium gekehrt, beginnt vollends zu verschwimmen und brüchig zu werden, wenn durch Wiederholungen der Worte und Bewegungen Grahams Grace’ Körper immer mehr zur Kopie ihres Bruders werden kann. (C 119) Ihr Eins-Werden wird noch verstärkt durch den inzestuösen Akt des Sex (C 120), nach welchem der Raum des Texts im wörtlichen wie metaphorischen Sinn durchbrochen wird: „A sunflower bursts through the floor and grows above their heads.“ (C 120) Der wandelbare Raum befähigt hier den Körper von Grace zu einer Metamorphose zum Körper Grahams, der Boden der Uniklinik wird zum (Erd-)Boden des Rasens, durch den Blumen wachsen können. Es wäre nicht Kane, würde sich die körperliche Metamorphose ohne Gewalteinwirken fortsetzen: Der Wunsch Grace’, „Graham outside like Graham inside.“ (C 126), wird materialisiert, indem Tinker ihr Carls Penis annäht und ihre Brüste entfernt. (C 145) Die sich in Materialität verschiebende Sprache korrespondiert nicht nur mit der Auflösung einzelner Räume in eine sich überlagernde und untereinander verschiebbare Struktur innerhalb des Meta-Raums Universität, sondern auch mit der Auflösung von körperlichen Grenzen, sodass am Ende des Dramentextes die Figur Grace/Graham steht, fusioniert aus den Körperteilen Carls und Grace’ und dem zum Außen gewordenen Inneren ‚like Graham‘. (C 149–151) Auch die wiederholten Besuche Tinkers in den Peepshow-Duschen des ‚Black Room‘, zeigen noch einmal in voller Deutlichkeit, wie wandelbar Raum- und Figurengrenzen in *Cleansed* funktionieren: Tinker wird in diesen Szenen paradox gezeigt als die Aussagen der Liebenden gegenüber der tanzenden Frau wiederholend, die er konsequent als ‚Grace‘ bezeichnet, bis diese schließlich selbst auf die Frage nach ihrem Namen mit „Grace. [...] It’s Grace.“ (C 149) antwortet. Die Frau wiederholt nicht nur Sätze, die Grace an anderer Stelle spricht, sie wird durch Tinkers vehementes ‚Besprechen‘ als Grace zumin-

dest in ihrer Selbstwahrnehmung zu dieser. Die in der Peepshow-Kabine eingeschlossen scheinende Frau bricht in der 19. Szene die Grenzen zwischen Zuschauenden, Tinker und sich selbst; sie „opens the partition and comes through to Tinker’s side.“ (C 147) Diese Veränderung des Raumes in einen beide Figuren vereinigenden Raum verschiebt zeitgleich die Verfassung der Figuren: Tinker zitiert unsichere Aussagen der Frau aus vorherigen Szenen, die Frau selbst wandelt sich ihrerseits zu Grace und bittet Tinker, mit ihr zu schlafen (C 147), eine Wiederholung von Grace’ und Grahams Sex in der fünften Szene. Deutlich wird, wie einzelne Aussagen oder Eigenschaften der Figuren sich in anderen Szenen wiederfinden können, ohne dass im Dramentext klargelegt wird, ob beispielsweise die Frau tatsächlich auch Grace ist.

Die zeitliche Struktur des Raums in *Cleansed* scheint eine Gleichzeitigkeit aller Geschehnisse und Figuren zu erschaffen, in welcher es möglich ist, dass die Frau gleichzeitig auch Grace sein kann und ein verstorbener Graham wie selbstverständlich wieder auftritt. Die Materialität des Raums und auch der Körper scheint hier heterotop als auflös- und verschiebbar – so wird es möglich, dass Blumen durch den Klinikboden wachsen, das Wetter schlagartig wechselt, Figuren Aussagen anderer zitieren und sprachliche Aussagen Wirklichkeit werden. Ganz besonders wird dies im Umgang mit Geschlechtlichkeit deutlich, wenn die Peepshow-Tänzerin und Tinker den Sex von Grace und Graham zitieren, jedoch in überkreuzt gegenderten Rollen. Der Körper von Grace kann durch bloßes Nachahmen und Kleidertausch immer mehr zu Grahams werden und am Ende ist Carl als männlich gegenderte Figur kastriert und trägt „Grace’s (women’s) clothes“ (C 149)¹⁸ – all dies bleibt

stets durch Figuren und Nebentext unkommentiert. Die Ambivalenz der Heterotopien als gleichzeitig offen/geschlossen und innen/außen überträgt sich so in *Cleansed* über die Raum- und Zeitstruktur auch auf die Körper- und Geschlechtlichkeit der im Text agierenden Figuren.

PRIMÄRLITERATUR

Kane, Sarah: *Cleansed*. In: Dies.: *Complete Plays. Blasted. Phaedra’s Love. Cleansed. Crave. 4.48 Psychosis. Skin*. Introduced by David Greig. London: Methuen Drama 2018, S. 105–151.

SEKUNDÄRLITERATUR

Barthes, Roland: *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Übersetzt v. Hans-Horst Henschen. 15. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2015.
Foucault, Michel: *Die Heterotopien*. In: Ders.: *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*. Übersetzt v. Michael Bischoff. 2. Aufl. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 7–22.

Frank, Michael C.: *Heterotopie*. In: Ansgar Nünning (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 5. akt. u. erw. Aufl. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2013, S. 303.

Greig, David: *Introduction*. In: Sarah Kane: *Complete Plays. Blasted. Phaedra’s Love. Cleansed. Crave. 4.48 Psychosis. Skin*. Introduced by David Greig. 16. Aufl. London: Methuen Drama 2018, S. ix–xvii.

Klass, Tobias: *Heterotopie*. In: Clemens Kammler, Rolf Parr u. Ulrich Johannes Schneider (Hrsg.): *Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2014, S. 263–266.

Nitschmann, Till: *Theater der Versehrten. Kunstfiguren zwischen Deformation und Destruktion in Theatertexten des 20. und frühen 21. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015.
Opel, Anna: *Sprachkörper. Zur Relation von Sprache und Körper in der zeitgenössischen Dramatik* – Werner Fritsch, Rainald Goetz, Sarah Kane. Bielefeld: Aisthesis 2002.

Saunders, Graham: ‚Love me or kill me‘. *Sarah Kane and the theatre of extremes*. Manchester/New York: Manchester University Press 2002.

Sierz, Aleks: *In-Yer-Face Theatre*. *British Drama Today*. London: Faber and Faber 2001.

INTERNETQUELLEN

Sarah Kane in conversation with Dan Rebellato. Studio Theatre, Royal Holloway University of London, 3. November 1998. Audioaufnahme unter <https://www.youtube.com/watch?v=EAYfvqN5R-Vo> (abgerufen am 02.09.2019)

Sarah Kane: interviewed by Dan Rebellato (Royal Holloway, University of London), 3. November 1998. Transcribed by Aleks Sierz. <https://intranet.royalholloway.ac.uk/dramaandtheatre/documents/pdf/skane1998.pdf> (abgerufen am 02.09.2019)

¹⁸ Im Original kursiv.

THESENAUTOMAT.

X

„Könnt ihr uns vielleicht aufklären was das bedeutet eigentlich?“

Y

„Achso.“

Z

„Thesenautomat! Achso.“

Y

„Wir haben das Format (uns) des Thesenautomatens / Irgendwie kam das so, irgendwie haben wir darüber geredet, dass, wenn man in Gruppen unterwegs ist, man immer nur so Gesprächsfetzen und so randomly Thesen hat, die dann irgendwie im Raum stehen, die man dann diskutieren muss. Und dann war die Idee sowas als literarisches Konzept auszuprobieren, indem man einfach nur ein Abend in Thesen zusammenfasst.“

Z

„So ganz skurrile. Frikadellen schmecken auch kalt.“

Y

„Ja sowas.“

(...)

Z

„Thesen für Hausarbeiten.“

Y

„Eeehm genau. Irgendwie sowas hatten wir geplant daraus zu bauen.“

Die besten Thesen entstehen erst aus dem Gespräch.

Produktplatzierungen sind keine Werbung im Sinne des Osterhasen.

Man kann auch ohne „Eye of the Tiger“ ein Bier exen.

Museen müssen jeden Trend mitmachen.

Ökonomie kann Kunst korrumpieren, außer sie ist in sich antikapitalistisch, aber das ist keine These, die gedruckt werden kann.

Man muss jemanden haben beim Friseur, der genau weiß, was man will.

Thesen baut man nicht, sie wachsen von selbst.

Die meisten Leute trinken nur noch Flaschenbier.

Früher war mehr Sirup.

Kuchen ist etwas, das im Backofen gebacken wird und süß ist und kein Brot.

Clean Meat löst alle Probleme der Menschheit.

Bier ist Thesendünger.

Oktopusse sind die wahren Superhelden.

Schnaps ist süß.

„Die Bierhexe“ ist der nächste Roman von Walter Moers.

Fenster sind nur Falltüren in Wänden.

Die Tendenz geht zum Vorgemixten.

Die neue coole App für's Handy ist der Taschenrechner.

Hanuta steht für „Haselnuss-schnitte“.

Meine Mama ist echt krass.

„Komm, piss in die Wanne!“ ist der beste Satz der Welt.

Cola schmeckt besser als aus dem Glas.

Schwarzer Tee ist mein Koffein.

Die Bierechse ist der Lamborghini unter den Oktopoden, also der Lamboktopus im Gegensatz zum Limboktopus.*

Wir sollten einen Porno mit Goethe-Gedichten synchronisieren.

Ein Gin Tonic kostet vier Euro.

Blinzeln ist unsichtbare Unsichtbarkeit.

Die *randlos* stirbt.

Einmal ist keinmal und zweimal ist einmal zu viel.

Die besten Namen entstehen aus Verhörern.

Bananen sind krumm, weil die Affen drauf geschaukelt haben.

Kluge Gedanken sind immer flüchtig, One-Night-Stands auch.

Allegorie ist das Fremdwort für Los! Los! Los!

Marcel's Schrift ist so ähnlich wie Steno - nur er kann sie lesen.

Lucas Prieske ist der Frontsänger von den Apokalyptischen Reitern.

Die Humboldt-Ausstellung war überflüssig.

Die Gemeine Bierechse wurde von Humboldt auf einer seiner Reisen entdeckt.

Talking ist ganz süß.

Man hört keine Musik in Sprachen, die man nicht versteht.

Ein Gemisch von Bier und Sprite nennt sich Radler, aber in Hannover sagt man Alster, was ein See in Hamburg ist.

Wenn wir sagen, Kunst und Kapital sind gleichgesetzt, dann negiert das Kunst an sich.

Ritter Sport ist wie AnnenMay-Kantereit nur ohne Nachnamen und mehr Schokolade.

Haribo hingegen steht für Harald Riegel Bong.

Wenn Oktopoden nicht Einzelgänger wären, hätten sie schon längst die Weltherrschaft übernommen.

Jede Tentakel hat ihr eigenes Gehirn sozusagen.

Wenn etwas unsichtbar ist, sieht man nicht, dass es unsichtbar ist. Die Sichtbarkeit von Blindheit liegt im Auge des Betrachters.

Sushi ist nur japanisches Dürüm.

Westliches Fastfood besteht immer aus Fleisch und Brot.

Rohes Hack ist erst Mett, wenn Zwiebeln dabei sind.

Es gibt einen signifikanten Zusammenhang zwischen Fastfood und Erderwärmung.

Wer die Bottlecap-Challenge schafft, ist der Wilhelm Tell der Millennials.

Alles, was auf dem Gerät ist, ist Leben.

Das beste Handyspiel ist Twitter. Da kann man Leute beleidigen - anonym.

Der ‚Lucas Prieske‘ bezeichnet die Praxis, *Imperium* nicht gelesen zu haben und sich trotzdem hart an der Diskussion zu beteiligen.

Eckige Tische sind der Rechtsverkehr der Gastronomie.

Über sieben Brücken muss man gehen.

AFG ist die Abkürzung für alkoholfreie Getränke.

Kunst und Wissenschaft sind Felder maximaler Subjektivität und Objektivität.

Beides verschmilzt miteinander, weil die Begriffe Subjektivität und Objektivität nicht als Begriffe haltbar sind, weder in der Wissenschaft noch in der Kunst und Kunst und Wissenschaft sind sich deswegen näher als sie sich eingestehen wollen.

