



Segelschiffe

*Sie haben das mächtige Meer unterm Bauch
Und über sich Wolken und Sterne.
Sie lassen sich fahren vom himmlischen Hauch
Mit Herrenblick in die Ferne.*

*Sie schaukeln kokett in des Schicksals Hand
Wie trunkene Schmetterlinge.
Aber sie tragen von Land zu Land
Fürsorglich wertvolle Dinge.*

*Wie das im Winde liegt und sich wiegt,
Tauwebüberspannt durch die Wogen,
Da ist eine Kunst, die friedlich siegt,
Und ihr Fleiß ist nicht verlogen.*

*Es rauscht wie die Freiheit. Es riecht wie Welt. –
Naturgewordene Planken
Sind Segelschiffe. – Ihr Anblick erhellt
Und weitet unsre Gedanken.*

Inhalt

Editorial	5
Robinsonade ohne Robinson	6
»Der Tod ist eine Alte in geblümter Kittelschürze.« Judith Schalanskys <i>Verzeichnis einiger Verluste</i> , ein persönliches Konzeptalbum	8
Theater auf Papier-Bühnen: Marion Fayolles <i>Die Schwebenden Liebenden</i>	10
Die Ikone der Aphrodite Simon Schwartz: <i>IKON</i>	15
Den Sturm so ausgerichtet	17
Modernes Dornröschen. Der neue Entwicklungsroman aus weiblicher Perspektive.	19
Heimat als Schuld	21
Ich bin kein Roboter.	23
»I was sent to ask« Zora Neale Hurston interviews the last African known to have survived North American slavery	25
An Appreciation of the Uncanny. Neil Gaiman's <i>Coraline & Other stories</i>	27
Beisitzer am Tisch der Tyrannenechsen	29

Editorial

Laut Börsenverein des Deutschen Buchhandels erscheinen in Deutschland jährlich etwa 75.000 Bücher. Ein Mensch, der außergewöhnlich viel liest, schafft in seinem ganzen Leben ungefähr 8.500 Bücher. Damit man also nicht gestorben ist, bevor man auch nur ein gutes Buch gelesen hat, ist eine Vorauswahl dringend nötig. Mit diesem Heft wollen wir einen solchen Versuch starten und stellen hier einige Neuerscheinungen aus den letzten Monaten vor.

Die Idee zu diesem Heft stammt aus einem der Seminare von Wolfgang Struck, der hier in Erfurt Professor für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft und berufsbedingt außergewöhnlicher Vielleser ist. Er bietet seit einigen Jahren immer wieder die Veranstaltung „Literarische Neuerscheinungen“ im MA Literaturwissenschaft an, wo Studierende über die aktuellsten literarischen Texte diskutieren und sie rezensieren.

Da bisher noch keine Veröffentlichung der daraus hervorgegangenen Texte entstanden ist, obwohl wir bereits solche Pläne diskutiert haben, wollen wir das nun als Doktorand_innen gewissermaßen nachholen. Denn die Autor_innen in diesem Heft haben entweder an dieser oder an anderen Lehrveranstaltungen von Wolfgang Struck teilgenommen, wurden von ihm während ihrer Abschlussarbeiten betreut oder verdanken ihm konstruktive und anregende Kritik in der Schreibwerkstatt der Doktorand_innen, wo er regelmäßig als professorales Mitglied teilnimmt. In diesem April ist Wolfgang Struck 60 Jahre alt geworden – ihm sei deshalb diese Ausgabe gewidmet.

Lieber Herr Struck, vielen Dank für Ihr unermüdliches Lesen – nicht nur der zahlreichen literarischen Neuerscheinungen, sondern auch von Dissertationskapiteln, Essays und Abschlussarbeiten. Wir wünschen Ihnen weitere unzählige literarische Entdeckungen auf Ihrem abenteuerlichen Leseweg.

Jessica Maaßen

Max Walther

Felix Haenlein

Impressum

Kontakt

EPPP Graduiertenkolleg Texte.Zeichen.Medien
Nordhäuser Straße 63
99089 Erfurt

Verantwortliche

Jessica Maaßen, Max Walther, Felix Haenlein

Satz und Layout

Hauke Niether

Umschlaggestaltung

Hauke Niether unter Verwendung
einer Zeichnung von Stefan Hellmuth

Druck

CityDruck&Verlag GmbH Erfurt

Auflage: 500 Exemplare

Finanziert aus Mitteln des
EPPP-Graduiertenkollegs Texte.Zeichen.Medien

Robinsonade ohne Robinson

In einem weißen Raum, weiß gekleidet und von weißem Papier liest Lennardt Loß im Sommer 2018 das erste Kapitel seines damals noch nicht beim Weissbooks Verlag erschienenen Erstlings *Und andere Formen menschlichen Versagens* in Klagenfurt vor. Die Jury, leider nur zu 3/7 in Weiß (und daher etwas weniger Jüngstes Gericht, als es sein könnte), ist sich recht uneinig über die Qualität des vorgelesenen Textes. Die längste Zeit ihrer etwas mehr als 20-minütigen Diskussion verwendet die Jury darauf, zu debattieren, ob es sich um einen Text handelt, der eine realistische Geschichte erzählen will oder nicht, und wenn ja, ob die dann realistisch genug ist oder vielmehr viel zu unrealistisch, ob sauber recherchiert wurde und ob am Ende genug Platz in dem kurzen Text war, um die ganzen Fakten in diesen Text hineinzuschreiben. Warum Loß' literarischer Text diesen Kriterien entsprechen soll, so als ob es seine von der Romanpolizei vorgegebene gesellschaftliche Aufgabe wäre, ist dabei an keiner Stelle ersichtlich. Ganz im Gegenteil ist es gerade eine besondere Stärke dieses Textes über den ehemaligen RAF-Terroristen Hannes Sohr, der auf dem Flug MH 501 von Frankfurt a.M. nach Buenos Aires abstürzt und zunächst zusammen mit einer Frau namens Marina Palm überlebt, überhaupt nicht an einem besonderen Begriff von Realität zu hängen. Wie anders sieht das so oft aus bei den zeitgenössischen Projekten möglichst authentischer und spontaner Wiedergabe von Selbsterlebtem in Form von Ich-Erzählungen, womit schon zwei Dinge benannt wären, für die gerade Autorinnen und Autoren aus Loß' Generation immer wieder kritisiert werden. Er schreibt auch keinen Roman im eigentlichen Sinne, sondern einzelne Storys, die alle irgendwie aber auch nicht zu stark mit Marina Palms Schicksal verbunden sind.

In dieser Hinsicht führt das erste Kapitel seine Leser bereits in die Irre, die den vermeintlichen Protagonisten Sohr in relativer Ausführlichkeit vorgestellt bekommen, nur um ihn dann schon wieder hinter sich lassen zu müssen, noch bevor er seine Überlebensversuche nach dem Flugzeugabsturz beginnen konnte.

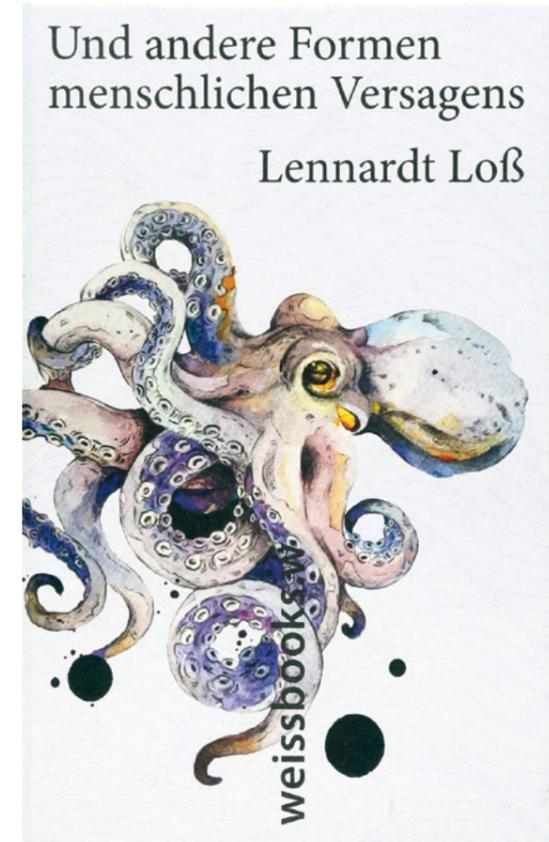
Dahinter steckt die Idee, ein Buch über das Verschollensein zu verfassen, ohne dabei noch einmal die Geschichte eines Robinson zu erzählen. Und so lesen wir auch nichts von Marina Palms Versuchen, sich auf der einsamen Insel gegen die Natur zu bewähren, lesen nichts von den Versuchen, möglicherweise Brauchbares aus dem Flugzeugwrack für den Aufbau einer neuen kleinen Zivilisation zu bergen und auch nichts von etwaigen Bemühungen, eine Hütte zu errichten, Tiere zu fangen oder das Land zu bebauen. Derartige Geschichten gibt es zuhauf und der Ansatz von Loß' Buch ist es nun,

die andere Seite solcher Verschollengeschichten zu beleuchten. In den altbewährten Narrativen schneidet das Ereignis, das jemanden verschollen gehen lässt, den Helden vom Rest der erzählten Welt ab. Das gilt dann sowohl für diese verschollene Figur als auch für die Leserinnen, die auf die Perspektive dieser einen Figur angewiesen bleiben.

Und andere Formen menschlichen Versagens schlägt den entgegengesetzten Weg ein und setzt die Leserinnen auf die andere Seite dieser schalldichten Mauer, durch die keine Kunde dringen kann. Auf dieser Seite entfaltet Loß ein aberwitziges Ensemble von Personen, in deren Lebensgeschichten das Verschwinden von Marina auf die eine oder andere Weise einen Einschnitt bedeutet. Es mag dabei überraschend erscheinen, dass diese Verbindungen eher loser Natur sind und das Verschwinden der Frau die einzelnen Personen mal mehr, mal weniger und häufig kaum beeinflusst. Aber gerade diese scheinbare Interesselosigkeit des Buches am Verschwinden der Frau ist sein Beitrag zu dieser Thematik.

Victoria Palm, Marinas Mutter, kann als Paradebeispiel für die Figuren im Text angesehen werden. Ihre Ehe mit Ferdinand, der durch Immobilien reich und wieder arm (und mit dem Geld seiner nächsten Frau wieder reich) geworden ist, geht schnell in die Brüche. Auch um den Verlust ihrer Tochter zu überwinden, verschreibt sie sich ihrem Filmprojekt *Güffingen Gore Girl Gulag*. Ein Splatterfilm für Nischenpublikum, mit dem sie den Tod ihrer Tochter verarbeitet. Ein Film, der erst in Deutschland beschlagnahmt und in den USA zum Kultfilm wird, später auf der Berlinale gezeigt und anschließend umgeschrieben zum Melodrama im Privatfernsehen laufen soll, was dann auch den Vorteil hätte, Marina nicht immer wieder auf der Leinwand sterben sehen zu müssen, wie das in der ursprünglichen Fassung der Fall war. Sie könnte ihre Tochter in diesem Remake als Heldin des Flugzeugabsturzdrasmas inszenieren. Der Haken: die Produktionsfirma verlangt einen männlichen Protagonisten.

Derartige Skurrilitäten ziehen sich durch den Text und machen auch seinen Reiz aus. Loß erzählt in einem irrsinnigen Tempo von mehr als zehn solcher Personen auf 150 recht großzügig bedruckten Seiten. Hierin liegt dann leider auch die große Schwäche des Buches. Obwohl es voll von intelligenten und witzigen Ideen ist, können die meisten der Geschichten nicht vollauf überzeugen. Dieser Makel wird schon im ersten Kapitel spürbar, das auf wenigen Seiten die gesamte Lebensgeschichte des ehemaligen RAF-Terroristen Sohr erzählt. Auf diesen Seiten liest sich Loß' Text wie eine Roman-



parodie, die biographische Rückblicke auf die Schippe nimmt, indem sie wie eine lästige Pflicht behandelt werden, die möglichst schnell abzuhaken sind. Auch der Erzählstrang, der Hinweise auf Marina beinhaltet, enttäuscht durch seine Knappheit. Es ist die eigentlich pffiggedachte Geschichte eines 17-jährigen Handmodels für eine Tech-Firma in den USA, das von seiner Mutter als Geldeinnehmeinstrument missbraucht wird und in seiner Freizeit Google Earth stundenlang nach Ungewöhnlichem durchkämmt und so auch irgendwann im Sand eines Atolls, 1062 Seemeilen vor Peru, die Nachricht ‚HELP‘ entdeckt. Nicht einmal 20 Seiten später wird der Junge mit den schönen Händen allerdings wegen illegalen Waffenbesitzes und Mordes an über 100 Waschbären verhaftet. Zwar sind diese wenigen Seiten ebenfalls durchaus unterhaltsam aber eben schon wieder vorbei, wenn sich der Leser gerade auf das neue Setting eingelassen hat. Diesem Buch sind sicherlich keine Längen vorzuwerfen. Aber umso mehr seine Kürze. Das geht soweit, dass sich das Ganze eher liest wie das Exposé für ein Großprojekt. Und dass es dennoch lesenswert ist, lässt nur erahnen, wie gut ein Buch hätte werden können, in das neben dem schriftstellerischen Talent auch etwas mehr Schweiß geflossen wäre.