Analog ist immer noch besser als gar nicht dabei.

Osterhasen sind Weihnachtsmänner im Sinne des Gesetzes.

Das Schützenfest ist die letzte Bastion des Fassbieres.

Wir sind die Thesenautomaten.

Der einzige revolutionäre Akt gegen die Zuckerindustrie ist Schnapskonsum.

Die Unterschicht kann es mit dem bewussten Konsum von Oettinger im universitären Kontext schaffen, die Oberschicht zu shamen.

* Was viele nicht wissen, ist, dass die allgemein bekannte Praxis des Bier-Exens (in manchen Kreisen auch als ‚Stürzen‘ bezeichnet) zurückgeht auf das Balzritual der südamerikanischen Bierechse. Diese entwickelte sich koevolutionär mit der Besiedlung des heutigen Brasiliens durch verschiedene indigene Stämme um 220 v. Chr. und zeichnet sich bis heute dadurch aus, sich in ihrer Paarungszeit menschlichen Siedlungen zu nähern und alkoholhaltige Hopfen-Malz-Wasser-Verbindungen (Bier) in der vorgefundenen Form (von Krügen über Flaschen bis zu Dosen) in einem Zug zu leeren. Häufig wird sie dabei von einer kleinen Gruppe weiterer Bierechsen begleitet, die das exende Individuum durch rhythmische Laute anfeuern.



Literarisches

DEM GEDANKEN EIN DANKE ZUM GEDENKEN DES DENKENS.

Ein Fluss. Eine Bank. Ein Wesen.
Es starrt ins Wasser.
Seht, wie es da sitzt, ganz gedankenverloren.
Seht, wie es starrt, ganz gedankenlos.

Ich höre, was sie sagen. Höre, wie sie urteilen. Antworten möchte ich: „Meine Gedanken sind nicht verloren. Sie sind auch nicht lose. Was sollen verlorene Gedanken überhaupt sein? Jene, die nie gedacht wurden, können nicht vermisst werden und jene, die lose sind, finden einen anderen Gedanken. Können sich verknoten. Oder meinen sie, ohne jeden Gedanken sein. So negativ. So tadelnd. Als würde nur das Denken helfen.

Aber nicht zu viel. Auf gar keinen Fall zu viel denken. Wenn zu viele Gedanken kreisen, Kreise ziehen um einen anderen Gedanken, dann ... ja dann ... dann kann das Denken sich nicht entfalten.

Das Nichtdenken scheint genauso schlimm wie zu viel in Gedanken sein. Wie hoch ist die angemessene Anzahl an Gedanken in einer Stunde, in einer Minute, an einem Tag? Und wer beurteilt das? Macht man sich zu viel oder zu wenig oder gar keine Gedanken. Und wenn die Gedanken nicht zu Taten werden, sind sie dann verloren? Ist das Nachdenken über eine Tat bereits eine Tat?

Und schon verliere ich mich wieder in Gedanken. Springe von einem zum anderen und nenne dies Gedankensprung. Leicht vergleichbar mit dem gemeinen Sprung in der Schüssel. Denn wer kann da noch mithalten, wenn jemand erstmal von den eigenen Gedankensprüngen anfängt zu erzählen.

Nun habe ich nicht nur meine Gedanken, sondern auch den Faden verloren.

Nochmal zum Anfang.

Von vorn anfangen. Gedankenfetzen. Angefangen. Nie zu Ende gedacht. Das sind dann wohl lose Gedanken.

Geht ja aber auch niemanden etwas an. Meine Gedanken gehören mir, ob verloren oder halb oder in anderen Köpfen nicht richtig. Sie sind mein. Meine persönliche Freiheit. Und auch wenn Freiheit gut sein soll, so können die Gedanken verletzen. Sie graben sich tief und lassen nicht los. Kommen immer wieder, springen hervor und gehen nicht fort.

Hinterlassen Wunden tief in meinem Gehirn.

Die Freiheit der Gedanken ist also nur Illusion. Sie zerplatzt, sobald die Gedanken ihr eigenes Denken beginnen. Sobald aus einem Gedanken zehn, hundert, tausende andere Gedanken werden. Und so ist die größte Freiheit nicht, dass meine Gedanken frei sind, sondern dass ich auch mal frei von Gedanken sein kann.“

All dies gedacht und doch nie hervorgebracht.

von Nadja Voigt

BLOODY MARY

da war die königin auf ihrem gehöft
wie sie ihren liebling zuritt
ein stolzer fuchs namens pandora, den miss pickford da,
haute couture, um den hals trug
als sie spuckte: pete, was ist das für ein gesöff

ein schrei, dieser jungenstreich mit dem tabasco
in der unterhose, das trägt man jetzt so
pressen, mary, pressen, doch was tat die frau
sie schlug die augen nieder und errötete
als ihr bauch zusammenfiel wie ein soufflé

wie armselig der schmerz, wenn er zur routine wird
auch on the rocks serviert auf nachfrage
ragt aus der roten hitze ein
kolonialisierter stein, daneben pandoras box,
darin die vorgeburt

von Theresa Sambruno

ÜBER FÜR

sich selbst zu
schreiben bedeutet
sich selbst zu
schreiben.

Die Bilder der frühen Kindheit vor dem inneren Auge erscheinen zu lassen, sich in sein Jugendzimmer hineinzudenken oder „stabile Wörter“¹ zu finden, um das Fundament seines Lebens zu beschreiben und all das aufzuschreiben, dient einem Zweck, „der nichts Geringeres ist als die Konstituierung des Selbst“.²

Im Sommersemester 2019 haben sich Studierende der LUH mit Formen des autobiografischen Schreibens reflexiv und produktiv beschäftigt. Im Seminar *Identitätsorientierter Literaturunterricht* haben sie erkenntnisorientiert schreibend ihre eigenen Erlebnisse, Erinnerungen und Wahrnehmungen thematisiert. Dabei haben sie sich selbst in Beziehung zur Welt und zu anderen Menschen gesetzt und im Schreibprozess Zusammenhänge hergestellt, die ihnen subjektiv als bedeutsam und sinnvoll erschienen.

Ihre Texte zeugen von zweierlei: Autobiografisches Schreiben stellt eine Möglichkeit der Selbsterkundung und der Selbstvergewisserung dar. Als Mittel literarisch-ästhetischer Textproduktion ermöglicht es, persönliche Ausdrucksmöglichkeiten zu erproben und innere Vorstellungswelten zu entfalten.

von Renata Behrendt

LITERATURVERZEICHNIS

Foucault, Michel: Über sich selbst schreiben. In: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band IV 1980–1988*. Hrsg. von Daniel Defert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 503–521.

Ortheil, Hanns-Josef: *Schreiben über mich selbst. Spielformen des autobiografischen Schreibens*. Berlin: Dudenverlag 2014.

¹ Hanns-Josef Ortheil: *Schreiben über mich selbst. Spielformen des autobiografischen Schreibens*. Berlin: Dudenverlag 2014, S. 61.

² Michel Foucault: *Über sich selbst schreiben*. In: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band IV 1980–1988*. Hrsg. von Daniel Defert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 503–521, hier S. 508.

UNTER DER GELBEN SONNE ODER DIE FRAGE NACH DEM ICH

von Karin Greib

Wohin. Wohin ich auch blicke, blicke ich doch in die immer gleichen Augen: Schwarz, leer, lidlos. Ich kann sie aus meinem Fenster sehen. Vom Tal bis hinauf auf den Hügel und zum nächsten Tal und zum nächsten Hügel, ... und so geht es fort. Die graugelben Gesichter regen sich nicht. Wie aus Beton gegossen sind sie. Über Nacht kommen neue hinzu. Jede Nacht. Ich höre es. Höre sie wachsen. Sie wachsen laut. So laut. Krachen wie Donner. Brummen. Grollen. Es piepst.

Ich will das Fenster schließen.
Ich kann das Fenster nicht schließen.
Es lässt sich nicht richtig schließen.
Es ließ sich noch nie richtig schließen.

Woher kommen sie und warum? Wer will, ... nein; wer muss hier wohnen? Manche sagen, sie kommen aus den Wüsten, andere sagen, sie kommen aus den Städten. Aber ich weiß, wo sie in Wirklichkeit herkommen. Dorthin wo alles zu Staub geworden ist und wo die Rauchschwaden zum Himmel steigen.

Sie suchen Schutz. Seit Jahren.
Sie suchen Schutz.
Hier unter der gelben Sonne. Gewährt.

Und so beziehen sie die Wohnungen, die hohen Häuser, den ganzen Hügel, das Tal. Nachts leuchten die Augen jetzt hell. Ich bin nicht mehr allein. Werden sie meine Freunde werden?

Was würden sie erzählen?
Und was ich ihnen?

Ich würde meine Geschichte erzählen. Erzählen, wie ich Ich geworden bin: Es begann alles – wie so oft – damit, dass ich geboren wurde. Geboren wurde ich in einer Kleinstadt. Als ich noch sehr klein war, war mir das egal. Später harrte ich aus, bis ich endlich ins Studium konnte. Aus dem Vielen, was mir interessant und wissenswert erschien, musste ich nun das Eine wählen.

Das Eine, was mir Inspiration und Auskommen verschaffen sollte. Wofür sollte ich mich entscheiden? Unerwartet trat dann er in mein Leben, der Erfolg, züngelte an der Waage und entschied: Ich solle die häre Wissenschaft vom Leben studieren. Ich tat wie mir geheißen und studierte in der nahen Ferne; war begeistert, wurde Leichtathlet im Geiste.

Ich trainierte härter, erhöhte die Hürden auf die ferne Ferne, eine andere Sprache, eine andere Kultur und mehr Fächer. Ich verstand alles und doch nichts. Die ferne Ferne schenkte mir schließlich etwas ganz anderes als ich mir gewünscht hatte: Den freien Blick. Und das weite Meer.

Ich blieb. Blieb, bis ich zurück musste. Zurück in die nahe Ferne, die mir nun ferne Nähe war. Der Abschluss gelang und das Meer blieb bei mir. Doch ich brauchte jetzt den freien Blick, die Weite und die ferne Ferne. So war ich Ich geworden. Und mir gefiel diese Geschichte.

Es dauerte, ... dauerte lange, bis sie und ich ins Gespräch kamen. Und als sie wissen wollten, wer ich sei, erzählte ich ihnen meine Geschichte.

Und sie? Sie lachten, ein freundliches Lachen, ein höfliches. Das, das hatten sie doch nicht wissen wollen. Sie wollten wissen, wer meine Familie sei, wer mein Ehepartner und wer meine Kinder.

Und ich? Ich hatte keine Antwort.

Eine Kindheit in den 70ern bedeutete nicht nur, auf Partys mitgeschleppt zu werden, wo man langhaarigen, jungen Männern Zöpfe flechten durfte, selbstgebaute Hochbetten und kratzige Polyester-Strumpfhosen.

Eine Kindheit in den 70ern bedeutete unter Umständen auch, Migrantenkinder der ersten Generation zu sein in einer nicht wirklich offenen Gesellschaft. Dialekt und Akzent zu haben (Kölsch mit rollendem R). Und getrennte Eltern.

Und Kinderläden. Mit neuen und sehr willkürlich umgesetzten Erziehungskonzepten.

Wie war das, als die dicke, französische Kinderladenleiterin es geflissentlich ignorierte, wenn ihr eigener kleiner Sohn dich als Zielscheibe in die Ecke des Schlafraums stellte und alle Jungs dazu aufforderte, dich mit den Hühnchenknochen vom Mittagessen zu bewerfen? Als du das nicht mehr wolltest, durftest du dich stattdessen zum Doktorspiel(en) hinlegen, wo sie mit dem Kuli deine Vagina erforschten.

Meist warst du das einzige Mädchen im Laden. Das andere kam nie. Sonst gab's nur Jungs. Hast trotzdem versucht, mit ihnen Freundschaft zu schließen; ihnen die Schnürsenkel zugemacht, wenn sie es befahlen. Von ihnen konnte es ja keiner. Heimlicher Stolz. Hast dich gefreut, als mal einer zu Besuch kam. Und ihm auf deinem Hochbett zärtlich den Popo mit Penatencreme eingeschmiert. Allein waren die Jungs ja viel netter!

KINDHEIT IN DEN 70ERN

Um dann am nächsten Tag klaglos aus dem Fenster zu klettern, über den Hof zu laufen und an der Hintertür zu klopfen, weil sie dich wieder im Schlafsaal eingeschlossen hatten.

Die Jungs.

In dem Jahr – zwei Wochen voller Licht, als ein Engel da war und dich beschützte – eine junge Frau, die sich an einen kleinen Tisch setzte und mit dir malte.

Dann wieder Dunkelheit. Du wolltest nicht mehr hin, aber darüber sprechen konntest du nicht. Deiner Mutter wurde nur gesagt, du müsstest lernen, dich zu wehren.

Zwei Kindergärten später hast du es gelernt.

Jungs-die-Mädchen, ihr werdet verfolgt – du möchtest nicht mehr wegrennen, gejagt werden. Und beschließt – nicht mehr mitzuspielen. Einfach stehen zu bleiben. Was wird passieren – gleich wirst du geschubst...?! Alle laufen an dir vorbei. Erleichterung und innerlicher Jubel!

Du hast dich gefühlt wie eine Königin der Weisheit. Einfach – Nicht mehr – Mitmachen – so einfach...

Genau. Erwachsene sollten sich öfter an solche Entscheidungen erinnern.

Du hast Recht. Danke.

Anonym

●
ein Punkt mehr
im Bild
das mein Leben ist
behutsam setzt
du dein Zeichen
mit Finger gemalt
in tiefem
Schwarz

die Farben dahinter
der Reichtum
an Strahlkraft
es bleibt eine Ahnung
das Sichtbare
kaum vergleichbar
mit dem Gefühl
das mich prägt
das mich trägt
mich erinnern lässt

mal noch mehr
in den dunkelsten Farben
zart und fein
mit Kraft und Bedacht
füllst du die Wand
Punkt um Punkt
um Punkt
das Gefühl von dir
in mir
im Bild
das mein Leben ist

●

von Maike Ehmann

FLECKE

von Frau Düfi

Endlich geht der Faden durch die Öse. Ich hätte es fast aufgegeben. Bei dieser Kälte zittern meine Hände zu sehr. Wenigstens sind die Fehlstiche kein Problem. Seit Wochen habe ich meine Finger nicht mehr richtig gespürt. Aber ich muss meine Hose stopfen, sonst ertrage ich den schneidenden Wind nicht länger.

So hatte ich mir diese Reise wirklich nicht vorgestellt. Alle schwärmten von Tahiti, wohin ich unbedingt zurück will, aber Cook führt uns immer tiefer in diese Höhle und vermisst Eisfels um Eisfels. Kann das der Auftrag des Königs sein – das Ende der Welt? Hier gibt es nichts, außer brachialen Schneestürmen und finsternen Wellen, nichts zu erobern. Zugegeben: Das Meer ist voll von köstlichen Fischen, aber ansonsten ist diesem Unort nichts abzugewinnen. Niemand könnte hier etwas bauen, geschweige denn leben und ich will diesen mysteriösen unbekanntem Kontinent nicht mehr suchen. Ich gebe es auf. Wir haben unendlich viele Meilen auf den Ozeanen zurückgelegt – das Gegengewicht zu unserer Heimat ist anscheinend das Wasser. Ob nun flüssig oder gefroren, ist

mir völlig egal, ich will endlich wieder nordwärts segeln. Ich habe niemals solch eine Kälte ertragen müssen.

Tahiti war das Paradies. Ich hoffe, es noch einmal zu sehen, bevor ich sterbe. Dort gab es Sandstrand, Palmen, Früchte und Frauen – oh Gott und was für Frauen. Das war der Himmel auf Erden. Nirgends war ich so glücklich. Ich will wieder mit Tahula nackt unter dem Wasserfall baden, jagen gehen, die Wärme der Sonne spüren. Stattdessen betrachte ich eine kleine Nadel, die in meinem Finger steckt, ohne dass Blut austritt. Wie ein nackter Mast steht sie senkrecht nach oben und ist der willkürlichen Bewegung meines Fingers ausgeliefert, starr, unbeweglich, angreifbar, kalt.

Jeden Tag versucht der Smutje mit möglichst wenig Holz, Wasser heiß zu machen, während er und die Hälfte der Besatzung von früh bis spät husten. So einen Husten habe ich in meinem ganzen Leben noch nie gehört. Er kommt aus einer unbeschreiblichen Tiefe und fördert rasselnd Blut nach oben: Erbrochenes, Speichel, Schweiß, alles Blut, ob nun flüssig oder gefroren. Wir sind eine rote Mannschaft, ein kleiner Blutfleck in der weißen Hölle.

Noch einen Knoten und das Loch ist zu. Dann gehe ich an Deck und sage dem Kapitän, dass er ein Wahnsinniger ist, der uns alle umbringen wird, wenn er nicht augenblicklich den Kurs ändert. Widerspricht er mir, wird er meinen rechten Haken zu spüren bekommen und ich werde das Kommando an mich reißen. Er wird gefesselt, geknebelt und in seine Kabine eingesperrt. Sobald wir in Neu Holland sind, werde ich ihn aussetzen und er kann Teil seiner geliebten Wilden werden, genau wie alle anderen, die wie er denken. Dann würden wir nach Tahiti segeln und dort den Rest unseres Lebens verbringen.

Aber zuerst verstaue ich mein Näh-Etui und ziehe meine Hose an. Für eine Meuterei muss alles ordentlich vorbereitet sein – besonders für eine imaginäre, nie stattfindende. Allein für die Befehlsverweigerung würde mich der Bootsmannsmaat mit der neunschwänzigen Katze besuchen. Also verläuft alles wie immer: Ich gehe an Deck, werde es schrubben, dann mit meinem dicksten Mantel und einer Decke auf den Mars klettern, um irgendetwas in der verschneiten Ferne

ausfindig zu machen, bis es zu essen gibt. Die Fischsuppe bringt für einen kurzen Moment Gefühl und Geschmack zurück. Dann repariere ich die Möbel in der Kapitänskajüte und stopfe Cooks Hemden.

Einmal musste ich husten und ein kleiner Blutfleck war auf dieser weißen Hülle. Die Form passte zu den Knöpfen, weswegen ich ihn nicht entfernte.

Rot ist die einzige Farbe auf dem Schiff. Das Land ist weiß, das Schiff farblos. Es passt sich dem Meer an. Das Holz ist jetzt wie eisiger Stein. Beim Deckschrubben säubere ich weniger den Boden, als dass ich ihn von allem Gefrorenen befreie. Eine zähe rosa Suppe fließt ins Meer und verschwindet. Als der Leutnant starb, färbte sich sogar ein Schneeberg. Seine schroffe, glänzende und abwechslungsreiche Oberfläche wurde kurz von einem dampfenden, roten Fluss unterbrochen, der zu einem Teil des Bergs wurde, als er gefror und zum Stillstand kam. Der Dampf verschwand und die Oberfläche wurde stumpf. Kurz schien die Sonne und ihre Strahlen brachen sich in den weißen und roten Kristallen. Das war der schönste Anblick, der sich hier bis jetzt bot.

Ich sollte einen Orden dafür erhalten, dass ich seit einer Woche als einziges Besatzungsmitglied keine roten Flecken mehr mache. Auch ich passe mich langsam an. Meine Haut und mein Haar sind farblos, spröde, manchmal gefroren, manchmal nass. Die Sonne schafft es selten durch die Schneewolken. Oft ist es totenstill. Dann treiben wir in der Dunkelheit. Die Gischt nagt am Kiel. Es gibt kein Vogelgezwitscher, aber mit tosendem Lärm die Ruhe sprengende Schollen, die uns entweder nahezu kentern lassen oder uns den Weg ins ewige Eis bieten.

Wir sprechen nicht viel.

Schweigend greife ich nach dem Putzzeug, das aus Bürste, Lappen und Spaten besteht und deren Stiele so hart wie meine Hände sind. Durch das kleine Fenster sehe ich die Dunkelheit, den mit dem Meer verschmolzenen Himmel, kein Unten, kein Oben, kein Gut, keinen Hoffnungsschimmer. Ich verlasse die Kajüte, um langsam die Treppe zum Deck empor zu steigen. Die Luft ist trübe. Eine kleine Lampe leuchtet schwach. Der Wind lässt nach, denn die Stille hält Einzug. Auf der Hälfte der Stufen bleibe ich stehen, sodass der Deckboden auf Augenhöhe ist. Die eisige Steinlandschaft ist mit roten Punkten übersät, auch der Aufgang selbst bis zu meinen Füßen. Die Spur führt weiter unter der Tür hindurch. So mache ich mich ans Werk und breche die Eisschicht mit dem Spaten auf. Eine befleckte Eisscholle bricht gewaltsam aus der Schicht und gleitet über sie hinweg, bis sie die Reling erreicht, lautlos über Bord geht und eins mit dem unendlichen Wasser wird – genau wie wir.

SICH AUCH EINMAL UMSCHAUEN

Minigolf mit Jehona Kicaj und Alexander Ludewig
— von Leon Werth

In Hannover scheint die Sonne und ein wildgewordenes Eichhörnchen rettet sich vor fliegenden Minigolfbällen auf den nächsten Baum. Irgendwo hackt ein Kind mit seinem Schläger unermüdlich auf die Rasenfläche ein und auch die Maulwurfshügel erleiden ein ähnliches Schicksal wie der ominöse Schaukelstuhl des NDL-Sommerfests, der dem Deutschen Seminar für eine gute halbe Stunde vermacht wurde, bevor er auf unerklärliche Weise von der Bildfläche verschwand ...

In der Mitte des Platzes stehen die Redaktionsmitglieder der *randlos*: die ‚Student*innen‘ neben den ‚Erwachsenen‘, wie sie von nun an genannt werden: ‚Erwachsene‘ in der Kategorisierung der Minigolf-Anlage, da sie den vollen Preis von 3,50 Euro zahlen müssen („Wo gibt es heute noch Freizeitaktivitäten zu diesem Preis?“, fragt Judith im Nachhinein) und ‚Erwachsene‘, da sie sich ab jetzt zu den Dozierenden zählen dürfen. Gemeint sind Jehona Kicaj und Alexander Ludewig, die sich dazu bereit erklärt haben, mit uns diesen schönen späten Nachmittag zu verbringen, um ein wenig über ihren ‚Übergang‘ vom Studieren zum Dozieren zu plaudern. Daraus wird zunächst einmal nichts – die ersten Bahnen erfordern unsere völlige Konzentration. Schnell wird klar: Reden und Minigolfspielen gleichzeitig ist gar nicht so leicht. Auch traue ich mich als Fragensteller anfangs noch nicht so recht, das Spiel durch ein strenges Interview zu unterbrechen. Als ich dann doch mit meiner ersten Frage beginne und

erfahren möchte, womit sich die beiden denn in ihren Masterarbeiten beschäftigt hätten, bin ich auch schon an der Reihe und erfahre nur fragmentarisch etwas über Alex’ Auseinandersetzung mit dem ‚Fremden‘ in Kafkas Söhne-Trilogie. Passende Ironie? Jehona antwortet, dass sie sich dem Glasmotiv bei E. T. A. Hoffmann gewidmet habe. Neben dem mir präsenten Ausdruck „sköne Oke“ des Wetterglashändlers Coppola aus dem *Sandmann* würden die Eigenschaften von Glas – wie bspw. Transparenz, Zerbrechlichkeit und Klang – immer wieder eine Rolle spielen, wenn es um das Ineinandergreifen von Imagination und Wirklichkeit gehe.

Die Umstellung vom Lernen auf das Lehren sei erst einmal befremdlich, allerdings Gewöhnungssache. Nervosität und Anspannung würden dazugehören. Der Wissensunterschied sei allerdings zwischen den Masterabsolvent*innen und den Erstsemestern des Bachelorstudiengangs ohnehin sehr groß und

die ersten Fragen seien nicht unbedingt inhaltlicher Art. Viele Seminarteilnehmer*innen würden noch in Schulstrukturen denken – Lernen für Klausuren statt für das Leben, Fragen nach dem Nutzen und Gebrauchswert des Gelernten. Alex stellt die Sinnhaftigkeit der Evaluationsbögen infrage. Seien diese wirklich ein authentischer Spiegel und ein nützliches Feedback für das Seminar? Und wie solle mit Bewertungen von Studierenden umgegangen werden, die in den wesentlichen Seminarstunden gefehlt hätten?