Dem Lesevergnügen bereitet es keinen Abbruch, hier schon zu verraten, dass Marina am Ende des Buches 25 Jahre verschollen gewesen sein wird. 25 Jahre, in denen sie keinen Kontakt zu ihren Mitmenschen hatte, 25 Jahre abgeschnitten von sämtlichen Nachrichten der Welt – 25 Jahre, in denen ihre ‚Welt‘ aus ihr und ihrer Insel bestand. Wobei der Roman gleich zu Beginn die Frage aufwirft, ob man überhaupt erst auf der einsamen Insel landen muss, um in einen derartigen Zustand des Nichtsmitbekommens einzutreten. Als Hannes Sohr im Angesicht seines nahenden Todes Marina von seiner RAF-Vergangenheit erzählen will, wird deutlich, dass sie keine Ahnung hat, wer oder was die RAF eigentlich sein soll. Und auch, wenn die Inselgeschichte vom Robinson oder seinem weiblichen Pendant in diesem Buch nicht erzählt wird, ist doch in jeder der auftretenden Figuren eine Art Robinson angelegt, weil alle auch ohne einsame Insel einsame Existenzen führen.

Hildegard Elisabeth Keller behauptet in ihrer Funktion als Jurorin für den Bachmann-Preis, der Roman sei gut recherchiert. Eine solche RAF-Geschichte hätte es geben können und auch die Flucht nach Argentinien sei plausibel. Soll die gute Recherche nun darin bestehen, dass Loß im Gegensatz zu seiner Protagonistin weiß, dass es die RAF gab? Auch wenn das Buch nicht gerade als gelungen bezeichnet werden kann, so lädt es anscheinend dennoch dazu ein, an ihm gehörig zu versagen.

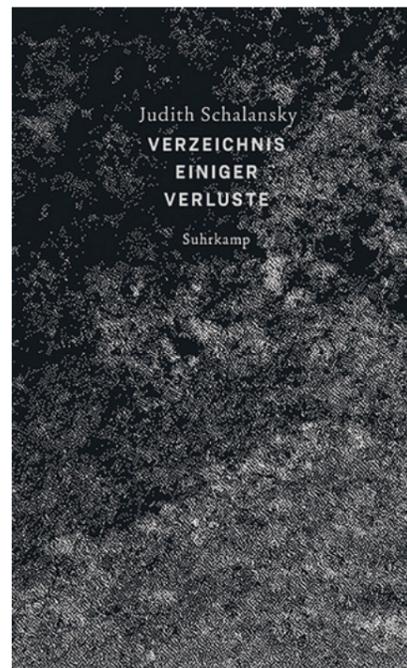
von Felix Haenlein

Lennardt Loß:
Und andere Formen menschlichen Versagens.
weissbooks, 2019. 159 Seiten, 20,- Euro.
ISBN 978-3-86337-147-0

»Der Tod ist eine Alte in geblümter Kittelschürze.« Judith Schalanskys *Verzeichnis einiger Verluste*, ein persönliches Konzeptalbum

Judith Schalanskys neues Buch *Verzeichnis einiger Verluste* wurde mit dem renommierten Wilhelm-Raabe-Preis ausgezeichnet, bevor es überhaupt offiziell erschienen war. Eine interessante Rahmung, die ein zeitliches „noch nicht“ betont in Anbetracht von Erzählungen, die alle einem „nicht mehr“ nachspüren. Denn Schalansky lässt in ihrem Band Gegenstände, Topographien und Tierarten (wieder-)auftreten, die untergegangen oder verschollen sind. Wie die Gedichte der griechischen Lyrikerin Sappho, der ausgestorbene kaspische Tiger, ein verbranntes Gemälde Casper David Friedrichs, der abgerissene Palast der Republik oder eine im Pazifik untergegangene Insel. Die Bilder des Verschollenen, Zerstörten oder nur bruchstückhaft Erhaltenen entfalten dabei eine große Erzählfkraft, werden zu Kraftfeldern der Fiktion. Reale Orte und Gegenstände, die (beinahe) verschwunden sind, wirken dabei schon in sich selbst fiktional; als Leerstellen üben sie große erzählerische Anziehungskraft aus – „Nichts kann im Schreiben zurückgeholt, aber alles erfahrbar werden“, so Schalansky. Der Blick der Autorin im Auflesen von solchen verlorenen Orten und Gegenständen ist dabei keinesfalls ein nostalgischer, vielmehr ein präziser und wissenschaftlich informierter. Jeder Erzählung ist ein kurzer enzyklopädischer Eintrag vorangestellt, der den Stand der historischen Quellen skizziert.

In *Verzeichnis einiger Verluste* finden sich zahlreiche Referenzpunkte zu anderen Werken Schalanskys wie *Atlas der abgelegenen Inseln* (2009) und *Der Hals der Giraffe* (2011), die sich ebenfalls an der Schnittstelle von Literatur und Wissenschaft verorten (lassen). Auch ein geplantes jedoch wieder verworfenes Buch mit dem Titel „Naturführer der Monster“ findet in Schalanskys neuerschienenem Erzählband Erwähnung. Der Titel des Entwurfs erinnert an die *Naturkunden*, eine Buchreihe im Verlag Matthes & Seitz, als deren Herausgeberin Schalansky seit 2013 fungiert. Auch der Ton der Erzählungen lehnt sich an bekannte Vorgängertexte der Autorin an – gekonnt jongliert Schalansky mit Fachjargons aus verschiedenen Bereichen; der naturwissenschaftlichen Taxonomie, Begriffen aus dem bäuerlichen Leben und linguistischen, sowie geologischen Termini und koppelt Poetik mit Präzision. Hier und da treffen einen spitze Sprachwitze, die bis zum Zynismus reichen können – einem Zynismus allerdings, den die Autorin klar als aus der philosophischen Richtung des Kynismus abgeleitet ausweist.



Dass Judith Schalansky ebenfalls Buchgestalterin und Graphikerin ist, lässt sich auch angesichts *Verzeichnis einiger Verluste* nicht verbergen. So durchziehen das Buch vierzehn schwarze Seiten, die den einzelnen Kapiteln vorangestellt sind. Interessanterweise verwendet ein weiterer Erzählband, der just erschienen ist, ebenfalls schwarze Seiten, die den Kapiteln vorgeschaltet sind: Feridun Zaimoglu *Die Geschichte der Frau* (im Februar bei Kiepenheuer & Witsch erschienen). Bei beiden Bänden sind die schwarzen Seiten in Form schwarzer Linien bereits im Buchschnitt sichtbar – sie dienen als Zäsuren, die Lesenden bereits von außen den Zugriff auf die einzelnen Kapitel (ohne Lesebändchen, welches fehlt) ermöglichen. Vor dem Hintergrund, dass beide Bücher historiographische Erzählungen sammeln, kann den schwarzen Seiten auch die Bedeutung zeitgeschichtlicher Zäsuren auf einem fortlaufenden Zeitstrahl zugeschrieben werden.

Doch während bei Zaimoglu die schwarzen Seiten auch in einem eBook ihre Funktion als Markierer beibehalten würden, tragen die Seiten bei Schalansky

eine weitere Gestaltung, die sich programmatisch der Digitalisierung und Kopierbarkeit entzieht. Auf sie sind mit schwarzer Tinte Zeichnungen, Photographien und Textfragmente gedruckt, die nur bei guten Lichtverhältnissen überhaupt sichtbar werden. So fordern die Bilder einen dazu auf, genauer hinzusehen, sie kritisch gegen das Licht zu halten, das Buch zu drehen und zu wenden, seine eigene Position zu verändern – ein Programm, dem auch die einzelnen Erzählungen nachgehen. Doch neben der Haptik des Buches, die so auch spürbar in das Blickfeld der Lesenden rückt, spielt seine Materialität Weiteres an. Die Schwärze der Seiten erinnert auch an vermeintlich anachronistische, längst überwundene Medien – wie das Kohlepapier der Schreibmaschine, das Negativ der analogen Fotografie, der Nitrofilm der Stummfilme oder das Vinyl der Schallplatte. All diese aus dem Alltag verschwundenen Medien, treten in den Erzählungen auf. Am prominentesten wohl der erste Film Friedrich Wilhelm Murnaus *Der Knabe in Blau*, der als verschollen gilt und dem Schalansky eine Erzählung widmet. Wobei angesichts der leichten Zersetzbarkeit der Filmrolle unklar sein dürfte, ob das Erstlingswerk verschollen ist oder das Zelluloid in einer Filmdose schon längst zu Staub zerfallen ist.

Vor dem Hintergrund dieser medialen Anspielungen erinnern die schwarzen Linien im Buchschnitt auch an die Rillen einer Schallplatte, deren sichtbare Erhebungen den Beginn eines neuen Songs markieren. Liest man *Verzeichnis einiger Verluste* mit Blick auf seine Haptik und Materialität aufmerksam, fallen Symmetrie und Begrenztheit als Konstruktionsprinzipien ins Auge: Jede Erzählung ist sechzehn Seiten lang, ebenso das Vorwort; in toto versammelt der Band wiederum sechzehn Texte (inklusive Vorbemerkung, Vorwort, Bild- und Quellenverzeichnis), zwölf davon sind Erzählungen. Diese Gestaltung erinnert somit an ein Konzeptalbum mit je sechs Stücken pro Seite. Auch verweist der Umfang von je sechzehn Seiten auf die Begrenztheit analoger Medien, die in Zeiten des Internets und angesichts eines schier endlosen Scrollens in Vergessenheit zu geraten scheinen. Die Farbe Schwarz zieht sich hierbei wie ein musikalisches Leitmotiv (oder der ansonsten rote Faden) durch die Erzählungen – ob die „schwarz tatauierte Haut“ des Insulaners, „dicke Bücher mit den schwarzen an Tatauierungen erinnernden Zeichen“, schwarzes Lavagestein, „schwarz-braunes Blut“, der „schwarze Himmel“, die Augen einer Figur, die „beinahe schwarz [waren]“ oder die „schwarz glänz[ende] Tinte.“ Wobei die Schwärze der Schriftzeichen und der Tinte auch auf den Kontrast zwischen weiß und schwarz, hell und dunkel als Grundbedingung von Schrift verweist (und auch Photographie).

Doch erinnert *Verzeichnis einiger Verluste* nicht nur an ein musikalisches Konzeptalbum, sondern zuweilen auch an ein persönliches Album (Scrapbook), in das

neben gesammelten und eingeklebten Skurrilitäten und Sonderbarkeiten auch persönliche Erinnerungen und Momentaufnahmen aus der Familiengeschichte der Autorin Eingang gefunden haben. Gemäß dem Credo „Am Leben zu sein bedeutet Verluste zu erfahren“, berichtet Schalansky von der Totgeburt ihres Bruders, die Leerstelle, welche der leibliche Vater markiert, familiären Liebeskatastrophen und dem miterlebten Untergang der DDR. Eine Gutshausruine in einem Wohnort ihrer Kindheit bietet die Kulisse für erste Erinnerungen an verdrängte Fragen, Verluste und Verletzungen. Ausgangspunkt ist die kindliche Frage nach dem Tod, der wenige Seiten darauf ein Sprung aus dem Fenster folgt, mit einer schmerzhaften Landung im Brennesselbeet. Die kindliche Ich-Erzählerin versteht nichts von den Fragen nach dem Tod und den Berichten von persönlichen Verlusten, so scheint es ihr: „Der Tod ist eine Alte in geblümter Kittelschürze. Schicksalsgöttinnen tragen Kopftuch, gehen am Stock und sprechen Plattdeutsch. Sie fragen nach totgeborenen Kindern, nach Dummezeuch und harken die Gräber ihrer zu früh verstorbenen Männer.“ In den persönlicheren Erzählungen erscheinen hinter Ruinen und versandeten Flüssen stets die Plattenbauten der DDR am Horizont, schieben sich ins Bild. Der Untergang der DDR wirft hier deutlich seine Schatten voraus: bald verwandeln sich viele dieser Plattenbauten selbst zu Ruinen, ganze Landzüge werden in Folge von Binnenmigration menschenleer sein und Geisterstädte reihen sich aneinander (ein Thema, welches die Autorin in *Der Hals der Giraffe* aufgreift). Als Sinnbild dieses untergegangenen Staates dient der Palast der Republik, der abgerissen wurde, damit aus seiner (asbestverseuchten) Asche das preußische Stadtschloss wiederaufstehen kann.