Heinrich von Kleist hatten sich beide im Wintersemester 2018/2019 als Themenschwerpunkt für die Einführungsveranstaltung ausgesucht. Einerseits, da beide schon einen Zugang zu dem Autor und seinen Texten hatten. Andererseits – so sei auch eine Bedingung – decke Kleist alle drei Gattungen ab, mit denen man die Einführung in die Literaturwissenschaft gestalte. Über Kleists Lyrik lässt sich natürlich streiten – mein Einwand, *Der Schrecken im Bade* gebe doch gendertheoretisch durchaus etwas her, verhält etwas, d. h. so ganz will mir die Handlung dann doch nicht mehr einfallen und Jehona und Alex sind bereits mit anderen Fragen der *randlos* beschäftigt.

Eine weitere Erfahrung, die Jehona gemacht hat, ist, dass Texte, die sie für „zu schwer“ für die Sitzung gehalten habe, sich in vielen Fällen leichter besprechen ließen als solche, die sie selbst für leichter zugänglich hielt. Spezielles Interesse hat die Redaktion an der von ihr mitverantworteten Gründung des re:sonar verlag. Uns interessiert, wie

*Anmerkung: Das Interview führten wir am 19. August 2019. Inzwischen arbeitet der re:sonar verlag unabhängig.

genau die Idee dazu entstanden ist und wie sich die Arbeit dort vorstellen lässt. Jehona erzählt, dass sie den Verlag zusammen mit drei Freunden – darunter ist auch unser Kommilitone Carl Philipp Roth – als Imprint-Verlag des Wehrhahn Verlags aufgebaut hat. Ziel sei es, junge Künstler*innen zu fördern und ihnen Publikationsmöglichkeiten und ein Lesepublikum zu verschaffen. Die Bücher sollen um die zehn Euro kosten, damit Literatur für junge Menschen auch bezahlbar bleibe. Bei Druck und Vertrieb werden die Strukturen des Wehrhahn Verlags genutzt. Insgeheim denken wir uns Ähnliches in Bezug auf die Finanzierungsschwierigkeiten, mit denen unsere Zeitschrift derzeit zu kämpfen hat, und die Stimmung wird etwas gedrückt. An einem „Verlag von jungen Leuten für junge Leute“ fehle es Hannover, und genau hier möchte der re:sonar verlag ansetzen. Zeit dafür müsse man sich neben Forschung, Lehre und geplanter Doktorarbeit nehmen, aber die Arbeit im Verlag sei eine Herzensangelegenheit.

Mit Alex sprechen wir über ‚Gelegenheiten‘, die für Berufseinstieg und Karriere von Bedeutung seien. Perspektiven würden sich nicht immer aus dem gezwungenen ‚Netzwerken‘ und ‚Anbiedern‘ ergeben, sondern in vielen Fällen auch aus lockeren Gesprächen und spontanen Situationen.

Es fallen Lebensweisheiten, die an dieser Stelle gar nicht eindrucksvoll herüberkommen wie an jenem Augusttag auf dem Minigolfplatz. „Andere von dem zu begeistern, was du mit Leidenschaft machst“, ist Jehonas Antwort auf die Frage, was ihr an der Lehre besonders

gefallen. „Man kann Leben in die Literatur bringen, indem man Literatur ins Leben bringt“, philosophiert Alex. Beide liefern druckreife Antworten und wenn nicht, bohrt Felix noch einmal nach.

Auf die Frage, was sie ihren Studierenden gerne einmal sagen würden, antwortet Alex, dass diese ab und an tiefer nachdenken sollten, bevor Fragen nach dem Nutzen des Wissens gestellt werden. Er fordert ein gewisses Verständnis für philosophische und literaturwissenschaftliche Theorien.

Jehona rät ihren Studierenden, auch einmal „über den Tellerrand“ zu blicken, also nicht nur Credit-Points zu sammeln, sondern bspw. Auslandserfahrungen zu machen oder ehrenamtliche Tätigkeiten zu übernehmen, um sich neue Perspektiven zu erschließen. Sie erzählt uns von ihrer eigenen sehr berührenden Erfahrung in einer Unterrichtsstunde mit Schüler*innen im Süden Kosovos.

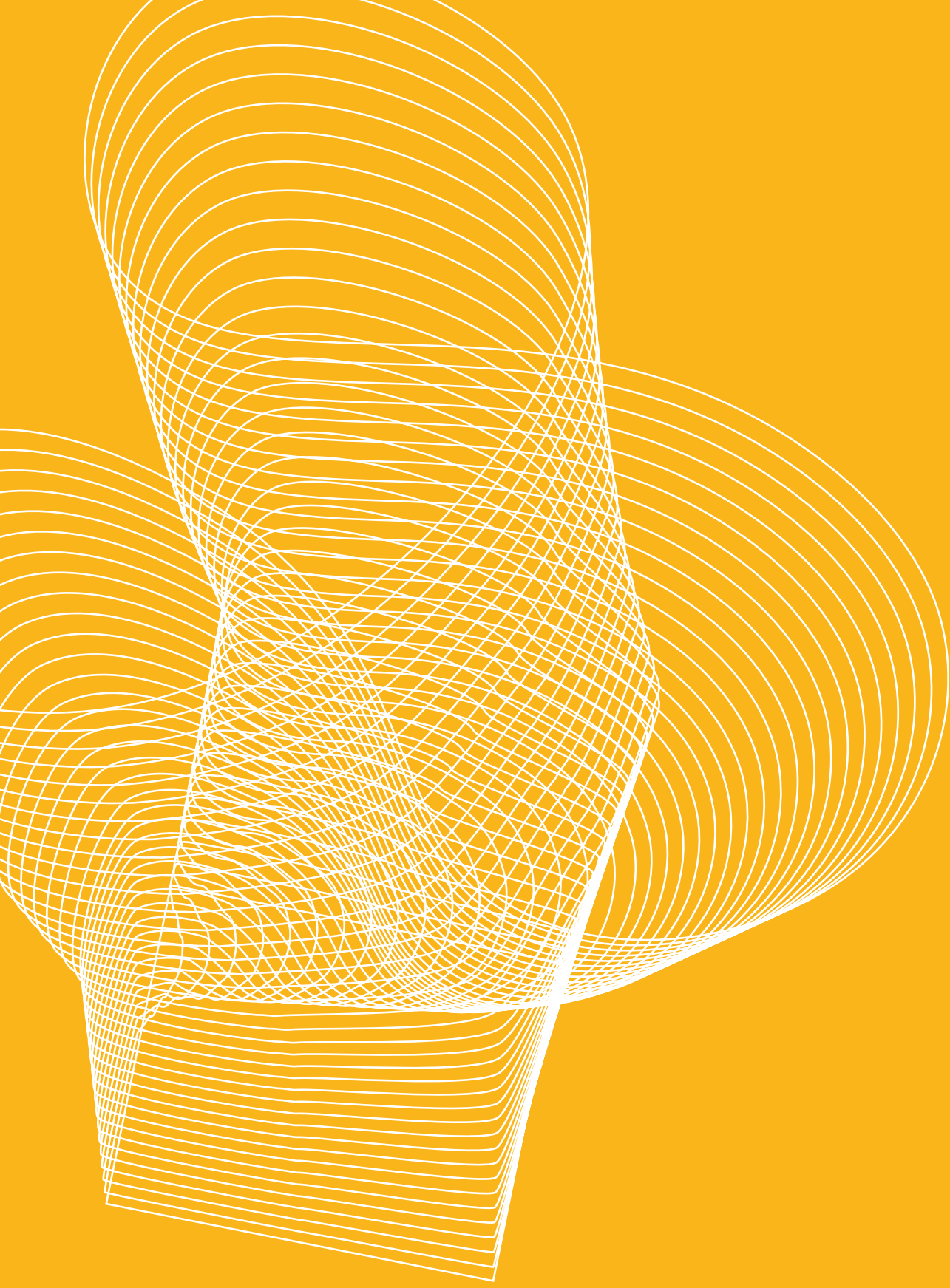
Ab und zu wird beim Punkte zählen ein wenig geschummelt, bevor der Platzwart kommt und uns zeigen will, wie richtig gespielt wird. Wir sind schon eine Weile auf dem Minigolfplatz und mit dem Hinweis, dass er den Platz demnächst schließen möchte, schlurft er wieder zurück in sein Häuschen. Die restlichen Stationen bespielen wir also im Schnelldurchlauf. Haben wir uns bei einem Loch, das aussieht wie ein großer Standaschenbecher noch ewig abgemüht, schafft Alex bei

dem nächsten, das einer sich windenden Schnecke ähnelt, ein ‚Hole-in-one‘ und schließlich gewinnen die beiden ‚Erwachsenen‘ mit einem Punktestand von 64.

Zum Abschied erzählt uns der Platzwart noch davon, wie er zum Minigolfspielen gekommen sei: Bei einem Kuraufenthalt wollte er die Langeweile vertreiben. Nachher habe ihn das Spiel so begeistert, dass er seinen Aufenthalt verlängert habe – Hans Castorp lässt grüßen ...

Auf dem Weg ins *Café Safran* sprechen wir mit Alex über die Zukunft der Literaturwissenschaft und die coolsten Themen für mögliche wissenschaftliche Arbeiten: Meine privaten Reibereien mit dem Antriebsriemen der Waschmaschine werden zum Ausgangspunkt einer Ideensammlung zu Themen, die in der Literatur noch gar nicht behandelt wurden oder nur eine marginale Rolle spielen. Es sei gesagt: die Toilette genießt einen schlechten Ruf (später lese ich Marlene Streeruwitz’ *New York. New York.*) und auch Phillip Helmkes wunderbare Idee in seiner Kurzgeschichte vom Sommerfest, die Rolle der Lasagne von der Goethezeit bis heute näher zu beleuchten, ist sicherlich lohnend.

Im *Safran* lassen wir den Abend ausklingen, essen und trinken noch etwas. Das hier angebotene *John-Belushi-Frühstück* aus „Kaffee, Kippe, Kaugummi“ bringt uns auf die beste Art der Kaffeezubereitung: Von Alex’ sporadischem Frühstück aus Lösslichem über „vizestarken Filterkaffe“ (Marc-Uwe Kling) und Espresso aus dem Kocher bis zu Jehonas türkischem Mokka ist so ziemlich alles dabei: „Die erste Anschaffung, wenn ich einmal etwas mehr Geld verdienen sollte, wird ein Vollautomat“, hallt es durch den Raum. Als Jehona schon gegangen ist, unterhalten wir uns mit Alex über Independent-Filme, die ich mir auf einer Serviette notieren muss, und Yiwen klärt uns über die komplexe Benennung von Verwandtschaftsverhältnissen im Vergleich von Deutschland und China auf. Nach einem letzten Bierchen und der Spontangründung einer Fußballhobbygruppe entschwinden wir dem *Safran* durch die kühle Abendluft. Das nächste Mal dann also auf dem Bolzplatz, nicht wahr?



Literarisches

Leben

EINE WELT VOLLER DINGE UND DER MENSCH MITTEN DRIN

— von Greta Hauptmann

Die Vielfalt der den Menschen umgebenden Objekte ist ebenso schier unendlich wie deren Anwendungsgebiete oder Priorisierungen. Dies hat über die vergangenen Jahrzehnte – bedingt durch die fortschreitende Technifizierung – vor allem zu einer steigenden Abhängigkeit und zuweilen fast schon Glorifizierung von Dingen wie Autos oder anderen technischen Hilfsgeräten geführt. Vordergründig erscheint die westliche Gesellschaft als unabhängig, aber eigentlich sind die Menschen doch von Dingen, mit denen sie sich alltäglich umgeben, abhängig. Dabei lassen sich die Abstufungen und Unterschiede zwischen Gesellschaften oder Individuen anhand ihrer öffentlichen Monumente oder persönlichen Besitztümer aufzeigen. Dies erschafft gleichzeitig einen Identifikationscharakter, der den Dingen anhaftet und somit unweigerlich zu Tage tritt.