Schalanskys *Verzeichnis einiger Verluste* ist keinesfalls ein sentimentaler Abgesang auf verschwundene Medien, sondern erneut eine gelungene Hymne auf das Buch. „Womöglich ist es nur meiner mangelnden Vorstellungskraft zuzuschreiben, dass mir nach wie vor das Buch als vollkommenstes aller Medien erscheint“, schreibt Schalansky. Mangelnde Vorstellungskraft ist sicherlich keine gute Voraussetzung für die Lektüre des Erzählbandes, doch wer diese mitbringt sollte Schalanskys jüngstes Werk dringend lesen. Es wäre ein Verlust es nicht zu tun ...

von Jessica Maaßen

Judith Schalansky:
Verzeichnis einiger Verluste.
Suhrkamp Verlag, 2018. 252 Seiten, 24,- Euro.
ISBN 978-3-518-42824-5

Theater auf Papier-Bühnen: Marion Fayolles *Die Schwebenden Liebenden*

Über den Bezug von Marion Fayolles preisgekrönter Graphic Novel *Die schwebenden Liebenden* zum Theater ist bereits einiges gesagt worden: der Ankündigungstext des avant-Verlags spricht von einer „Erzählung, die als musikalische Komödie konstruiert ist,“ deren Figuren „durch die Seiten [tanzen];“ Ralf Trommer bemerkt, dass die Sprache „theatralisch“ sei, und dass „[m]an glaubt, in ein Papiertheaterstück geraten zu sein, wie es im 19. Jahrhundert beliebt war“ (TAZ), Lars von Tönne nennt *Die schwebenden Liebenden* ein „in sechs Akte aufgeteilte[s] Stück“ (Tagesspiegel); und Lucie Kosmala schlussfolgert in ihrem Beitrag für das französische Online-Magazin MadmoiZelle: „ce livre est un spectacle.“ Diese Graphic Novel zu öffnen, so Kosmala, sei vergleichbar mit dem Moment, in dem man seinen Platz im Theater einnimmt.

Die Handlung von Fayolles Werk, soviel sei verraten, ist schnell zusammengefasst: der namenlose Protagonist, gelangweilt von der gänzlich ‚unspektakulären‘ Beziehung zu ‚seiner Frau‘, wendet sich im Verlauf der Erzählung nacheinander drei anderen, ebenfalls namenlosen Frauen zu. Von all diesen Frauenfiguren wird in Episoden erzählt, und so werden auch die Frauenfiguren selbst von vornherein vom Protagonisten als Episoden imaginiert: So heißt es zu Beginn der Erzählung: „Da beschloss ich, andere Frauen zu treffen, sie zu verführen, mir von ihnen schmeicheln zu lassen, meine Bekanntschaften aber in dem Moment, in dem sie begannen, konkret und vielleicht gefährlich zu werden, ohne Zögern auf Eis zu legen“ (26). Als er nach einem Zusammentreffen mit der dritten Frau nach Hause zurückkehrt, muss er feststellen, dass seine Frau ihn verlassen hat – geblieben ist nur ein Abschiedsbrief. In Folge dieses Verlustes bittet der Protagonist anschließend die drei anderen Frauen, in einem von ihm geschriebenen Theaterstück mitzuspielen: das fünfte Kapitel – oder, um in der Theatersprache zu bleiben: der fünfte Akt – inszeniert die Probe dieses Theaterstücks, der sechste und zugleich letzte seine Aufführung. Die Erzählung erfolgt stets aus der Perspektive der Männerfigur, die sich zwischendurch immer wieder, einem Schauspieler auf der Bühne gleich, an ihr ‚Publikum‘ wenden darf.

Explizite Bezüge auf das Schreiben von/und Fiktion im Allgemeinen sowie auf das Theater und den Auftritt im Speziellen lassen sich hingegen nicht so schnell aufzählen; man findet sie fast überall: Sängerinnen treten auf (19f.), oder Akkordeonspieler, die auf den zum Akkor-

deon ausgefalteten Figuren spielen (55f.), eine der Frauenfiguren „war Schauspielerin“ (48), und der männliche Protagonist ist Theaterautor. Im Gegensatz zu diesen recht eindeutigen Verweisen auf das Theater wurde bislang nur marginal thematisiert, wie die in einer Graphic Novel charakteristische Verbindung von Text und Bild zu den anfangs zitierten Lesarten beiträgt. Eingangs sei erwähnt, dass allein die materielle Beschaffenheit, sprich die Größe und das Gewicht von Fayolles Werk (es wiegt über ein Kilogramm) ein schnelles ‚Durchblättern‘ unmöglich machen: das Buch verlangt geradezu danach, eben nicht einfach gelesen, sondern hingelegt und angesehen zu werden. Was sofort auffällt, wenn man *Die Schwebenden Liebenden* öffnet, ist das an Panoramaaufnahmen erinnernde Panelformat, das weite Strecken der Erzählung dominiert (vgl. 7, Abb.1). Die Hintergründe dieser Panoramabilder bleiben schlicht, meistens sind sie einfarbig und in wechselnden Pastelltönen gehalten. Auf den Böden, auf denen die Figuren sich bewegen, lassen sich Schraffuren erkennen, die selbst in den Grün- und Blautönen einer stilisierten Waldlandschaft an die



Abb. 1: Das Panel wird zur Bühne (7).

Bretter einer Theaterbühne erinnern. Jedes dieser Panels wird als Momentaufnahme eines Auftritts lesbar und bleibt dennoch stets auch Teil des gesamten Bühnenstücks, das die Erzählung zweifelsohne ist. Die Figuren werden aus den Panels getragen, gehen also am Ende einer Szene ab (vgl. 103), andere stolpern oder fallen wie aus dem Nichts auf die Panel-Bühne (vgl. 108). Was das Text-Bildverhältnis anbelangt, so dominieren die Zeichnungen über den Text; viele Panels kommen sogar gänzlich ohne ihn aus. Generell stehen die Speech Bubbles nicht mitten im Bild, sondern sitzen in der Regel oben am Rand der Panels, wo in anderen Graphic Novels die Captions zu finden sind. Bei Fayolle iterieren die rechteckigen Speech Bubbles das Panoramaformat des gesamten Panels: die Bühne gehört den Figuren, und dennoch ist der Text, der ihre Sprache wiedergibt, genauso artifiziel wie das Bild, das von ihnen gezeichnet wird. Es ist nicht nur die Wortwahl, ihre nicht alltägliche, häufig in Reimen gehaltene und/oder gesungene Sprache, die bei den Leser_innen den Eindruck einer zur Schau gestellten Künstlichkeit auslöst, und dann als ‚theatralisch‘ beschrieben wird; genauso ist es die Inszenierung dieser Sprache in ihrem Verhältnis zum Bild. Interessanterweise wird diese Struktur ausgerechnet im letzten Kapitel, welches von der Theateraufführung erzählt, konsequent aufgebrochen: hier gibt es kein einziges dieser Panorama-Panels, und die Speech Bubbles stehen an ganz unterschiedlichen Stellen: mal am Rand, mal mitten im Bild, und unterscheiden sich auch typographisch von den vorherigen. Am Ende findet eine vollständige Auflösung der Panelstrukturen statt: „Ich schreibe, weil ich etwas erfinden will, das wirklicher ist, als das Leben selbst“ (211) – so formuliert es der Protagonist.

Was auf den ersten Blick gegenüber den Bühnen auf dem Papier ein wenig in den Hintergrund gerät, ist die Inszenierung des Papiers auf der Bühne: in den schwebenden Liebenden finden sich zahlreiche Szenen, die sich um das Schreiben drehen. Immer wieder gibt es Passagen, in denen das Schreiben in ein Spannungsverhältnis zum Auftritt gesetzt wird, wie es sonst nur die Diskussion um das Verhältnis vom Dramentext zum Theater kann. Neben zahlreichen Briefwechseln und dem oben bereits erwähnten Abschiedsbrief der Ehefrau wird die Erzählung immer wieder von kurzen Episoden unterbrochen, in denen der Protagonist allein am Schreibtisch seine Geschichten und Gedanken zu den Frauen aufschreibt. Das Schriftstück selbst wird hell erleuchtet durch eine Schreibtischlampe: der Schreibtisch wird zur Bühne auf der Bühne, und die entstehenden Schriftstücke selbst werden auf selbiger in Szene gesetzt. Ein vergrößertes Bild des Schriftstücks wird in einem über dem Schreibtisch schwebenden Panel-im-Panel selbst zum Protagonisten (119, Abb. 2). Zunächst als Tagebuchschreiben inszeniert, werden diese Szenen schließlich als Reflexion



Abb. 2: Auftritt des Schriftstücks (119).

auf das Schreiben des Theaterstücks lesbar, das am Ende zur Aufführung gelangt.

Im vorletzten Akt, der von der Probe des Theaterstücks erzählt, werden Schreib- und Auftrittsszenen untrennbar miteinander verschaltet. Nachdem die Frauen nicht mehr als potentielle ‚Liebende‘ zur Verfügung stehen, sollen sie vollends zur Fiktion werden. Das Stück, das der Protagonist verfasst hat, inszeniert die „Geschichte eines Mannes, der im Sterben liegt“ und der „beschließt, die drei Frauen um sich zu versammeln, die er in seinem Leben geliebt hat“ (194). Als Tragödie konzipiert, offenbaren die Proben jedoch das komödiantische Potential des Stückes, worauf der Protagonist, so wie einige Jahrhunderte zuvor schon Henry Fieldings beleidigte Dramenautoren, seine Schauspielerinnen zurechtweist: „Hören Sie auf zu lachen! Was ist denn daran so lustig? Ich darf Sie daran erinnern, dass Sie hier sind, um einem Mann, den Sie geliebt haben, Lebewohl zu sagen“ (199). Einen Höhepunkt dieser Reflexion auf das geschriebene Wort und seiner Umsetzung auf der Bühne stellt dabei eine Szene dar, in der einer der Frauen die Worte aus der Speech Bubble auf die Bühne fallen und von ihr wieder aufgesammelt werden müssen (200, Abb. 3). Wie sie dasteht, die bereits von ihr gesprochenen Worte in der Hand, nur um diese dann erneut fallenzulassen, ist sicher eine der komplexesten, aber auch

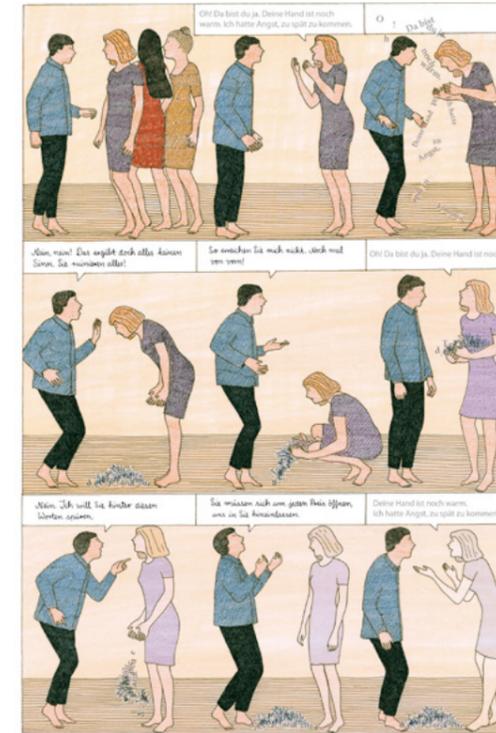


Abb. 3: Die Worte fallen auf der Bühne (200).

zutiefst komischen Szenen dieser ‚Probe‘, die einmal mehr die Theatralität des Mediums ‚Graphic Novel‘ in den Vordergrund rückt. Am Ende des Kapitels stehen einzelne Panels, in denen der Protagonist mit Stift und Notizbuch die Proben beschreibt direkt neben Panels, die die Figuren auf der Bühne beim Proben zeigen: eine Trennung zwischen Schreiben und Bühne ist nicht (mehr) möglich.

Aus dem letzten Akt der schwebenden Liebenden sei hier nicht zu viel verraten. Nur so viel: dieses Kapitel, das die Aufführung des zuvor geprobtten Theatertextes erzählt, verdichtet, was Lucie Kosmala mit ihrer Aussage „ce live est un spectacle“ gemeint haben mag. Fayolles Graphic Novel ist dabei ohne jeden Zweifel ein Spektakel ohne (unnötiges) Getöse: die Vielzahl der komplexen Themen und Konzepte, die hier verhandelt wird, hätte manch anderem Werk vielleicht den Vorwurf der Beliebigkeit eingebracht. Stets im Rückbezug auf die Performativität ihres Mediums nimmt sich die Graphic Novel weiteren, unter anderem erzähl- und gendertheoretischen Fragestellungen an, die hier zumindest kurz skizziert werden sollen: so wird unter anderem das unzuverlässige Erzählen zum Thema, wenn der Protagonist bei seiner Geschichte über die zweite Frauenfigur am Ende einer Seite bemerkt: „Mein Unbehagen ist selbst heute noch so groß, dass ich die Geschichte ein wenig zu meinem Vorteil gewendet habe. Aber hier ist die Wahrheit“ (95). Im

Anschluss wird dann dieselbe Begebenheit noch einmal neu und ganz anders erzählt, und dieses ‚neu erzählen‘ betrifft nicht nur das ‚was‘ der Geschichte, sprich, was auf den Bildern zu sehen und in den Speech Bubbles zu lesen ist, sondern wird auch durch einen Wechsel in der Panelaufteilung (zum Beispiel durch Panels-im-Panel) und -gestaltung (u.a. durch andere Hintergrundfarben) verdeutlicht. Auch für ihren Kommentar zu Genderrollen nutzt Fayolle die Möglichkeiten ihres Mediums: *Die schwebenden Liebenden* provoziert, indem es einem männlichen Protagonisten erlaubt, über die Frauen zu sprechen, sie wortwörtlich in die Panels ‚hinein zu zeichnen‘ wie es ihm beliebt (124), oder sie als „Marionette ohne Fäden“ (119) zu bezeichnen. Die Frauenfiguren selbst aber ringen mit ihren schablonenhaften Darstellungen; sie weisen die Bilder, die der Mann von ihnen konstruiert hat, im wahrsten Sinne des Wortes von sich (vgl. 182–183).

Die Auszeichnung von Fayolles Werk mit dem Spezialpreis der Jury auf dem Comicefestival von Angouleme ist mehr als gerechtfertigt: *Die schwebenden Liebenden* liest sich nicht nur als gelungene Auseinandersetzung mit dem Theater und der Theatralität des Mediums Graphic Novel; zudem gelingt es Fayolle, en passant zu manchem Thema mehr zu sagen, als andere Werke, die sich ihre Bedeutung mit viel Aufhebens – Getöse – herbeikonstruieren.

von Kerstin Howaldt

Marion Fayolle:
Die schwebenden Liebenden.
avant-verlag, 2018. 256 Seiten, 35,- Euro.
Übersetzung aus dem Französischen: Anja Biemann.
ISBN 978-3-945034-96-5



Die Ikone der Aphrodite Simon Schwartz: *IKON*.

IKON ist der Titel von Simon Schwartz' neuester Graphic Novel und der Name ist Programm: Es geht um Ikonen und Ikonizität, es geht um Abbilder und ihre Performanz. Bereits das Cover des Buches weist auf das Verhältnis von Ähnlichkeit und Lesbarkeit hin, bzw. auf das allzu bereitwillig Gelesene. Die Schriftzüge (Buchtitel, Autorname, Verlag) sind hier vermischt in lateinischen und kyrillischen Buchstaben gedruckt. So ist der Nachname des Autors folgendermaßen gesetzt: SCHWARTZ. Die drei kyrillischen Zeichen sind in der lateinischen Schrift ohne weiteres lesbar, allerdings nur aufgrund ihrer ikonischen Nähe zu lateinischen Zeichen, nicht aufgrund ihrer symbolischen Bedeutung. Auch der Titel IKON funktioniert so, allerdings sind hier das K und das N/A (kyrillisch für L) zusätzlich gespiegelt. Das Lesen des vermeintlich Offensichtlichen, obwohl man eigentlich etwas anderes, sogar in sich Verdrertes, vor sich hat, ist die zentrale Handlung von IKON. Die Figuren der Graphic Novel sind nicht fähig aus selbstgeschaffenen Illusionen auszubrechen und Abbilder als solche zu erkennen. Doch genau das geben uns Text und Bild zu lesen.

Die Graphic Novel erzählt die Biographie dreier Figuren: Gleb Botkin, Sohn des Leibarztes der russischen Zarenfamilie Romanow, wurde 1918 Zeuge des Mordes der Bolschewisten an den Zarenkindern. Als Kind schon zeichnet Botkin gerne, auf seiner Flucht lernt er in einem Kloster die Ikonenmalerei. In höchster Gefahr erscheint ihm auf seiner Flucht durch Eis und Schnee die Göttin Aphrodite und er entkommt seinen Verfolgern. Nach seiner Immigration in die USA gründet Botkin später die „Church of Aphrodite“ um seine Schützerin zu ehren. Das Bild der Aphrodite, das Botkin vorschwebt, ist ein Abbild der verstorbenen Zarentochter Anastasia, die Jugendliebe Botkins. Die beiden Anbeteten verschwimmen in Botkins Imagination zur gleichen Figur. Gleichzeitig wird in miteinander verschränkten Episoden, die abwechselnd die Erzählstränge der verschiedenen Figuren auf unterschiedlichen Zeitebenen von 1916 bis 1984 erzählen, aus dem jungen Leben der Zarentochter Anastasia berichtet, sowie aus dem von Franziska Czenstkowski (auch Schanzkowski). Die nervenranke Frau wird von einer Krankenschwester vermeintlich als die Großfürstin Anastasia Nikolajewna Romanowa erkannt und gibt sich ab 1921 auch selbst als diese aus. Entgegen aller Logik wird Czenstkowski von verschiedenen Figuren als die wiedergefundene Anastasia angenommen, so von einer Cou-



sine, die Anastasia zuletzt als Kind gesehen hatte, von Prinz Friedrich Ernst von Sachsen-Altenburg, der aus der Bekanntschaft mit der vermeintlichen Monarchin persönlichen Gewinn schlagen möchte, und von Gleb Botkin, der glaubt seine verlorene Göttin wiedergefunden zu haben. Hierbei geht es weniger um Wahrscheinlichkeit und Wahrheit, sondern um die Ähnlichkeit, die die Hochstaplerin zu Anastasia aufweist. Für die LeserInnen der Graphic Novel allerdings wird die Ähnlichkeitsbeziehung weniger offensichtlich dargestellt, die Zeichnungen der beiden Frauen unterscheiden sich doch deutlich. So wird auf die Wunschvorstellung von „Anastasias“ Verehrern hingewiesen. Ihr wird die Symbolkraft der Zarentochter durch die in ihr gesehene Ähnlichkeit zugeschrieben.

Die Graphic Novel ist durchgängig in schwarz-weiß in dem für Schwartz typischen Stil mit klaren Linien, Schattierungen und nicht übermäßig detailliert gezeichnet. Durchbrochen ist Schwartz' klarer Stil von Tuschezeichnungen, Spritzern und Flecken, die immer

wieder in Momenten der Verwirrung auftreten: Seien es Kriegswirren oder Verwirrungen des Geistes. In abwechselnden Episoden sowie in Prolepsen geht es um die Lebensgeschichte dieser drei Figuren, deren Leben von Traumata der russischen Oktoberrevolution, Vergewaltigung und Fehlgeburt, dem zweiten Weltkrieg und dem Verlust geliebter Personen bestimmt sind. Dazwischen sind immer wieder Doppelseiten eingefügt, die die Geschichte der Ikonenmalerei darlegen. Diese sehr textlastigen Passagen stellen Beziehungen zwischen Botkins Anbetung der „Anastasia“ und der Tradition der Ikonenverehrung her. So werden Ikonen wundersame Kräfte zugesprochen, wie die Fähigkeit Tote wieder zum Leben zu erwecken. Die Einschübe zur religiösen Ikone betonen zwar schön diese Wortbedeutung in der Geschichte Botkins und „Anastasias,“ tatsächlich wären sie aber nicht notwendig, um die Verehrung des Abbildes, das wichtiger wird als die Person, auf die es verweist, zu betonen – dieser Aspekt geht schon aus der Beziehung der beteiligten Figuren selbst deutlich hervor.

Die Geschichte des exzentrischen Aphroditenpriesters und der falschen Zarentochter scheint absurd. Der Fokus auf das Ikonische und die Verehrung der Ikone wirken zunächst befremdlich, wird der LeserIn in den Zeichnungen doch gezeigt, dass es sich bei der Hochstaplerin keineswegs um Anastasia Romano-

wa handelt, sondern um eine psychisch kranke Frau mit traumatischer Vorgeschichte. Gerade diese Unwahrscheinlichkeit sowie die Erzählweise der Ereignisse über die verschiedenen, aber verwobenen Handlungs- und Zeitstränge, halten jedoch die Spannung der Geschichte, so dass die Graphic Novel geradezu zum Pageturner wird. Schwartz geht in IKON wieder einmal ungewöhnlichen Biographien nach, wie auch schon in Packeis (2012), der Geschichte des weitgehend unbekanntem Polarfahrers Matthew Henson, und vor allem in der Serie Vita Obscura, die seit 2012 in der Wochenzeitung Der Freitag veröffentlicht wurde und die 2014 als Sammelband erschien. Wie auch schon bei Packeis ist auch dem Ende von IKON ein „Archiv“ nachgestellt, das die Geschichte Botkins und Czenstkowskis noch einmal in Photographien darstellt. Als LeserIn kann man sich auch hier erneut an Ähnlichkeitsbeziehungen erfreuen, nun an denen zwischen den Photographien und Schwartz' Zeichnungen. Man darf sich allerdings auch fragen, ob das Archiv und damit die Bekräftigung des „wahren Kerns“ der Geschichte notwendig ist. Die letzte gezeichnete Doppelseite mit der visuellen Metapher des Sprungs einer kopflosen „Anastasia“ in den Abgrund bzw. in eine Wiederauferstehung wäre der Erzählung als Schlusswort mehr als gerecht geworden.

von Antonia Purk

Simon Schwartz:
IKON
avant-verlag, 2018. 216 Seiten, 25,- Euro
ISBN 978-3-945034-79-8

Den Sturm so ausgerichtet

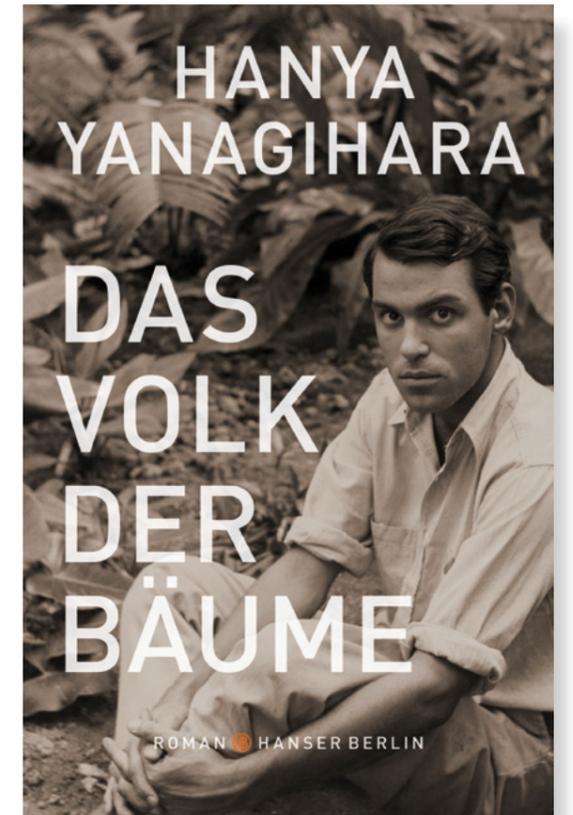
Die Betrachtung von Hanya Yanagiharas nachträglich ins Deutsche übersetzten Debutroman *Das Volk der Bäume* lässt sich insbesondere über die Nebeneinanderstellung mit ihrem erfolgreichen zweiten Roman *Ein wenig Leben* produktiv machen. Beide Romane können als literarische Studie gelesen werden, in welcher die narratologischen und poetologischen Mechanismen zur Erzeugung von Affekt durchdekliniert werden. Also als quasi-soziologisches Experiment, bei dem die LeserIn (un-)freiwillig zur ProbandIn eines Experiments wird, dessen Anliegen die Analyse etwaiger (Un-)Möglichkeitenbedingungen von (literarischer) Affektion im 21. Jahrhundert ist. Konzentrierte *Ein wenig Leben* das verdrängte Trauma des Protagonisten Jude und damit den starken Affekt des Mit-Leidens im Mitleid, so ist der beherrschende Affekt in *Das Volk der Bäume*, Ekel.

Die Funktion des Affekts und der Affektion in *Ein wenig Leben* ist recht klar benennbar: Nämlich eine wie auch immer geartete Katharsis, eine reinigende Überwindung des Leids. Im Gegensatz dazu lässt sich der Ekel nicht so leicht auflösen. Programmatisch.

Weder scheint es sich um eine Freud'sche „Entekelung“ zu handeln, also eine künstlerische/literarische Transformation von Repulsion in Attraktion, die schlussendlich ein Genießen ohne Schämen, qua „Befreiung von Spannungen“ im seelischen Haushalt ermöglicht, noch um ein Einschreiben in die Tradition infamen Erzählens, bei dem die LeserIn zur KomplizIn wird und sich ‚verunreinigt‘, indem sie ihre emotionale wie moralische Integrität aufs Spiel setzt. Auch handelt es sich nicht um eine für die eigene Existenzgewissheit notwendige Transgression, noch wirklich um eine Referenz zum existenziellen, engagierten Ekel à la Sartre, bei dem die Anstöße und Objekte der Abjektion den Norm-Ekel verkehren. Auch wenn Sartres Identifikation der „Nausée“ auf einer bestimmten, tradierten selbstreferentiellen Implikation allen Ekels beruht und darüber einen Reflexionsraum eröffnet, der Möglichkeitenbedingung dafür ist, den Ekel als Affekt zu produktivieren.