Was genau aber sind ‚Dinge‘? Schlägt man den Terminus ganz banal im Duden nach, so wird das ‚Ding‘ als nicht näher bezeichneter Gegenstand oder als eine nicht näher bezeichnete Sache erläutert. So weit, so simpel. Allerdings kann es ebenfalls ein – wenn auch eher negativ konnotiertes – Synonym sein für etwas, wovon der Bezeichnende den Namen nicht kennt. Weitere Abwandlungen des Begriffs wie ‚Dingsda‘, ‚Dings‘ oder ‚Dingsbums‘ zeigen, dass das Ding allein auf grammatischer Ebene im Deutschen eine immerzu frequentierte Konstante darstellt. Nimmt man dann ein philosophisches Lexikon hinzu, verkomplizieren sich die Definitionen ein

wenig. So ist ein Ding „der beharrende Träger von wechselnden Qualitäten, welcher aber dem Wesen nach schon bestimmt, d.h. aus Materie und Form zusammengesetzt sein muss“.¹ Vereinfacht sagt dies ebenfalls aus, dass es sich bei dem abstrakten ‚Ding‘ lediglich um materialisierte Objekte handelt, die mit unterschiedlichsten Eigenschaften ausgestattet sind. Diese sind durchaus individuell konnotiert und für jeden Menschen von unterschiedlicher Bedeutung.

¹Harald Berger: Dinge. Peter Prechtl u. Franz-Peter Burkhard (Hrsg.): Metzler Lexikon Philosophie. Begriffe und Definitionen. 3., erw. u. aktual. Aufl. Stuttgart: Metzler 2008, S. 115 f.

² Vgl. Hans Peter Hahn u. Friedemann Neumann (Hrsg.): Dinge als Herausforderung. Kontexte, Umgangsweisen und Umwertungen von Objekten. Bielefeld: transcript (= Edition Kulturwissenschaft 182).

Aber was machen Menschen mit den Dingen, und was machen Dinge mit den Menschen? Dinge ‚machen‘ nicht per se etwas, es lässt sich jedoch nicht abstreiten, dass Objekte einen einschlägigen Einfluss auf die Menschen haben und dadurch in bestimmten Situationen Handlungen von ihnen erzwingen.² Besonders in der heutigen Zeit des schier unendlichen Konsumangebots und der damit einhergehenden Fülle an Dingen werden gerade deswegen immer häufiger kritische Stimmen laut, die den Kapitalismus sowie den Materialismus anprangern. Die materielle Abhängigkeit des Menschen ist ein nach wie vor präsent Thema in der zeitgenössischen Pop-Kultur, wobei vor allem auf die zunehmende Technifizierung und die damit einhergehende Autonomisierung der Dinge ein Schwerpunkt gelegt wird. Insbesondere Künstler wie Deichkind sind dafür bekannt, neben ihrem oft absurden oder hedonistischen Auftreten einen gesellschaftskritischen Grundton in ihren Texten zu postulieren, was sich nicht zuletzt auf ihrem aktuellem Album *Wer sagt denn das?* (2019) in vielerlei Hinsicht abzeichnet.

In der letzten Singleauskopplung *Dinge* ist der Titel auch Programm. Es wird von allerlei Dingen gesungen, ohne dabei auch nur ein einzelnes im Konkreten zu benennen. Diese Dinge erhalten dadurch auf nüchterne, aber ironisch verkehrende Art und Weise einen all-gemeingültigen Charakter: Vom Handy über Kleidung, Konsumgüter oder Roboter – der Terminus ‚Dinge‘ kann hier als Variable für alles Mögliche stehen. Es wird somit das Ding nicht als mate-

rialisiertes Objekt, sondern als abstrakte, universale Variable verwendet, um den Überdross der Dinge in unserer heutigen Gesellschaft zu skizzieren.

Dinge machen schön, Dinge kaufen / Dinge aus Gold, Dinge laufen / Dinge interessant, Dinge lame / Dinge bringen Fokus in das Game / Dinge wollen haben, alle hinterher / Dinge wegschmeißen, Dinge werden leer / Dinge rauchen ab, Dinge gehen nut / Dinge schneiden fette Scheiben ab

Dieser erste Teil des Songtextes verkehrt das eigentlich leblose Objekt zu einem eigenständig handelnden Subjekt. Prinzipiell *werden* Dinge gewollt oder gekauft, durch ihre Unbelebtheit steht außer Frage, dass sie selbst Handlungen vollziehen können. Gleichzeitig wird jedoch impliziert – vor dem Hintergrund, dass der Mensch das Objekt benutzen muss – wie die Dinge unsere Handlungen beeinflussen und im Grunde genommen ein unabdingbares Werkzeug sind. Der Mensch identifiziert sich mit den Dingen, mit denen er sich umgibt. Sie machen ihn ‚schön‘ und evozieren ein Verlangen nach immer mehr, ganz gleich um was es sich im Konkreten handeln mag. Mit der ambivalenten Äußerung, „Dinge schneiden Scheiben ab“ wird nicht nur eine Referenz zu dem Sprichwort ‚sich von jemandem/etwas eine Scheibe abschneiden‘ hergestellt, sondern impliziert, dass Dinge selbst wieder auf andere Objekte rekurrieren können. Menschen nutzen Dinge, um beispielsweise anderen Personen oder Lebensstandards nachzueifern und können somit, dank der sie umgebenen Dinge, in anderer Leute Fußstapfen treten. Die

Zeile „Wer Dinge hat, muss Dinge zeigen“ hebt einen solchen Definitionscharakter hervor, denn an dieser Stelle wird explizit auf einen Status verwiesen, den Objekte mit sich bringen.

Wir verschicken Dinge mit Drohnen, Dinge, die klonen / Irgendwann sind sie an leitenden Positionen / Dinge, die uns verstehen, alles hören, alles sehen / Dinge ersetzen Menschen, Dinge übernehmen / Wünschen uns eine gute Fahrt, singen uns in den Schlaf / Dinge in der Hand, Dinge leuchten so smart

Eine materialistische Abhängigkeit zeigt sich insbesondere anhand der Zeile „Ich häng’ an Dingen / [...] Stapel’ Dinge über Dinge / Brauche diese Dinge dringend“. Auch hier wird wieder kein konkretes Objekt benannt, an welchem ‚gehangen‘ wird, vielmehr wird der Terminus zur Metapher für den Überfluss, in welchem sich die Menschen der heutigen Gesellschaft befinden.

Deichkind kritisiert nicht nur den Materialismus, sondern vielmehr die damit einhergehende sowie fast grenzüberschreitende Technifizierung des zeitgenössischen Alltags. Der zweite Teil des Textes spielt explizit auf Themen wie Smart Home, Selbst- bzw. Humanoptimierung oder autonome Infrastruktur an.

Das Verhältnis von Mensch und Objekt verkehrt sich. Anstatt die Dinge zu benutzen, werden Menschen von ihnen beobachtet, versorgt und ‚verstanden‘. Der Mensch tritt im wahrsten Sinne des Wortes hinter den ‚leuchtenden‘ Dingen, wie etwa Smartphones, zurück und schenkt ihnen somit nicht nur kostbare Stunden des Tages, sondern auch seine Individualität. Auf die Spitze getrieben wird dies durch die dystopische Zukunftsvision, dass Dinge nicht nur frühere humane Arbeitsplätze übernehmen, sondern den Menschen vollständig ersetzen werden. Damit

hätte sich das vormals unbelebte ‚Ding‘ verselbstständigt und bspw. durch künstliche, durch den Menschen geschaffene Intelligenz seinen Platz in der Gesellschaft erobert. Durch die Zeile „Dinge geben Kingdom, Dinge nehmen alles“, die sich wie ein Mantra durch das gesamte Lied zieht und damit das Leitmotiv des Textes bildet, entsteht das Bild einer von Objekten bestimmten Gesellschaft, die sich hinter den Dingen versteckt, um die Schattenseiten des Konsums nicht erkennen zu müssen.

Mit dieser kritisch-radikalen und beinahe pessimistischen Stimmung könnte man fast meinen, dass Künstler wie Deichkind die Expressionisten des 21. Jahrhunderts sind. Wurde vor knapp einem Jahrhundert u. a. die Modernisierung und besonders die damit verbundene rasante Urbanisierung angeprangert, findet sich der gemeinsame Nenner nun in der kritischen Haltung gegenüber der Massenkultur. Sicherlich ist diese durch Globalisierung, medialen Zugang sowie Kapitalismus

bedingt, jedoch scheint es, als hätten die Menschen ihre Individualität zugunsten des fast unendlichen Möglichkeitsangebots aufgegeben. Anstatt auf Qualität sind viele Konsumgüter auf den günstigsten Preis ausgelegt, was letztlich zur Folge hat, dass das Konsumverhalten der Menschen immer schnelllebiger wird und sie im Laufe ihres Lebens eine Fülle von Dingen akkumulieren. Dinge haben eine immer kürzere Lebensdauer, die zusätzlich durch die gesellschaftliche Erwartung, immer auf dem neuesten technischen Stand zu sein, ergänzt wird. „Dinge machen ritsch, Dinge machen ratsch“ erweckt das, wenn auch veraltete, Bild einer Kreditkarte, die zum Bezahlen ‚durchgezogen‘ wird. Das Objekt wird somit zum Akteur und verleiht dem Besitzer nicht nur Macht, es beeinflusst auch dessen Handlungen implizit.

Es scheint, als habe der Mensch in den vergangenen 100 Jahren kaum etwas dazugelernt. Es wird weiterhin konsumiert und gekauft, Dinge werden angehäuft, in den Alltag integriert und teilweise über das eigene ‚Ich‘ gestellt. Nach wie vor – sei es das beginnende 20. Jahrhundert oder unser technisch geprägtes, vermeintlich fortschrittliches 21. Jahrhundert – haben die Menschen eine wenig reflektierte, geschweige denn distanzierte Haltung zum Konsum oder der Warenmenge. Ist es sogar denkbar, dass der Mensch auch in den nächsten 100 Jahren nichts dazulernen kann, da die Gesellschaft unter einem ständigen ‚Dauerfeuer‘ des Konsums steht? Ständig

gibt es neue Technologien, Absatzmärkte und Produkte, die offenbar stärker wachsen als die Reflexionsfähigkeit der Menschen. Vor dieser Überlegung mag es gar nicht so weit hergeholt sein, dass, wie es beispielsweise Deichkind vorausdeutet, Dinge den Menschen doch schon bald übernehmen. Natürlich gibt die Band keine eindeutige Handlungsempfehlung durch ihre Liedtexte. Aber gerade, weil das Thema immer noch Brisanz und Aktualität in der heutigen Zeit hat, wird von Gruppen wie Deichkind unaufhörlich Materialismuskritik in ihrer Kunst geübt. Sicherlich ist das Ding als solches nicht einfach wegzudenken, immerhin besteht seit jeher eine Co-Abhängigkeit zwischen Nutzer und Objekt. Logischerweise kann das eine ohne das andere nicht bestehen und doch sollten sich die Menschen in der heutigen, westlichen Gesellschaft vielleicht ein wenig bewusster über ihren Konsum und die damit verbundenen Besitztümer werden. „Dinge leben nicht, Dinge tot“ heißt es bei Deichkind und möglicherweise liegt auch hier bereits die Kernaussage: Objekte sind und sollten nichts weiter sein als exakt diese. Menschen sollten nicht von unbelebten Dingen abhängig sein, sondern sich und ihr Konsumverhalten reflektiert betrachten, um nicht Gefahr zu laufen, von den Dingen verschlungen zu werden.

PRIMÄRLITERATUR

Berger, Harald: Dinge. Peter Prechtl u. Franz-Peter Burkhard (Hrsg.): Metzler Lexikon Philosophie. Begriffe und Definitionen. 3., erw. u. aktual. Aufl. Stuttgart: Metzler 2008, S. 115 f.

Hahn, Hans Peter u. Friedemann Neumann (Hrsg.): Dinge als Herausforderung. Kontexte, Umgangsweisen und Umwertungen von Objekten. Bielefeld: transcript (= Edition Kulturwissenschaft 182).

EINBRUCH IN DIE IDYLLE DER HILDESHEIMER LITERATURBLASE

Ein Besuch des Sommerfestes des Literaturinstituts Hildesheim und der literarischen Schreibwerkstatt in der Stadtbibliothek Hannover — von Tanja Meyer und Leon Werth

Zwei Euro achtzig bezahlen wir für den Bus vom Hildesheimer Hauptbahnhof zur ‚Domäne‘ Marienburg. Der Bus ist uralt, eine Anzeige für die nächste Haltestelle existiert nicht und bereits kurz nach der Abfahrt drängen sich uns die Fragen auf: „Wo sind wir denn hier gelandet? Ist das wirklich der richtige Bus? Kommen wir überhaupt wieder zurück?“

Können wir zu Beginn noch darüber scherzen, zeigt sich schnell, dass wir uns tatsächlich irgendwo im Nirgendwo befinden, als der Bus neben einem Feld zum Stehen kommt und wir, verunsicherte Blicke austauschend, mehreren Gruppen junger Menschen in den Sonnenschein folgen. Von der Landstraße führt ein steiler Trampelpfad auf eine Wiese hinab, deren hüft hohe Gräser sich im Winde wiegen. Die ersten Gebäude des Hofgeländes ‚Domäne‘ werden allmählich sichtbar. Zwischen historischen Turmbauten findet sich auch neuere Architektur und fast scheint es, als hätten wir eine unsichtbare Grenze überwunden, hinter der sich ein Ort versteckt hält, an dem die uns bekannten Regeln nicht mehr gelten. Dieses Gefühl verstärkt sich, als wir schließlich inmitten des Innenhofes stehen und unsere Blicke staunend an den steilen Hauswänden nach oben wandern lassen. Befinden wir uns wirklich auf einem Campus?

Als wir schließlich über einen unscheinbaren Seitenflügel den Domänenpark betreten, sind wir uns einig: Hier sprüht jede Ecke vor Kreativität.

Zwei kleine Podeste wurden errichtet: Eine ‚Lesebühne‘ am bewaldeten Rand der Wiese und eine ‚Gesprächsbühne‘ vor der Rückwand eines schnuckeligen Fachwerkhauses. Ein übergroßer, rot-weiß gestreifter Trinkhalm markiert die Mitte der Rasenfläche. Seine Bedeutung entzieht sich unserer Kenntnis, was vielleicht genau der Sinn der Sache ist.

Unsere anfänglichen Fragen werden also schnell verdrängt und philosophierend platzen wir in die Begrüßungsrede auf der Gesprächsbühne.

Viel bekommen wir nicht mehr mit, doch nach dem Applaus geht es sofort weiter mit dem ersten Vortrag. Ein paar Stühle sind frei geworden und so nehmen wir Platz in dieser herrlichen Idylle: Das Gefach der Hauswand wurde mit roten Mauersteinen in unterschiedlichen Ziegelmustern gefüllt. Ein Windstoß durchfährt einen Ahorn und eine Trauerweide. Das fröhliche Vogelgezwitscher und das Einweckglas mit den Wiesenblumen auf dem Bühnenpult machen die ganze Szenerie etwas kitschig.

Das erste Gesprächsthema trägt den Titel *Das Schreiben danach*. Es geht darum, wie es ab dem Masterabschluss im kreativen Schreiben in Hildesheim mit der Schreibkarriere weitergeht, vor allem, wie man sich weiterhin selbst zum Schreiben motiviert. Ein hohes Maß an Selbstdisziplin sei ein wichtiger Aspekt: Eine der Gesprächsteilnehmerinnen betont, dass es ungewohnt sei, das Schreiben auf Platz eins der To-Do-Liste zu setzen. Sie fordere sogar Deadlines von ihrer Literaturagentin, um einen Grund zu haben, sich an das Schreiben zu setzen und nicht andere Aktivi-

täten vorzuschieben. Das Wörtchen ‚Prokrastination‘ schwirrt uns in den Kopf. Dann geht es um das Mentoring innerhalb des Studiums, das nun wegfällt. Das aktive Sprechen über Texte in den Werkstätten des Studiengangs werde abgelöst durch das Schreiben für sich selbst im ‚stillen Kämmerlein‘. Im Gegensatz zum Mentoring an der Uni habe das Lektorat in einem Verlag schon immer die Erwartungshaltung, dass aus einem Schreibprojekt ein publizierbares Buch werde und die Poetik und Ästhetik eines Textes würden nicht mehr so detailliert besprochen.

Aber auch einige negative Aspekte der Werkstätten werden deutlich: Sie würden die Entstehung der ‚Blase‘ nur begünstigen, in der sich viele Schreibende befänden. Viele Teilnehmer*innen würden anderen nur ihr eigenes Literaturverständnis aufdrücken wollen und man müsse herausfiltern, wer einen wirklich verstanden hat und welche Tipps für den eigenen Schreibprozess wirklich nützlich sind.

Diese ‚Blase‘ erleben wir mit. Immer mehr fragen wir uns, ob wir nicht in einer von Foucaults ominösen Heterotopien gelandet sind. Ein Stück weit abgeschlossen von der Außenwelt wird hier kreatives Schreiben gelehrt und gelernt und wir fühlen uns etwas fehl am Platz zwischen teils verschlossenen, teils exzentrischen Studierenden. Wir befürchten, jederzeit enttarnt und gebeten zu werden, diesen Ort doch bitte zu verlassen, sei er doch nur für Ausgewählte – gefragt zu werden, wie es uns überhaupt möglich gewesen sei, die Grenze zu überschreiten. Passend fällt am Ende des Gesprächs die Frage, ab wann man sich Autor*in nennen dürfe. Es wird betont, dass ja gerade der Studiengang das Schreiben legitimiere, was vor und nach dem Studium tendenziell nicht als Beruf gelte. Jede*r müsse dann selbst entscheiden, ob schon das Schreiben allein eine*n Autor*in ausmache, oder nur die Publikation eines Buches,

um „sichtbar zeigen [zu] können“, was man tue.

Für den zweiten Punkt auf der Tagesordnung verlassen wir die Gesprächsbühne und begeben uns zur bewaldeten Lesebühne. Dadurch erfahren wir leider nichts Weiteres über die *Freundschaft und Konkurrenz an der Schreibschule*, können jedoch den literarischen *Jugendsünden* einiger Alumni lauschen. Nach der Lesung wird auch hier geplaudert und es wird deutlich, dass hier das Wort ‚Hildesheim‘ mit dem Studiengang gleichgesetzt wird. Auch gibt es hier, ähnlich wie bei *Germany's Next Top Model*, einen Thomas: Von dem Mentor Thomas Klupp stamme das passende Mantra „find your voice!“ – und schließlich sieht der sogar ein bisschen aus wie der Thomas Hayo.

Wir hören von sehr fragwürdigen Schreibmethoden à la Ernest Hemingway: Rotwein saufen, den Aschenbecher nicht ausleeren, Sepiafotographien. Und schließlich klingt doch noch etwas Konkurrenzdenken an: Der Text eines Lesers sei in seiner ersten Textwerkstatt nahezu verrissen worden. Er habe danach lange keine weitere mehr besucht, bis er Leute „auf derselben Wellenlänge“ kennengelernt habe.

Immer deutlicher spüren wir die Exklusivität dieses Studienganges. Und wieder drängt sich uns Foucaults Heterotopie-Begriff auf: Die Domäne Marienburg erscheint als isoliertes eigenes Universum. Auch der Zugang ist eingeschränkt – nicht nur für den Studiengang: Wir selbst haben von diesem Sommerfest nur gehört, weil in der literarischen Schreibwerkstatt in der Stadtbibliothek Hannover, die dieses Semester von einigen Hildesheimer Studierenden des Masters ‚Literarisches Schreiben und Lektorieren‘ organisiert wurde, Flyer verteilt wurden.

Die Schreibwerkstatt bietet deshalb einen erfrischenden Ausbruch aus dieser ‚Exklusivität‘ und trägt etwas von Hildesheims ‚Magie‘ in die Außenwelt. Von Vielschreiber*innen bis hin

zu absoluten Anfänger*innen konnten im vergangenen Sommersemester alle daran teilnehmen – eine bunte Mischung wie die Schreibtechniken, die uns näher gebracht wurden: Schreiben über Vergangenheit und Zukunft, Schreiben zu Musik, Figurenkonstellation und Dialogentwicklung. Die letzten Sitzungen widmeten sich der Besprechung eigener Texte, was uns ermöglichte, die eigene Blase des Schreibens zu verlassen, und uns positives Feedback sowie konstruktive Verbesserungsvorschläge zu beschaffen. Auch im Wintersemester fand die Schreibwerkstatt der Hildesheimer*innen mittwochs von 16:30 bis 18:30 in der Stadtbibliothek Hannover statt. Die *randlos* informiert euch, falls es nach der COVID-19-Krise weitergeht.

Den restlichen Tag des Sommerfestes pendeln wir zwischen Lese- und Gesprächsbühne, hören spannende Beiträge, z. B. über literarische Großprojekte und die Zukunft des Lektorats, und nehmen an skurrilen Aktionen teil, wie der ‚Brotzeit‘, der *Live-Text-Performance* und dem *Live-Roman-Plotting und Fruchteisverzehr. Mit Ronja von Rönne, Guido Graf & einem Thermomix*. Zwei der Höhepunkte bieten Juan S. Guse mit seinem neuen Roman *Miami Punk* und Leif Randt,

der Hildesheim passenderweise als ‚Ferienlager‘ bezeichnet. Schließlich müssen wir den Heimweg antreten. Zurück auf der Wiese, deren Gräser noch immer im Wind wiegen, spüren wir die Kälte der hereinbrechenden Nacht unsere Beine emporkriechen. Wir erklimmen einen Hügel, durchqueren einen Park, in dem die Dunkelheit bereits in jeder Ecke sitzt, und gelangen schließlich zu einer einsamen Bushaltestelle. Die ‚Domäne‘ liegt längst hinter uns. Dass wir die Heterotopie tatsächlich verlassen haben und wieder in der eigenen Wirklichkeit angekommen sind, wird uns jedoch erst bewusst, als uns aus einem Fenster am Hildesheimer Ostbahnhof lautstark die wohligen Klänge der Band Torfrock entgegendröhnen.

„DAS SCHLIMMSTE AUF DER WELT IST MEIN KAPUTTER COMPUTER.“

Ronja von Rönnes Debüt *Wir kommen* (2017) möchte die Probleme einer ganzen Generation lösen, scheitert jedoch an einer simplen, aber notwendigen Sache: KONSEQUENZ — von Judith Blatt

Akkurat gestutzte Rasen, Feuerwehrfeste, Diskussionen über Marderschäden: das Sicherheitsnetz des kleinen Mannes. Im Heimatdorf bleibt alles immer so, wie es ist. Für diese Spießbürgerlichkeit, die man höchstens ironisch belächeln darf, hat Nora eine eigene Übersetzung gefunden, ihr ganz eigenes Sicherheitsnetz: Polyamorie. Dann ist immer jemand da, der Pizza bestellen möchte, und es ist egal, zu welcher Seite man sich dreht, man fällt so oder so nicht aus dem Bett heraus. Sie lieben sich zu viert: Da gibt es Karl, den neurotischen Akademiker, dessen schriftstellerische Leistungen zu schlecht für die eigenen Eltern sind, und Leonie, die schöne ‚Exotin‘, die selbst an Magersucht leidend, Ernährungsberatung macht. Außerdem Jonas, den melancholischen Gutausschenden, der auf der Suche nach einer Familie war und eher zufällig im Beziehungsgeflecht gelandet ist, und schließlich Nora, die Protagonistin des Romans, die zunächst reflektiert wirkende junge Frau, deren Devotheit in

Apathie mündet und deren Job es ist, mit dicken Frauen für Trash-TV-Formate shoppen zu gehen, was sie tatsächlich als eine angenehme Arbeit empfindet. Mittendrin noch Emma-Lou, Leonies kleine Tochter, die zwischen all den Erwachsenen – wen wundert das nicht – das Sprechen verweigert.

Doch das Konzept beginnt zu bröckeln. Nora hat sich verändert, sagen die anderen. Nora soll ihre Gedanken aufschreiben, um die Ursache ihrer Panikattacken zu ergründen, sagt ihr Therapeut. Also schreibt sie alles auf. Und Jonas will eine echte Familie, ein eigenes Kind, ganz egal mit wem. Karl will einen Ratgeber über Glück schreiben und ganz genauso weitermachen, und, wenn notwendig, gemeinsam jemanden umbringen, denn Krisen schweißen bekanntlich zusammen. Was Nora und Leonie wollen, ist eigentlich recht egal. Leonie hat sowieso keine eigene Meinung, und was Nora möchte, weiß sie selbst nicht so genau.