Stattdessen sitzt man fest im Ekel. Umschlossen von einer Fülle von Ansätzen, Fluchträumen, Attraktion und Abjektion, Spiegeln und Spannungen. Und das ist, so könnte man sagen, gleichsam Schwäche und Stärke von *Das Volk der Bäume*.

Gerahmt von einer ganzen Reihe Paratexte – dem düsteren Motto aus Shakespeares *The Tempest*, zwei fiktiven Pressemitteilungen, einem fiktiven Vorwort und allerhand quasselnder Fußnoten – liest die LeserIn die Memoiren des wegen Kindesmissbrauchs inhaftierten Mediziners und Nobelpreisträgers Norton A. Perina.



Einen kurzen Abriss seiner Kindheit im ländlichen Indiana, seines Studiums der Medizin und vor allem, den größten Teil des Romans einnehmend, Aufzeichnungen, die er während seiner Forschungsreisen auf dem (fiktiven) mikronesischen Atoll U'ivu als Teilnehmer einer anthropologischen Expedition machte. Auf der Suche nach einer bisher unerforschten Gesellschaft, angesiedelt in einem bisher unerforschten Teil des Regenwaldes von U'ivu bricht Perina 1950 in Begleitung des Anthropologen Tallent auf und entdeckt ein Mittel, das dem Traum vom ewigen Leben (samt seines hohen Preises) näher zu kommen erlaubt. Wofür er, zurück in den USA, den Nobelpreis verliehen bekommt und damit der Ausbeutung der Ressourcen nicht zuletzt durch die Pharmaindustrie Vorschub leistet. Neben dem heimlichen Import der seltenen Schildkröte – in der U'ivu-Kultur eine Gottheit – adoptiert Perina im Laufe der Jahre über vierzig Kinder der indigenen Bevölkerung und importiert diese gleichsam in die USA, wo sie (westliche) Erziehung und Bildung ‚genießen‘ sollen. Einer dieser Ziehsohne ist es schlussendlich

auch, der Perina wegen Missbrauchs und Misshandlung anzeigt und mit der Inhaftierung die Möglichkeit der Niederschrift seiner Memoiren schafft. Diese zeichnen sich nicht nur durch ihre Dichte und Sprachgewalt aus, der detailreichen Beschreibung der Kultur, Sprache, Flora und Fauna des Atolls, sondern vor allem durch die fast unerträgliche Überheblichkeit des Verfassers: Rassisch/rassistisch motiviertes Superioritätsdenken, Misogynie, Egomanie, rücksichtslos gewinnorientiertes Handeln und Megalomanie schreiben sich in die umwebende, fantastisch ausgestaltete Reisebeschreibung ein. Genau dieses Nebeneinander von Herrenmensch-Ideologie und brillant-eloquentem Fabulieren und Erzählen provoziert einen überwältigenden konfliktiven Ekel und Schwindel. Verstärkt, oder überhaupt derart möglich, wird dies durch das von Perinas Kollegen, Dr. R. Kubodera, verfasste Vorwort sowie die unzähligen referenzstarken Fußnoten. Darin preist dieser unermüdlich die Arbeit seines Vorbilds und Meisters, versucht dessen Unschuld zu bekräftigen und die zum räuberischen Feldzug werdende Expedition als wissenschaftliche Notwendigkeit zu legitimieren.

Nicht nur erinnert Kubodera dabei an die literarische Vorlage des treuen und vereinnahmten Famulus, sondern vor allem auch an Nabokovs Dr. phil. John Ray jun. (*Lolita*) und Charles Kinbote (*Fables Feuer*), die beide als Herausgeber und (fachkundige) Kommentatoren

in den Text manipulativ eingreifen und nicht zuletzt das Verhältnis von Fakt und Fiktion verkomplizieren. Auch – und dies ist sicherlich nicht die letzte Referenz, denkt man beispielsweise an den Garten Eden: Unschuld, Versuchung, Niedergang – weist Perina auffällige Ähnlichkeiten zu Nabokovs Humbert Humbert auf, der im Gefängnis in vergleichbarer Fabulierkunst seine Lebens- und Liebesgeschichte verfasst, um sich, sein Leben und Handeln zu erklären. Trotz der Anklage zieht er Reue nicht in Betracht, sondern umgarnt sprachgewandt seine potentiellen Leserinnen und schließt diese ähnlich ein in Abscheu und Ekel.

Schlussendlich – und vielleicht zeigt sich auch hier eine Nähe zu Nabokov – fungiert der sexuelle Missbrauch vor allem als Rahmung, die mal mehr und mal weniger offensichtlich als Allegorie auftritt, um auf globalere, umfassendere und eher indirektere Verbrechen aufmerksam zu machen. So wird in *Das Volk der Bäume* Perinas Vergehen am Adoptivsohn enggeführt mit dem kolonialistischen (Macht-)Missbrauch an Kultur, Flora und Fauna von U'ivu ebenso wie Perinas Handeln von den Institutionen, für die er arbeitet, legitimiert wird. Und genau darin, so wäre der Ansatz, liegt die Funktion des Ekels: Als Teil der Gesellschaft tragen wir eine Mitschuld, die sich nicht (so leicht) auflösen lässt. Der Ekel wirft die LeserIn zurück auf sich.

von Max Walther

Hanya Yanagihara:
Das Volk der Bäume.
Hanser Berlin, 2019. 480 Seiten, 25,- Euro.
Aus dem Englischen: Stephan Kleiner.
ISBN 978-3-446-26202-7

Modernes Dornröschen. Der neue Entwicklungsroman aus weiblicher Perspektive.

Wenn man sich fragt, worüber man heutzutage etwas schreiben sollte, das Gewicht hat und lange nachhallt, das zeitgemäß ist und bestenfalls den Zeitgeist reflektiert, stößt man auf unzählige Themen und Ereignisse politischer wie auch soziokultureller Art, über die es sich nachzudenken lohnt. Die in vielzählige Missstände geratenen globalgesellschaftlichen Zustände fordern es regelrecht ein, kritisch Stellung zu beziehen. Und zwar nicht nur im Sinne demonstrativer Aufstände im öffentlichen Raum, sondern zunehmend auch auf literarischer Ebene. Zu diesen literarischen Abhandlungen gehören neben feministischer Prosa, die abermals und noch immer für „Women-Empowering“ protestiert, angesichts eines wachsenden rassistischen Tons in der globalen Öffentlichkeit erneut auch Aufarbeitungen historischer Ereignisse. Möchte man an dieser Stelle eine Tendenz

aussprechen, so könnte man sagen: Literatur wird zunehmend politischer und weiblicher. Zu und mit recht! Vor allem in Anbetracht der Tatsache, dass Frauen nach wie vor für Gleichstellung aufmarschieren, weil sie in Führungspositionen unterrepräsentiert sind und ihre Romane in Feuilletons viel zu wenig Erwähnung finden. Zadie Smith und Chimamanda Ngozi Adichie haben es für die englischsprachige Literatur vorgemacht. Und im deutschsprachigen Raum stehen Namen wie Margarete Stokowski oder Sophie Passmann für wichtige literarische Stimmen, die sich ebendiesen aktuellen gesellschaftspolitischen Themen ernst, klug und zum Teil witzig widmen. Ihre Texte sind ebenso thematisch wie sprachlich von hoher Relevanz. Sie besitzen kritisches Potential, das nicht selten genuin künstlerischem Text-Gut zugeschrieben wird. In diese Texttradition schreibt sich auch Ottessa Moshfegh mit ihrem neuen Roman ein, der Ende 2018 aus dem Englischen ins Deutsche übersetzt und im Liebeskind Verlag erschienen ist. Der neue Stern am US-amerikanischen Literatur-Himmel entscheidet sich in diesem neuen Stück, mit dem stereotypischen Bild eines zeitgenössischen, für perfekt gehaltenen Lebens abzurechnen. Sie reflektiert dabei die Schwächen einer Gesellschaft, der es nach vermeintlich jahrhundertelanger „all around“-Entwicklung mehr als je zuvor um exzessiven Konsum, makellose Scheinbilder und Karrieregier geht. Dabei akzentuiert sie mit ihrer sonderbaren Erzählung die destruktiven Kräfte einer solchen Gesellschaftsentwicklung.

In ihrem dritten Roman *Mein Jahr der Ruhe und Entspannung* kreierte Moshfegh ein absurdes Lebensmodell um die Figur einer jungen Frau, die alles zu haben scheint, und diesem allem mit jeglichen Mitteln doch zu entfliehen sucht.

Es ist der Anfang des neuen Jahrtausends, und es ist das funkelnde New York samt seiner Welt voller Möglichkeiten. Die Protagonistin des Romans ist paradigmatisches Beispiel einer erfolgsversprechenden Biografie des 21. Jahrhunderts: Sie stammt aus gutem Hause, hat vor Kurzem einen Abschluss an einer Elite-Universität absolviert, bewohnt ein schickes Appartement im luxuriösen Stadtteil Manhattan und ist interessant und schön genug, um in einer angesagten Kunstgalerie zu arbeiten. Man könnte sagen: Sie hat es geschafft. Doch das vermeintliche Glück scheint nicht von Dauer: Moshfeghs Protagonistin sehnt sich nach einer Flucht aus dem



goldenen Käfig, in dem sie zunächst Zustände harmloser Traurigkeit und Angst erlebt. Was mit ein paar „Downern“ beginnt, um ihre „ewigkritischen Gedanken zu ersticken“, kulminiert in dem absurden Gedanken, Winterschlaf zu halten, um Geist und Körper von einer Welt zu regenerieren, die nicht funkelt, sondern blendet. Ihren Wunsch, in andere Gewässer der Wahrnehmung zu springen, unterstützt dabei eine ominöse Psychiaterin namens Dr. Tuttle, die der Hauptfigur mit fragwürdigen Arzneien und dubiosen Ratschlägen zur Seite steht. Das Experiment „Winterschlaf“ setzt jedoch nicht in dem Moment ein, in dem sich Moshfeghs Protagonistin einen Medikamenten-Cocktail verabreicht und auf den passiven Schlaf wartet. Vielmehr beginnt alles dort, wo durch halluzinatorische Effekte dem Leben auf den Grund gegangen und durch narkotische Abstumpfung die totale Ablehnung eines Gesellschaftsbildes erprobt wird. Es ist ein Projekt, das verstört und doch auf befremdliche Weise berührt: In ihren nebulösen Schlafstunden führt die Ich-Erzählerin ein eigenwilliges Leben, in dem sie nicht nur Friseurbesuche tätigt, insgeheim shoppt und in Internetforen mit fremden Männern flirtet. Es geht letztlich – und das macht Moshfeghs Text virtuos zwischen den Zeilen klar – um die Verarbeitung einer traumatischen und lieblosen Kindheit, um die allzu menschliche Sehnsucht nach Erfüllung, und vor allem um Selbstfindung. Der Schlaf zeigte Wirkung. Und „ich hing immer weniger am Leben“, heißt es an einer Stelle

von der Ich-Erzählerin, und wenn sie so weitermachte, dann würde sie „völlig verschwinden und in neuer Form wiederauftauchen“. Das war ihre Hoffnung, das war ihre riskante Idee. Die Sätze sind scharf und präzise, der Ton eher humorvoll, obwohl nichts an dieser Geschichte lustig ist. Der Roman skizziert nicht nur eine individuelle, sondern auch aus weiblicher Perspektive geschriebene Coming-of-Age-Erzählung. Dies stellt insofern eine Ausnahme dar, als dass klassische Bildungs- bzw. Entwicklungsromane vorwiegend männlichen Autorenstimmen zugeschrieben werden. Als Produkt der generellen Feminismus-Bewegung fungiert Moshfeghs Werk als Kritik an dieser einseitigen Erzähltradition und führt mit der „Winterschlaf“-Geschichte einer schönen jungen Heldin das tradiert weiblich konnotierte Dornröschen-Märchen – im Englischen adäquat als „Sleeping Beauty“ umschrieben – auf ironische Weise ad absurdum. Das moderne Dornröschen errettet sich in dieser Geschichte nicht nur aus eigener Kraft, es setzt insbesondere auf die Befreiung von gesellschaftlichen Zwängen und einer ganz bestimmten Frauenrolle. Der Roman liefert mit seiner Hauptfigur das Spiegelbild einer modernen Generation von Frauen, die gefangen ist zwischen manischer Selbstfindung und gefährlicher Selbstauflösung in Form von zur Ideologie erkorenen Self-Care-Treatments, selbstgefälligem Perfektionswahn und unermesslichem Erfüllungsdrang. Um an dieser Stelle zu resümieren: Schwere, durch und durch kluge Kost.