Während der Lektüre verliert man zunehmend die Sympathie für die Figuren, je deutlicher es wird, dass hier absolut jedes Klischee von Millennials, der Generation Y, bedient wird: Unsicher-

heit, Überforderung, der Wunsch nach Bestätigung und ehrlicher Aufmerksamkeit, die Neigung zur Depression, eine als Anpassungsfreude verschleierte Meinungslosigkeit. Darüber hinaus wird jeder aktuelle Diskurs, von Gender und Geschlechterperformanz, Rassismus, Politik, Medienwirksamkeit, bis zum Umgang mit geistiger Gesundheit, Achtsamkeit und Work-Life-Balance, auf die eine oder andere Weise angerissen, sogar der Wert von Popliteratur.

Dabei werden die Diskurse und die generationseigenen Probleme nicht wirklich diskutiert, sondern immer nur schemenhaft angerissen, der Vorwurf von Effekthascherei stellt sich ein. Besonders Nora bleibt für die Leser*in eine leere Hülle, – und das, obwohl es ihr Tagebuch ist, das wir zu lesen bekommen – sie scheint sich immer aus Abhängigkeiten von anderen zu ergeben.

Dies wird besonders an den Episoden der Vergangenheit, an die Nora sich zurückerinnert, deutlich: Sie nahm bereits als Jugendliche den devoteren Part in Freundschaften ein. Ihre beste Freundin Maja, deren Suizid vermeintlicher Auslöser für Noras Panikattacken ist, zeichnete sich besonders durch launisches und dominantes Verhalten aus. Die Clique um Maja, der später auch Karl angehörte, organisierte Saufgelage für Jugendliche und schmiedete den Plan, einen Mitschüler umzubringen, weil Maja sich das in einer ihrer fast manisch anmutenden Phasen in den Kopf gesetzt hatte. Somit hat Nora die Abhängigkeit von einer dominanten Person lediglich gegen die Abhängigkeit von anderen Personen eingetauscht.

Während des Aufschreibens versucht

Nora in Ansätzen die Problematik und den Diskurs um Millennials immer wieder zu erfassen, ihre eigene Apathie zu hinterfragen und die Klischees, in denen sie sich teilweise auch ganz bewusst bewegen, als solche zu entlarven: „Natürlich ist das unsere neurotische Hyperreflexion der eigenen Rolle, die manische Beschäftigung mit uns selbst, die Zeit, die sich öde und unendlich vor uns ausbreitet und die vage Langeweile unser sandigen Leben.“

Reflexion schön und gut, aber wenn die notwendige Konsequenz ausbleibt, ist Reflexion genauso hinfällig wie die Lektüre darüber. Von Rönne versucht hier eine Gesellschaftskritik, eine Kritik an der eigenen Generation – geboren 1992 ist sie selber ein*e Millennial – laut werden zu lassen, kann sich aber wohl nicht ganz für einen Ansatz entscheiden. Weder mit einer so extremen Überspitzung, durch die die Figuren in ihrer Klischeehaftigkeit als Kunstfiguren ausgestellt würden, noch mit einem Bruch, der aus der Reflexion des eigenen Handels resultieren würde, wird hier gearbeitet. Der Roman möchte krass sein, möchte gleichzeitig abschrecken und sich anbiedern, hat den Anspruch leser*innennaher Figuren, kann dies aber nicht leisten, lässt die Figuren groß Ehrlichkeit, Konsequenzbewusstsein und Reflexionsvermögen postulieren, dann aber nicht danach handeln. Schade.

Ronja von Rönne: *Wir kommen*
Roman
208 Seiten, Taschenbuch
Aufbau Verlag, 18,95 €

„ALLES IST LITERATUR“

Die Frage ist nicht immer *ob*, sondern vielmehr *was* von einem Autor bleiben soll. Der posthum veröffentlichte Band *Stimmen* (2018) von Wolfgang Herrndorf leistet einen entscheidenden Beitrag zu seinem Werk
— von Greta Hauptmann

Spätestens seit dem Erfolg des Jugendromans *Tschick* (2010) sollte Wolfgang Herrndorf einem breiten Publikum ein Begriff sein. In der Zwischenzeit verfilmt, zur Schullektüre auserkoren und in rund 25 Ländern veröffentlicht wurde der Roman über zwei Jugendliche, die sich in einem gestohlenen Lada auf den Weg in die Walachei machen, zum Aushängeschild für Herrndorf. Vielen ist dabei jedoch nicht bekannt, dass der Autor bereits vor der Veröffentlichung seines Bestseller-Jugendromans in literarischen Kreisen über Jahre hinweg aktiv und nicht minder produktiv war. Der von Marcus Gärtner und Cornelius Reiber herausgegebene Band *Stimmen. Texte, die bleiben sollten* vereint wahrscheinlich das letzte literarische Vermächtnis des 2013 verstorbenen Autors.

Wer den Blog *Arbeit und Struktur* auch nur rudimentär verfolgt hat, dem wird neben der schweren Erkrankung Herrndorfs ebenfalls deutlich im Gedächtnis geblieben sein, dass der Autor seinen Texten nicht nur überaus kritisch, sondern fast schon perfektionistisch gegenüberstand. Unzählige Notiz- sowie Tagebücher, Texte, Briefe oder Gemälde hat Wolfgang Herrndorf vernichtet – entweder weggeworfen oder in seiner Badewanne eingeweicht. Die endgültige Zerstörung durch Wasser mutet fast erbarmungslos an und lässt Rückschlüsse auf die Haltung des Autors gegenüber seiner möglicherweise unzulänglichen, aber vor allem für ihn unbedeutenden Texte zu. Der Ordner „UNBESEHEN LÖSCHEN“, den Herrndorf nach seiner Diagnose eines Glioblastoms auf seinem Computer angelegt hat, spricht für sich und lässt seinen Hinterbliebenen keine andere Wahl, als dieser Forderung des Autors nachzukommen. Und trotzdem haben einige Texte überlebt – sie scheinen Herrndorfs Ansprüchen genügt zu haben und sind dafür bestimmt, der Nachwelt erhalten zu bleiben. „Die wiederholten Säuberungsaktionen sagen aber auch etwas aus über den Status der Texte, die [...] verschont blieben“, so die Herausgeber. Ihnen ist es gelungen, die zurückgelassenen und unterschiedlichen Textformen zu vereinen: Es sind „Stücke, die für sich lesbar und von literarischem Wert sind.“ Dabei mag man sich durchaus fragen, ob die in *Stimmen* gesammelten Texte allein wegen ihrer bloßen Existenz ein Garant für literarische Qualität sind. Sicherlich, sie haben Wolfgang Herrndorfs Anspruch erfüllt, wurden nicht vernichtet, aber haben sie allein durch diesen Umstand eine Daseinsberechtigung?

Direkt zu Beginn findet sich der Leser in Wolfgang Herrndorfs gewohnt lakonischem, zum Teil zynischen Ton seiner Geschichten wieder. Viele dieser Texte hat der Autor bereits in den 2000er Jahren in dem Forum „Wir höflichen Paparazzi“ veröffentlicht – unter dem Pseudonym ‚Stimmen‘. Es überrascht somit nicht, dass noch diese Fülle von Texten in gesammelter Form erscheinen darf, immerhin haben sie bereits einem ausgewählten Leserkreis vorgelegen. Es sind autofiktional anmutende, kleinere Prosatexte, die mal von früheren Kindheitserlebnissen berichten oder sich in der Kulturszene der frühen 2000er Jahre bewegen. Manches erinnert an Herrndorfs Debütroman *In Plüschgewittern*, in dem der Protagonist um die 30 sein Leben zwischen Großstadt und Partys zu verorten versucht. Stellenweise melancholisch, sensibel, aber vor allem wunderbar konzipiert. Einige Texte wiederum lassen einen Bezug zu *Tschick* zu, nur dass es diesmal kein Lada ist, mit dem Herrndorf durch die Nacht fährt, sondern der gelbe Wartburg von Joachim Lottmann. „Das war mir vorher klar gewesen, dass Lottmann sein Auto nicht abschloss. Auch wieder so ein Trick sich wichtig zu machen, er kriegte trotzdem keine Frauen.“ Tatsächlich gerät der Leser hin und wieder auch

in den Dunstkreis von Schriftstellern und Künstlern, unter denen Wolfgang Herrndorf gekonnt Seitenhiebe verteilt.

Aber da sind auch jene Texte, die – mit dem Wissen um Herrndorfs Krankheit und dessen dramatischen Verlauf – den Lesenden mit einem beklemmenden Gefühl zurücklassen. Auf dem nächtlichen Weg von einer Party zurück nach Berlin verirrt sich die Autorfigur mit seinem Fahrrad in einem Waldstück und ist für kurze Zeit verloren in völliger Dunkelheit. Eine ähnliche Szenerie liest man in *Arbeit und Struktur*, als sie sich durch die Auswirkungen seines Tumors in völliger Orientierungslosigkeit nicht mehr in Berlin zurechtfinden kann. Besonders großen Deutungsspielraum lassen die in *Stimmen* veröffentlichten Gedichte, die aus Herrndorfs frühen schriftstellerischen Anfängen stammen und man so womöglich nicht erwartet hätte. Doch auch hier ertappt sich der aufmerksame Leser, wie er einen Bezug zu den letzten Lebensjahren Herrndorfs herstellt. In dem Gedicht Westensee imaginiert das lyrische Ich seinen Ruhestand, den es in einem Haus am See verbringt. „Wenn mich der Verstand verlässt, / Wenn ich alt bin, das wär schön.“ Die Tragik, die bei diesen Zeilen mitschwingt

ist, dass Wolfgang Herrndorf zuletzt tatsächlich seinen literarischen Verstand verlor: „Ich kann nichts schreiben, nicht lesen, kein Wort.“

Einige Texte in *Stimmen* mögen sicherlich ‚Geschmackssache‘ sein, das Dramolett *Akalkulie* stellt wahrscheinlich die größte Herausforderung dar. Absurd, etwas verstörend und konfus findet man sich in einer Gameshow wieder, in der Ziegen oder der Tod auf den Teilnehmer warten. Aus dem Nachwort der Herausgeber geht hervor, dass dieser Abschnitt bereits während der Erkrankung entstanden ist und als „Verarbeitung einer psychotischen Phase geschrieben“ wurde. Vor dem Hintergrund der Krankheitsgeschichte Herrndorfs und deren durch den Autor selbst inszenierten Offenlegung in *Arbeit und Struktur* neigt man dazu, auch diesen Text zu rechtfertigen und ihm eine begründete Existenz zuzusprechen. Die Leser, die das Werk Wolfgang Herrndorfs in besonderem Maße verfolgen und schätzen, mögen dies durchaus tun – es ist allerdings keine Schande, den tieferen Sinn des Dramoletts nicht ergründen zu können und es an dieser Stelle schlichtweg überflüssig zu finden. *Stimmen. Texte die bleiben sollten* fühlt sich wie ein runder Abschluss für Herrndorfs Werk an. Leser, denen der Autor bisher noch kein Begriff war, aber vor allem die, die seine Romane schätzen und lieben, werden mit diesem Band ihre Freude haben. Die 177 Seiten mit ausgewählten Texten sind eine wunderbare Komposition und gleichzeitig ein Querschnitt von Wolfgang Herrndorfs schriftstellerischer Arbeit. Ergänzt durch das Nachwort der Herausgeber ergibt sich ein stimmiges Bild über einen Literaten, der vor allem ein ehrgeiziger Künstler war. Dank Herrndorfs Texten bleibt seine Kunst auch in der Gegenwart erhalten und wird seine Leser hoffentlich weiterhin begeistern.

Wolfgang Herrndorf: *Stimmen. Texte die bleiben sollten*
Rowohlt Berlin: 2018, 192 Seiten, Hardcover 18€

EBOW — K4L (2019, PROBLEMBÄR RECORDS)

Albumreview

— von Deborah Fallis

Wo ich in der Gesellschaft anecke, das sind zum einen natürlich, dass ich queer bin, dass ich 'ne Frau bin, dass ich Kurdin bin, dass ich Alevitin bin, dass ich hier aber als Türkin gelesen werde, weil ich die türkische Sprache spreche und meine Eltern auch aus der Türkei kommen.