von Martina Klaric

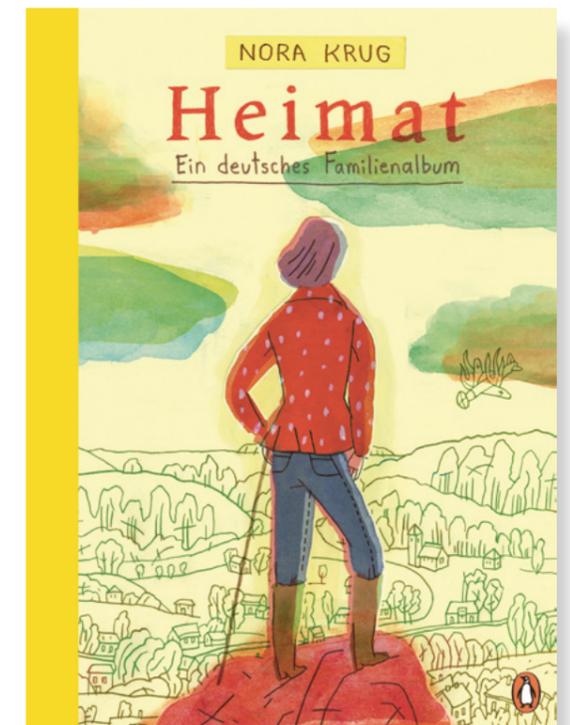
Otessa Moshfegh:
Mein Jahr der Ruhe und Entspannung.
Liebeskind, 2018. 320 Seiten, 22,- Euro.
Aus dem Englischen: Anke Caroline Burger.
ISBN 978-3-954-38092-3

Heimat als Schuld

Der Begriff Heimat hat derzeit Hochkonjunktur, vor allem in den Bereichen Buch und Printmedien wird dies auffällig: allein Amazon liefert mit dem Suchbegriff bei den Büchern mehr als 10000 Treffer. Heimat dient hierbei jedoch als Sammelbegriff für ein breites Spektrum an Produkten: Von Kochbüchern, die regionale Rezepte versammeln (z.B. Tim Mälzer *Heimat* und *Neue Heimat*), über Selbsthilfebücher (Stephanie Stahl *Das Kind in dir muss Heimat finden*) bis hin zu zahlreichen Romanen und Biografien. Was allen diesen Büchern gemein ist, ist ihr Verständnis von Heimat als Herkunft und Verwurzelung, als „Ort, in dem man [geboren und] aufgewachsen ist oder sich durch ständigen Aufenthalt zu Hause fühlt“, wie es der Duden formuliert. Einige kürzlich erschienene Titel brechen dieses zu Kitsch neigende Konzept auf und bringen neue Aspekte hinzu, die sich bei einer Auseinandersetzung mit einer zumeist deutschen Herkunft ergeben – Schuld und Verantwortung. Dazu gehören auch Kolja Mensings *Fels* und Nora Krugs *Heimat – Ein deutsches Familienalbum*. Beide AutorInnen arbeiten ihre private Familiengeschichte auf, um die Taten ihrer Vorfahren während des Nationalsozialismus wieder sichtbar zu machen, die durch sorgfältige Verdrängung überdeckt wurden.

Trotz des gleichen Sujets könnten die Bücher unterschiedlicher nicht sein. *Fels* wurde im unabhängigen Verbrecher Verlag veröffentlicht, der zuletzt mit gleich zwei Preisträgerinnen des Preises der Leipziger Buchmesse 2019 im Programm, Anke Stelling und Eva Ruth Wemme, viel Aufmerksamkeit erhielt und dessen Verlagscredo „Gute Bücher!“ lautet. Während der Verlag es unter Belletristik aufführt, wird Mensings Buch im Feuilleton jedoch meist als Sachbuch besprochen, eben aufgrund des verarbeiteten privaten Stoffs und seiner teilweise zur Objektivierung neigenden Art der Schilderung. Obwohl der Titel *Fels* eine Referenz auf eine Person im Buch ist, erinnert das Buch mit seiner schlichten graubraunen glatten Umschlaggestaltung dennoch haptisch an einen Stein. Im Gegensatz dazu ist Nora Krugs *Heimat* ein buntes, mediales Schmuckstück, eine collagenartige Mischung aus Texten, Bildern, Fotos und Zeichnungen, die sie selbst als Graphic Memoir betitelt, erschienen im deutschen Penguin Verlag, der mit zur Random House Verlagsgruppe gehört. Während *Heimat* mit einigen Preisen ausgezeichnet wurde und eine Zeit lang die Spiegel Bestsellerliste im Bereich Hardcover Sachbuch anführte, erfuhr *Fels* trotz zahlreicher positiver Besprechungen deutlich weniger mediale Aufmerksamkeit.

Fels beginnt in der Vergangenheit, mit Albert Fels selbst, der verletzt im Krankenhaus liegt und auf seine Verlegung in eine Heil- und Pflegeanstalt wartet. Lediglich dessen Geburtsdatum, der 27. Februar 1870 und die Wörter „Sippentafel“ und „Karteikarte für die erbbiologische Erfassung“ sind als Indizien für den zeitlichen Rahmen der Handlung gegeben und reichen dennoch aus, um sie grob zu verorten, in die Zeit des Nationalsozialismus. Episodenhaft beginnt Mensing daraufhin die Wiedergabe der Geschichten seiner Großmutter, die Liebesgeschichte zwischen ihr und seinem Großvater, welche 1939 beginnt und somit genau in die Zeit des Zweiten Weltkriegs fällt und lediglich Platz für Romantik und Leidenschaft lässt, trotz aller Umstände. Immer wieder wird die Geschichte der geheimen Verlobung im Winter 1943 und die ihres Kennenlernens durch eine Feldpostkarte, die eigentlich an einen anderen Mann adressiert war, erzählt: auf Familienfesten, bei Telefonaten mit ihrem Enkel und später selbst auf ihrer Beeridigung. Doch eines Tages fügt seine Großmutter diesen wohlgeformten Erzählungen ein Detail hinzu: Dieses Detail ist Albert Fels, der als Knecht bei ihrem Großvater gearbeitet hat, der in der Diele schlief und nachmittags auf der Bank in der Sonne saß, den ein unbehandelter Leisten-



KOLJA MENSING

FELS

bruch entstellte und der viel trank. Mit ihm verdüstert sich die romantische Geschichte auf einmal, denn Fels war Jude und verschwand während des Kriegs in die sogenannte Heilanstalt. „Man weiß ja, was damals passiert ist, sagte meine Großmutter [...]“. Mensing begibt sich auf Spurensuche nach Details über Fels, fragt nach und recherchiert im Archiv, findet zerkratzte Fotos und Dokumente und erzählt die Geschichte seiner Familie neu, von der Beziehung zu Fels als einstigem Geschäftspartner und Teil der Familie bis hin zu den Verbrechen, die gegen ihn begangen worden sind. Nüchtern berichtet er die Fakten und überlässt diesen die Schuldzuweisung. „Fels“ ist eine Aufarbeitung der eigenen Familiengeschichte, frei von Pathos und Verzweiflung, sondern sachlich und ehrlich. Aber es ist auch die Geschichte einer Beziehung zwischen Großmutter und Enkel, voller Zuneigung und Verständnis.

Heimat ist im Gegensatz zu Mensings Buch nicht nur eine Aufarbeitung der eigenen Familiengeschichte, sondern auch die Suche nach ebendieser Heimat und was sie gerade für Krug als Auswanderin bedeutet, denn: „Wie kann man begreifen, wer man ist, wenn man nicht versteht woher man kommt?“ Sie lebt in New York und erzählt zu Beginn von einer Begegnung mit einer ehemaligen KZ-Insassin und ihrem Schuldgefühl ihr gegenüber, die sie aufgrund ihrer Herkunft verspürt. In 15 Kapiteln versucht Krug die Bedeutung des Nationalsozialismus für ihre Familie aufzudecken und zeigt, wie sich

dessen Folgen auch in ihrem Leben immer noch finden lassen. Abwechselnd zeichnet sie das Leben ihrer Ahnen mütterlicher- und väterlicherseits nach und stößt dabei auf Ungereimtheiten, die sich nicht mit den Erzählungen ihrer Familien decken. Sie nimmt Anteil an dem Leben ihrer Vorfahren und findet durch die Recherche ihre Heimat, lernt entfremdete Familienmitglieder kennen und setzt ihre Familie somit zu einem neuen Bild zusammen. Krugs Stil ist dabei sehr persönlich und emotional, sie geht in die Tiefe und spricht ebenso die unangenehmen Episoden und Taten ihrer Familien an, wie den grausamen Umgang ihrer Großmutter mit ihrem Vater als Kind, sowie auch die Parteimitgliedschaft ihres Großvaters mütterlicherseits. Sie nähert sich der Vergangenheit ehrlich, aber auch mit einem gewissen Pathos. Im Vordergrund steht jedoch bei Krugs Familienalbum die grandiose Gestaltung und Umsetzung der Erzählung, die zahlreiche Zeitdokumente, Zeichnungen und Texte miteinander verbindet. Mit dem Untertitel „Ein deutsches Familienalbum“ suggeriert Krug zudem eine gewisse Universalität ihrer Familiengeschichte und liefert somit ein Album der deutschen Geschichte und der Heimat.

So unterschiedlich beide Bücher auch sind, zeigen sie doch vor allem die Notwendigkeit einer nicht abzuschließenden Aufarbeitung der Vergangenheit auf sowie eine kritische und ehrliche Hinterfragung der Erinnerungskultur und des Wiederaufbaus, um auch die Verbrechen nicht in Vergessenheit geraten zu lassen, die im Namen der Heimat begangen wurden. Gerade in einer Zeit, in der der Begriff wieder eine Aufladung mit rechtem Gedankengut erfährt und leicht wieder zur Rechtfertigung für Hass und Gewalt werden kann.

von Peggy Trinks

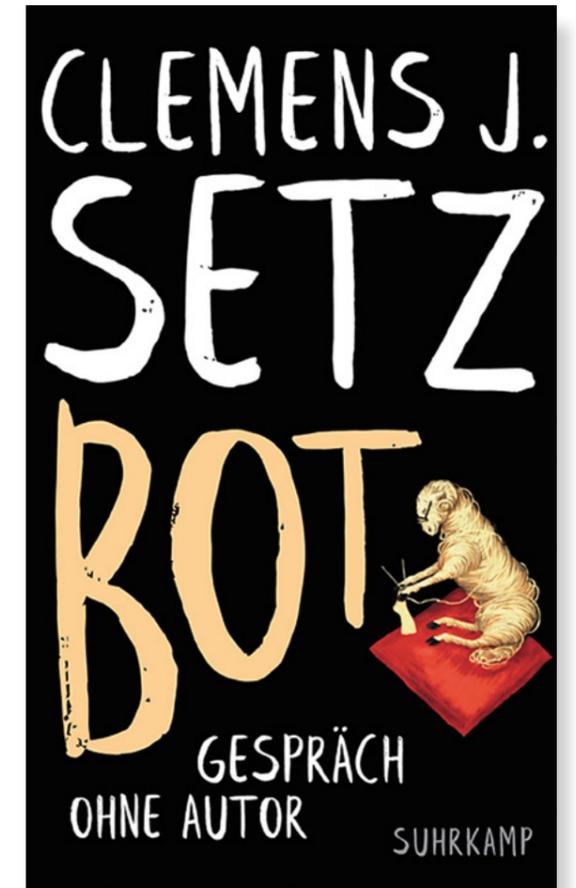
Kolja Mensing:
Fels
Verbrecher Verlag, 2018. 200 Seiten, 16,- Euro.
ISBN 978-3-957-32340-8

Nora Krug:
Heimat – Eine deutsches Familienalbum,
Penguin Verlag, 2018. 228 Seiten, 28,- Euro.
ISBN 978-3-328-60005-3

Ich bin kein Roboter

In Bot. Gespräch ohne Autor stellt Clemens J. Setz die gängige Praxis des Autorengesprächs auf den Kopf, indem er es einer Software anvertraut, die Antworten auf die Fragen seiner Interviewerin Angelika Klammer zu finden. Diese werden durch eine klassische Volltextsuche, wie man sie von aktuellen Suchmaschinen kennt, anhand der gestellten Fragen und sinnverwandter Begriffe aus seinen Journalen gefiltert. Klammer tritt mithilfe der Algorithmen des Suchprogramms in den Tagebüchern in Dialog, die „in einer elendslangen Worddatei gesammelt“ sind. Gelegentlich lässt sie auch den Zufall über die Antworten entscheiden, indem sie Beiträge durch willkürliches Scrollen in den Seiten wählt. Setz' Sammlung besteht aus alltäglichen Fundstücken aus den Medien, Reiseaufzeichnungen sowie Beschreibungen seiner Eindrücke und Empfindungen. Auch kurze Gedichte und Fotografien haben Eingang in die Datei gefunden, die er als „so etwas wie eine ausgelagerte Seele“ bezeichnet. Doch handelt es sich dabei um die ‚Seele‘ des Schriftstellers oder eine neuentstandene, unabhängige ‚Seele‘, die erst aus der Montage der Journaleinträge im Frage-Antwort-Spiel geboren wird?