So beschreibt sich Ebow, die Rapperin Ebru Düzgün, in einem noizz.de-Interview zum Thema „Ebow über Sexismus in der Musikbranche, Shirin David und Privilegien“ (2019) selbst. Die ZEIT-Rezension von Daniel Gerhardt titelt „Gegen die Allmacht der Almans“ (2019), die FAZ-Rezension von Sascha Ehlert „Rapperin Ebow. Mit Özil im selben Benz“ (2019). In der Differenz zwischen Selbstbeschreibung und Fremdzuschreibung zeigt sich der zentrale Konflikt, mit dem sich Ebows Album *K4L* beschäftigt: Die Situierung einer queeren, migrantischen WoC (Woman of Color) in einer weißen deutschen Mehrheitsgesellschaft. Und diese erfolgt auf *K4L* intermedial, intertextuell, interdiskursiv, mehrsprachig und über mehrere Personen, die in Skits auftreten. *K4L* hört und liest sich bisweilen wie ein kurzes Versepos und ein postmodernes Bühnenstück zugleich: eine Performance, ein Manifest, eine Unabhängigkeitserklärung – das beste Album 2019 und die einzige mögliche Hoffnung für deutschsprachigen Rap. Das Album, das am besten für sich selbst spricht und sich in ein wunderbar vielfältig literarisches Jahr 2019 einreicht: Dazu gehören der Essayband *Eure Heimat ist unser Albtraum* (Hrsg. Fatma Aydemir, Hengameh Yaghoobifarah), der Gedichtband *und wir kamen jeden sommer* (Elona Beqiraj) und die Zeitschrift *Literarische Diverse* (Hrsg. Yasemin Altınay), um nur einige zu nennen.

„Migrantenkind / In mir steckt der Zorn / Meiner
Oma, meiner Mama / Meiner Tanten drin“ – *K4L*

„Ihr seid sauer, wenn / Die Straßen schlauer klin-
gen / Als all eure Magazine / All eure Sarrazine / Al-
les nur Parasiten / Sauer, wenn ich Para kriege / Als wär'
ich die Katalyse / Eures fucking Problems“ – *K4L*

„In mir drin stecken tausende Leben / tausende Leben / tau-
sende Leben. / Hab' Flure geputzt / Häuser gebaut / Wurde
ausgenutzt / Wurde ausgesaugt / Ihr habt nie an mich ge-
glaubt / Ich war immer was ihr braucht / Ihr habt nie an
uns geglaubt / Wir waren immer was ihr braucht.“ – *K4L*

„Diese Sprachli [Sprachnachricht, Anm. d. V.] geht raus an
alle Almans und Cis-Heten, / die sich migrantische, / nicht-
weiße und queere Ästhetiken aneignen. / Wir tragen diesen
Look mit Stolz, / aber auch mit Stigma. / Für euch ist es ein
Trend, den ihr bald wieder ablegen könnt. / Vor nicht allzu
langer Zeit habt ihr euch über unsere Frisuren, / unser Essen,
/ unsere Kleidung, / unsere Sprache, / unsere Musik, / unse-
ren ganzen Habitus lustig gemacht. / Heute lechzt ihr danach
so wie wir zu sein. / Ihr fetischisiert uns. / Ihr strengt euch
richtig an. / Ihr begehrt uns, aber ihr respektiert uns nicht.
/ Ich sehe euch. / Ihr seid peinlich.“ – *Hengameh (Skit)*

„Erdoğan und ich sind sicher keine Friends / Trotzdem sit-
ze ich mit Özil immer noch im selben Boot / Nein selben
Benz [...] Egal ob arme Kanaken / Oder reiche Kanaken
/ Wir sind und bleiben nun einmal / die gleichen Kana-
ken. / Euer fucking Entertainment / Ich frage mich, worü-
ber will die Bild sonst reden / Wir entertainen.“ – *AMK*

„Schmeck mein Blut, Junge / *Schmeck mein Blut* / Jeden Trop-
fen meiner Wut / Ertrink in meiner Flut“ – *Schmeck mein Blut*

„Ich kann mich an keinen Traum erinnern, in dem ich etwas,
das ein / Gesicht hätte sein können, besaß. / Keine Fläche lag
an dieser Stelle. / Und vielleicht malten wir auch, um kein Ge-
sicht mehr zu haben / und um unsere Namen zu verlieren. / So
wie wir auch zu sprechen lernten, / um von den Sprachen nicht
ausgesprochen zu werden. / Vor und nach jeder Stimme. / Vor
und nach jedem Wort. / Und manchmal plötzlich bin ich blind
und spüre Blut im Mund. / Vielleicht sprechen wir, um an das
Ende dieser und jeder möglichen / Sprache zu gelangen. / West-
wärts 8483 Kilometer / über Moskau und Berlin und über die
Routen und Kadenzen und / Abwege der Sätze auch. / Denn es
gibt keine Geraden und keine Gnade in der Grammatik. / Bis
zur äußersten Bedeutung müssen wir gehen / und nichts wer-
den wir dabei gesagt haben.“ – *Senthuran Varatharajah (Skit)*

Ebow überzeugt nicht nur als technisch versierte Rapperin und
Texterin, sondern auch live als Performerin. Das Kulturzentrum
Faust bewarb ihr Konzert am 16. November 2019 mit folgenden
Worten: „Ebows textliche Palette ist [...] breit gefächert zwi-
schen Tagebuch und politischem Pamphlet.“ Das musikalisch
und textlich vielseitige Album und die elektrisierende Energie
ihrer Auftritte, welche oft durch das All Black All Female DJ &
MC Kollektiv Bad&Boujee begleitet und bereichert werden, ent-
fachen gemeinsam ein empowerndes Moment in Zeit und Raum:
In Zeit, weil das Hochgefühl, das sich beim ersten, zweiten und
hundertsten Hören von Ebows Album (oder dem Besuch ihrer
Konzerte) einstellt, andauert. In Zeit, weil Ebow eine Perspek-
tive zur Kontextualisierung der Vergangenheit bietet, aber auch
Vorschläge für zukunftsgerichtete individuelle und kollektive
hybride Identitätskonstruktionen. In Raum, weil Ebows Album
einen Raum zur Diskussion vielfältiger Identitäten und Zuge-
hörigkeiten schafft, einen Raum, der eine kritische, teilweise
zynische Auseinandersetzung mit der Mehrheitsgesellschaft er-
möglicht. In Raum, da sich Ebow den Raum nimmt, der ihr von
vielen nicht zugestanden wird und ihn damit für andere öffnet.

Schließlich gelingt es Ebow in *K4L* queere, intersektional fe-
ministische und migrantische Perspektiven abzubilden, ohne
belehrend oder artifiziell zu wirken, sondern eben authentisch,

real.

ZEICHEN DER ZEIT

oder Irrationalismus ist en vogue
— von Felix Pospich

„Pape Satan, Pape Satan aleppe“ – So schrie uns Plutus an; jedoch der Meister, Der alles wußte, sprach: „Die Felsentreppe Uns zu verwehren haben diese Geister Nicht Macht genug; drum fasse wieder Mut.“ – *Dantes Göttliche Komödie; Inferno VII, 1.*

Am 19. Februar 2016 verstarb Umberto Eco in Mailand. Die Welt verlor einen erstklassigen Romancier, Philosophen und Pionier der modernen Semiotik. Bekannt wurde er durch seinen Debütroman *Der Name der Rose* anno 1980. Sein Œuvre umfasst auch die Romane *Das Foucaultsche Pendel* und *Der Friedhof in Prag*, in welchen er sich mit irrationalistischen Weltanschauungen auseinandersetzt. Umberto Eco tut es Lewis Carroll gleich und führt die Leserinnen in eine Parallelwelt, die auf den ersten Blick aus Nonsense und Bigotterie besteht. Doch bei beständigem Lesen erschließt sich der geneigten Rezipientin, dass aus Figurenperspektive die Existenz von geheimen Templer-Dokumenten oder Protokollen der Weisen von Zion als Grundlage von Kontroll- und Racheambitionen durchaus plausibel erscheint.

Eco gelingt es, Hoffmanns Capriccio *Prinzessin Brambilla* von 1820 gleich, durch Auflösung der Erzählfiktion die Handlung als Realität zu suggerieren. Das Literarische Quartett beschäftigte sich in der Sendung vom 12.02.1990 während der Revision des *Foucaultschen Pendels* mit diesem Kunstgriff und kam zu dem Schluss, unter den undurchsichtigen Verwicklungen fiktionaler

Handlung mit der Realität tatsächlich zu leiden. Zu dieser Zeit bestand auch Zweifel an der Plausibilität von Ecos Motiv, Marcel Reich-Ranicki bezeichnete sich aufgrund des teilweise absurden Geschehens auch nicht zu Unrecht als Opfer des Buches. Nun muss man dessen Ansichten nicht teilen, schließlich ist *Das Foucaultsche Pendel*, wie auch *Der Friedhof in Prag*, mit einer gewissen Spannung und Faszination ausgestattet, die für einen Übergang von Rationalität zu Irrationalität charakteristisch sein kann. So erklärt sich auch, wie aus Skeptikern Zeloten werden können, die sich in den Wirren ihrer Lehren nicht mehr zurechtfinden und schließlich an Wahnvorstellungen leiden oder gewalttätig werden. Unsicherheit geht im Angesicht von Ideologien Hand in Hand mit Unrecht und Untergang.

Ecos Botschaft hat seither nicht an Aktualität verloren, im Gegenteil. In *Pape Satàn*, einer Sammlung seiner ‚Streichholzbriefe‘, wird unter anderem ein Zusammenhang zwischen der Absurdität politischer Korrektheit und Rassismus hergestellt. Während das Bewusstsein für sinistre Mentalitäten durch verbale Achtsamkeit fortwährend verfeinert wird, sieht Eco darin einen Trugschluss: Diskriminierung steht außerhalb sprachlicher Regulierbarkeit. Es entgeht an dieser Stelle nicht die Ironie der Betrachtung. In seinen Romanen hat Eco bereits darauf hingewiesen, dass selbst der Intellektuelle mit vorgeblich gesichertem Weltbild nach ausreichender Lektüre zweifelhafter Pamphlete herbeifantasierten Luftschlössern anhänglich wird. In *Pape Satàn* muss er sich – dem Geist

der Zeit entsprechend – noch deutlicherer Worte bedienen: Antisemitismus hat keine Angst vor Widersprüchen. Irrationalismus und Blindgläubigkeit werden ungeniert ausgenutzt. Das gilt wohl für jede Form der Diskriminierung. Das hat Eco treffend in *Der Friedhof in Prag* gezeigt. Simon Simonini inszeniert durch sein Talent als Fälscher von Dokumenten eine jüdische Weltverschwörung, die sich auf die erfundenen Protokolle der Weisen von Zion stützt und wird – trotz seiner Kenntnis davon – letzten Endes zum Terroristen.

Derartige Konspirationen scheinen durch ihre irrationale Natur gegen jede Konfrontation gefeit. Wie ein Spiegel der Realität erkannte Umberto Eco diese Zeichen der Zeit und hat sie (de-)fiktionalisiert, um ihre Existenz aufzudecken. Seine Romane schaffen ein Bewusstsein für die Fallstricke antisemitischer und diskriminierender Ideologien, die wie jene Geheimgesellschaften im *Foucaultschen Pendel* auch in einer vorgeblich aufgeklärten Gesellschaft existieren. Den Anhängern solcher Absurdität ist leider jedes Mittel recht; sei es, Seenotretter zu Komplizen von Schlepperbanden zu erklären, als Christdemokrat auf Zivilisten zu schießen oder an eine zionistische Weltverschwörung zu glauben.

Irrationalismus ist wieder en vogue.

*Anmerkung: Dieser Text wurde im Januar 2020 verfasst. Nach Redaktionsschluss für die dritte Ausgabe dieser Zeitschrift nahm die Ausnahmesituation rund um Covid-19 Fahrt auf und wäre in einem Artikel mit dem Namen ‚Zeichen der Zeit‘ sicher besonders hervorzuheben. Hinzukommen neue Erkenntnisse im Fall Hans-Joseph Böhner, dem nun bis zu zehn Jahre Haft drohen.

randlos

Literaturzeitschrift

Ein Projekt des Masterstudiengangs
Neuere Deutsche Literaturwissenschaft
an der Leibniz Universität Hannover

Redaktion:

Judith Blatt, Deborah Fallis, Marcel Gramann,
Runa Janson, Yiwen Jiang, Felix Pospich, Lucas
Prieske, Vivien Twyrdy, Leon Werth

Layout und Satz:

Lena Dierkhüse

Kontakt:

randlos.zeitschrift@gmail.com