Bereits der Titel verspricht eine kritische Auseinandersetzung mit der Idee eines Autors, dem die Deutungshoheit seines eigenen Werkes obliegt und dessen Wesen sich wiederum aus diesem herauslesen lässt. Setz entzieht sich geschickt der Erwartung, im Gespräch Interpretationsansätze zu seinen Texten zu liefern, indem er diese selbst sprechen lässt. In einem Abschnitt berichtet er beispielsweise vom Grab Schillers, dessen Knochen von Grabräubern bereits vor vielen Jahren gestohlen und durch diejenigen anderer Personen ersetzt worden sind. Er spricht an dieser Stelle vom „Sammelbegriff: SCHILLER“, unter dem diese Ansammlung von Gebeinen nun existiert. Setz Konzeption von Autorschaft lehnt sich damit an den Autorenbegriff von Michel Foucault an, der dem Werk erst nachträglich als interpretativer Rahmen aufgesetzt wird, ohne diesen direkt benennen zu müssen. Weitere anekdotenhafte Abschnitte ziehen sich durch das Interview, die die Autorität des Verfassers im Sinne eines Schöpfers in Frage stellen. So zum Beispiel eine Passage über den Entwickler der Zeitlupe, August Musger, die das originäre Genie des Erfinders anzweifeln lässt: „Konzepte haben ja ihr Eigenleben, könnte man sagen, sie leben eine Zeit lang in Wirtsgehirnen und pflanzen sich unter ihnen fort“, heißt es da. Dieses besagte ‚Eigenleben‘ lässt sich auch in allerlei Gegenständen entdecken, in denen man es kaum vermutet hätte: unter anderem in dem abgeblätterten Putz einer Häuserwand, der sich bei genauerer Betrachtung



ung als Kakadu mit Metalldetektor entpuppt sowie in dem roten Punkt eines Laserpointers, den er für seine Katze zum Leben erweckt.

Setz erhebt es zu seiner narrativen Strategie, unbelebte Dinge zu beseelen und sie mit einem eigenen Hintergrund und Charakter auszustatten. Durch diese Übertragung von Eigenschaften und Beweggründen auf nichtmenschliche Objekte wird der Fokus auf jene Verhaltensweisen gelegt, die als genuin menschlich erachtet werden. Eine besondere Rolle kommt dabei Maschinen beziehungsweise Robotern zu, die in zahlreichen Passagen selbst zu Handlungsträgern erhoben werden. Setz problematisiert damit die immer weiter fortschreitende Technisierung unserer Lebenswelt, in welcher eine Persönlichkeit nicht mehr ausschließlich für Menschen reserviert zu sein scheint. Dieser Eindruck bestätigt sich bei fortschreitender Lektüre, denn erstaunlich oft glaubt man, es mit den natürlichen Reaktionen einer

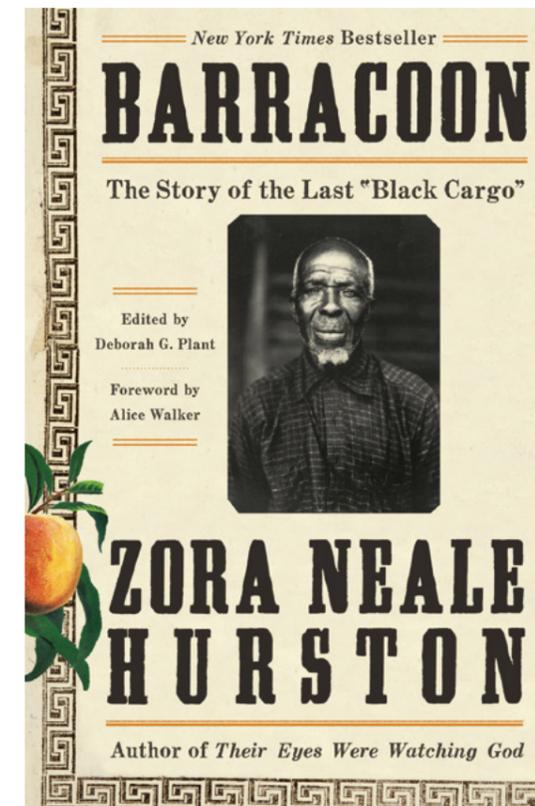
Person im Gespräch zu tun zu haben. Bei dem Gegenüber der Interviewerin Angelika Klammer handelt es sich jedoch weder um die Privatperson Clemens Johann Setz noch um den Autor, sondern um ein dicht verflochtenes Konstrukt aus den Textteilen seines Journals, dem Algorithmus des Programms sowie der Bereitschaft der Leserinnen und Leser Fragen und Antworten in einen sinnhaften Zusammenhang zu bringen, der über übereinstimmende Wortlaute hinausgeht. Leider geht dieses Zusammenspiel auch stellenweise daneben, sodass das Buch gelegentlich wie eine lose Aneinanderreihung von Textabschnitten wirkt, wie man sie im zugrundeliegenden Tagebuch vorfinden würde. Vielleicht ist damit ein Anlass gegeben, auch die eigenen Mittel zur Wissensakkumulation à la Google und Co. einmal zu überdenken. Alles in allem bildet *Bot. Gespräch ohne Autor* durch sein innovatives Konzept eine interessante Reflektion über die Grenzen von Identität und Menschlichkeit und wo diese möglicherweise neu überdacht werden müssen.

von Claudia Elisabeth Kaufmann

Clemens J. Setz:
Bot. Gespräch ohne Autor.
Suhrkamp Verlag 2018. 167 Seiten, 20,- Euro.
ISBN 978-3-518-42786-6

»I was sent to ask«

Zora Neale Hurston interviews the last African known to have survived North American slavery



The posthumous publication of *Barracoon* in 2018 fills in a gap in the celebrated oeuvre of Zora Neale Hurston as an anthropologist and author of African American literature. It brings together the unpublished material of Hurston's interviews with Kossula, or Cudjo Lewis, conducted in his home in Africatown, Alabama, in the year of 1927, when Hurston had been sent by her mentor, Franz Boas, to make a record of the memories of the last African slave brought into America. Although *Barracoon's* subtitle announces it as "the story of the last slave", the narrative attends little but a few pages to the interviewer's experiences under slavery, or to his memories of the turbulent experience of entrapment inside the slave ship *Clotilde* crossing the Middle Passage. Curiously enough, also *Barracoon's* catchy title shows little reference to what Kossula chooses to share with his interviewer in these summer afternoon conversations,

since the slave barracks of Ouidah, after which the book was named, are only mentioned in a brief passage. This incongruence may come as a disappointing realization during reading, but this is not a narrative of slavery and should not be regarded as one. *Barracoon* is about an old man's shared recollections of the life before and after slavery, the referential role of family and community, and his recurrent confrontation with the pains of separation.

A moving tone of melancholy is made explicit in Kossula's retrospective narration of the family losses and the forced rupture of friendships and community – memories which keep the old man company between his lonely daily duties, fixing garden fences or cleaning the community church. Taken from his village in Africa at the young age of nineteen, he lived five years as a slave in the rivers of Mobile, Alabama, whereabouts he sets out to build a new life and a family after learning fortuitously about the abolition of slavery. To the time of Hurston's interview, Kossula's wife and children rest assembled in his improvised back-yard cemetery, but, as they still populate his thoughts, family anecdotes take over the largest part of his story. In spite of the many tragedies told, melancholy is not the prevailing narrative mood in *Barracoon*, as Kossula's moments of sadness interpolate with a frivolity that emerges from Hurston's joyous visits and the growing atmosphere of confidentiality between the two. This combination renders the reader with the necessary pauses to distance themselves from the old man's intermittent laments in the evocation of the past. In sum, *Barracoon* renders thus a bitter-sweet narrative about the delight of coming together and a demurring inertia in parting.

Written mainly in the first person and African American vernacular, *Barracoon* also appears to succeed in safeguarding Kossula's authentic voice – which the reader can almost hear after laboriously growing accustomed to Hurston's intricately encoded transcription of vernacular diction. The author's concern with registering Black vernacular language has become, together with her lyricism and rich imagery – which, unfortunately, remain sparse in this work – her signature mark and can be found also in Hurston's later writings, such as the acclaimed novel *Their Eyes Were Watching God* (1937). However, in *Barracoon*, which pertains to an earlier period in her career, Hurston takes her commitment to registering African American culture and folklore one

step further. *Barracoon* not only attends to the factuality of Kossula's autobiographical account but also to the richness of the many African parables that the old man insisted in passing on to his listener. Although a few of Kossula's didactic short stories are already included in the main narrative, the largest part thereof is carefully reproduced in the book's appendix, which should not be dismissed in reading. Outside the hasty rhythm of their focused conversation, this compilation of narratives allows the reader to ponder on the moral of these Isha Yoruba teachings as well as on the speaker's fluid articulation of embraced African pagan and Western Christian beliefs that came to form this personal reliquary of African American "elderly wisdom".

De facto, *Barracoon* makes up a rich literary compound outside Kossula's intradiegetic narrative of enslavement and loss, for instance, evincing Zora Neale Hurston's compassionate approach and informal methods in fieldwork. The interview techniques depicted rely on remarkable patience, flexibility, and on triggering Kossula's willingness to share by providing a nourishing atmosphere with pleasant company and food – an ingenuity that unfolds the interviewer's unconventional relation to her "research object". The multiple visits that make out the story of *Barracoon* bear witness thus not only to a young woman's singular dedication to writing a genuine account of history but also to her sophisticated attempts to bend over the tools of ethnographic research for her own interests. Especially elucidative for this compelling rendition of Hurston's growing and deliberate disavowal of the rules of ethnographic writing, *Barracoon* can be seen to mark the birth of her literary voice. Already the preface invites for such interpretation, where the author voices an apparent awareness of the scientific ineptitude that marks her final manuscript. Through the enunciated dismissal of "fact of detail" and of the status of a "scientific document" (3), Hurston willfully renounces the authority given to her by the research grant that had funded these visits. This renunciation makes room for a less controlled narrative stance, which becomes evident in the interviewer's few but poignant

interventions and observations and finally culminates in *Barracoon*'s closing scene – where the poetical sensitivity that is characteristic for Hurston's writing makes its triumphant appearance.

Moreover, Hurston's literary framing of Kossula's life account is equally framed by Alice Walker's foreword, and the introduction and the afterword written by the book editor and literary critic, Deborah G. Plant, which grant a deeper understanding of the contextual difficulties Hurston encountered in her attempts to release *Barracoon* and the overall complexity of this experimental work of prose. Plant's notes on Hurston's footnote system, i.e., offer a detailed evaluation and contextualization of the author's subliminal reluctance to fit the role of the social scientist and the text's symptomatic disregard for the standards and norms of academic writing – which have rendered Hurston justified critiques of improper documentation and even plagiarism.

In view of these addressed inconsistencies and of the fluctuations in narrative voice and mood, *Barracoon* offers beside Kossula's life story a glance into Zora Neale Hurston's passionate commitment to a writing vocation still in formation. Between the narrator's opening announcement, "I was sent to ask" (4), and her closing sadness to leave Kossula after becoming "warm friends" (93), the perceptive richness of Hurston's double-stance as an African American woman of science and letters comes to the fore. Therefore, *Barracoon* should not be read only for the narrative it announces but, additionally, as a slippery and primordial step into Hurston's process of literary maturation. It seems that, expecting to encounter a factual first-hand account by the last surviving slave, the reader risks to overlook the traces of her oscillating process of transition and the laborious fashioning of a pioneering African American female authorial voice. Once free from this – legitimate but, unfortunately, to some extent misleading – expectation, *Barracoon* reveals a fecund combination of modes of non-fiction narration and storytelling that assures a colorful reading experience.

von Luana de Souza Sutter

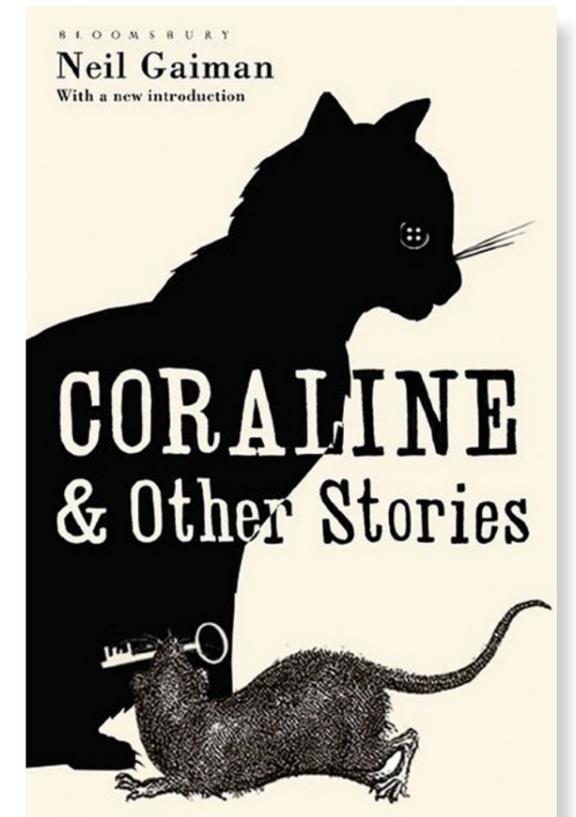
Zora Neale Hurston: *Barracoon*:
The Story of the Last „Black Cargo“.
Amistad, 2018. 208 Seiten, 19,99 Euro.
ISBN 978-0-062-74820-1

An Appreciation of the Uncanny. Neil Gaiman's *Coraline & Other Stories*

Do happy people write scary stories for children? Looking at a story collection by Neil Gaiman, you wouldn't necessarily think so. This author is an inveterate oddball, and the depth of his eccentricity is, at times, extraordinarily stifling. In its apparent zaniness, this slender compendium of short prose fictions seems like a sceptic's idea of having a good laugh, looking to strike a pose, lampoon worn-out clichés. And to some extent, this might even be true. Gaiman comes across as a geezer who has gleefully strung together discrete juvenile moments – so that it is quite possible, after reading through *Coraline & Other Stories* to feel as though the black cover which this set of collection wears as its spine might be the only thing that is tethering this book together.

At a second glance, the prevalent sense of idiosyncrasy or intangibility begins to make (some) sense. This set of collection of stories is light enough to balance on the flat of one's hand but ambitious in its scope: in no less than 278 pages we move from what is otherwise a stand-alone (graphic) novella with sinister black-and-white illustrations by Dave McKean, *Coraline*, to a story of loose association of rogues, cheats, scoundrels boasting to each other how to sell the Ponti Bridge, to eventually, zoom in on a tale of a boy – "Nobody Owens" – raised in a graveyard who confronts the much more troubled world of the living. By the end of *Coraline & Other Stories*, we tip into a poem called "Instructions" in which a detritus of (at least) a hundred faerie tales are ambiguously woven together in an attempt to counsel on how to make loose ends meet. Or maybe: this is just having another playful jab at the elusive ground that fairy-tale morales sometimes stand upon. In any case, Gaiman's achievement is to imaginatively craft stories out of phrasal repetitions that show that there is a plethora of ideas involved in hearing and thinking about wor(l)ds differently. "You could build pyramids drinking that beer, and sometimes people did", states one story ("Sunbird") blithely, and its sardonic truth is that one exotic ingredient does not always make a savoury meal.

Neil Gaiman, made his name as a writer of graphic novels, a skilful novelist with an endlessly referenced ability to tackle large themes. As a well-known in the world of fantasy literature and no stranger to the DC Comic Universe either, he has produced comics and novels that pick up on the strange and bizarre. His work in media (with *American Gods* (2017-2019) currently being aired on Amazon) has generally been louder and more immer-



sive than his stories, but it is already in and with *Coraline & Other Stories* that he tried to shine a bright(er) light on the tanginess of the imagination. And given his propensity towards the whimsical and the quaint, it (might) feel a little presumptuous not to expect anything but a disquieting spectacle of the slippages of language from a fantasist – whom *Forbes* magazine labelled as "the most famous author you've never heard of" – still writing prodigiously today. His Jack in "Troll Bridge" has every right to swap places with a troll under the bridge as his own life take its t(r)oll just as *Coraline* attempts again and again to escape from her humdrum life into a kind of subterranean reality beyond the mirror – despite its attested 'horrors'.

To write these tales off as stuffy children classics simply re-draped for a new age or for the night-time stage does them a disservice. For Gaiman, in particular, an appreciation of the uncanny serves a particular

purpose. It is a fact of such stories, but beyond that, it is a means of making these stories even more distressing (“Introduction”). Several of the stories included in this collection dissect and exploit the unexpected relations of and between (a cluster of) terms by twisting and turning them until eventually, a character finds some form of accommodation, some semblance of ‘hope’. And it is in his chaotic juxtapositions that Gaiman puts common ‘horror’ into practice; he forces his readers to think positively until it sticks. Sometimes this effort seems unsure how to address the kind of slippages that are alluded to on its pages. His take of a run-down neo-noiré Jack Horner who is hired by Jill Dumpty to investigate the murder of her brother, Humpty, does feel especially forced and, in the end, a hunch too obvious. Yet, the story of a sinister jack-in-the-box haunts the lives of the children who dare to play with it goes to some length to make up for it by leaving matters in a suspended limbo state. Elsewhere in this set of collection, a stray cat does nightly battles to protect his adopted family, a Knight of the Round Table, Galaad, sets out on a noble but anachronistic venture to entice the widow Mrs. Whitaker into trading the Holy Grail to him, and, in an extended pun on the word ‘alien’, two boys crash a party of foreign students who quite literally turn out to be out-of-this-world. In all of them, however, *Coraline & Other Stories* tackles the wondrously bizarre and the quaint head-on, and its entertainment lies in Gaiman’s

ability to pry apart individual oddities and peculiarities and make them relatable as they are particular. His observations about everyday quarrels are usually spot-on, and when he conveys eccentric kitsch in tongue-in-cheek humour you cannot help but feel affected. The virtuosic confections of genres and themes along with the ingenious revamps of old characters that also combines with a readable prose style and the crafty engineering of the wits of its protagonists in each story altogether make *Coraline & Other Stories* a consistently mind-bogglingly funny read, as well as an artfully devious one – with a few scares.

All these stories prove that seemingly paltry amusement will not preclude viable critique. The take-away-home message may be blankly obtuse: where there is fear, there is also hope; Gaiman’s characters let us watch them wade through life’s muck and come out alive. Without falling into the territory of self-help books, however, these stories provide reassurance that amid the heat and dust of ongoing cultural struggles that run on-ever faster (re-)cyclings of the old it is (still) okay to be befuddled in order to suss out and rearticulate the constantly updated nuances of the strange. If we apply that thought to a new question — can happy people write books that are enthralling and haunting, but urgent and necessary — you might, once you made it through, find yourself honing in on a pert voice murmuring just behind you: “not bad, not bad at all”.

von Chaniga Chaipan

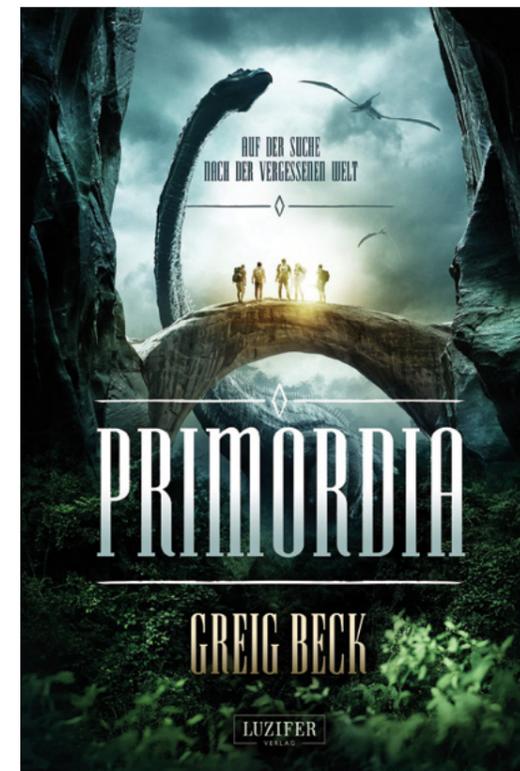
Neil Gaiman:
Coraline & Other Stories.
Bloomsbury Paperback, 2009. 288 Seiten, 6,99 Euro.
ISBN: 978-1-408-80345-5

Beisitzer am Tisch der Tyrannenechsen

Das Genre der Phantastik profitiert vom mittlerweile seit Dekaden anhaltenden Zitationstrend. Neuere Werke bedienen sich gerne bei solchen, die oft vor über einem Jahrhundert literarische Weichen stellten und an Greig Becks *Primordia – Auf der Suche nach der vergessenen Welt* (2017/18) zeigt sich dieser Trend besonders deutlich. Wie es der Titel bereits vermuten lässt, lehnt sich der Fortsetzungsroman (eine deutschsprachige Version des zweiten Teils erscheint Mitte August 2019) eng an die Vorlage aus dem Jahre 1912 an. Sir Arthur Conan Doyles Bestseller *The Lost World* nimmt sowohl auf inhaltlicher als auch auf konzeptioneller Ebene eine prägende Stellung innerhalb der Welt *Primordias* ein. Mit der Entdeckung, dass das fiktionale *Maple-White-Land* vielleicht gar nicht mal so fiktiv sein könnte, wiederholt *Primordia* elementare Handlungsstränge und Gedankenexperimente des Klassikers unter dem Standpunkt neuer wissenschaftsgeschichtlicher Entwicklungen und eröffnet so – zumindest theoretisch – ein gewaltiges Potenzial zwischen viktorianischer Spekulation und modernem Reenactment.

Wie in *The Lost World* so bricht auch in *Primordia* eine Gruppe waghalsiger WissenschaftlerInnen und AbenteuerInnen in die Tiefen des Amazonasdschungels auf, um jenes sagenumwobene Plateau zu finden, auf dem die Zeit vor 60 Millionen Jahren stehen geblieben ist und von dem Doyle in *The Lost World* geschrieben hatte. Inspiriert wurde er dabei – so zumindest eine der Kernaussagen von *Primordia* – vom Ur-Urgroßvater des Protagonisten: Benjamin Cartwright dem Älteren, dessen Karten, Mitteilungen und Tagebücher auf Dekaden hin in verschlossenen Kisten verborgen blieben, bis sie vom Helden der Geschichte Benjamin Cartwright dem Jüngeren wieder ans Tageslicht gebracht werden. Mit dieser Entdeckung eröffnet sich für den ehemaligen Soldaten die Möglichkeit, zwischen Afghanistaninsatz und Midlife-Crisis noch einmal ein Abenteuer am untersten Ende der Nahrungskette zu erleben. Und da ein solches Unterfangen gleichsam gefährlich wie reizvoll ist, findet sich schnell auch die alte Jugendclique zusammen, um Ben in die obere Kreide zu begleiten: Eine übersichtliche Truppe naiver DurchschnittsamerikanerInnen der wohlhabenden Oberschicht, die allesamt nicht so recht zu realisieren scheinen, worauf sie sich da eigentlich einlassen. Sowohl die Begegnungen mit rivalisierenden Großwildjägern als auch mit dem Großwild selbst verlaufen für die ProtagonistInnen ausnahmslos katastrophal und nachdem der halbe Roman die Vorbereitungen und Phantastereien der euphorischen MittdreißigerInnen schildert, fällt der Übergang zum unbeholfenen Überlebenskampf recht abrupt aus. Kaum setzen die AbenteuerInnen auch nur einen Fuß auf prähistorischen Boden, jagt Beck sein Publikum von einem Ungetüm zum nächsten und entsorgt scheinbar obsoletere Figuren mit einer derart berechnenden Präzision, dass die vierzig Kapitel einem Countdown hin zum obligatorischen Finale – einem Showdown zwischen Mensch, Monster und Machina (deus ex) – gleichen.

Mit *Primordia* bedient sich Beck an einem Romankonzept, das scheinbar allein aufgrund des spektakulären und traditionsreichen Sujets gelingen muss. Im direkten Vergleich mit der Vorlage entpuppt sich dieses Konzept dann aber doch als überaus fragiles Konstrukt, das zumindest mit der gleichen Behutsamkeit zusammengesetzt werden sollte wie der Fingerknochen eines Archaeopteryx. Stereotype Charakterstudien mögen in der Kinoabendunterhaltung für Kurzweil sorgen, wer aber ein Werk erwartet, das Doyles *The Lost World* und den Mythos von weißen Flecken auf der Landkarte mindestens ebenso ausgiebig kommentiert wie es ihn zitiert, wird jedoch enttäuscht. Viel zu schnell ist das evolutio-



näre Wunder durch ein halbherziges Logikgehäuse aus wandernden Kometen, magnetischen Interferenzen und spontanen Zeitlöchern wegerklärt und der Ort, den Beck da erschreibt, ist so verschieden von DoYLES *Maple-White-Land*, dass man sich fragen muss, ob die ProtagonistInnen auf dem Amazonas-Fluss nicht vielleicht irgendwo falsch abgebogen sind und prompt den falschen Berg bestiegen haben. Wo Doyle tiefe Spuren in der Geschichte der *prehistoric fiction* hinterlassen hat, tut sich Becks *Primordia* sichtlich schwer, auch nur ansatzweise mit dem Giganten schrittzuhalten. Deutlich zeigt sich, dass er weder die Konzentration noch die Geduld hat, detaillierte Schauplätze, psychologisch attraktive Figuren oder urzeitliche Ungeheuer zu entwerfen, die nicht einfach nur dem Klischee eines „früher war alles größer, böser, gemeiner“ folgen, sondern über eigene Motivationen und Konflikte in Berührung mit den Neuankömmlingen verfügen könnten. Auch scheint das prähistorische Biotop auf die EntdeckerInnen in spe keinen wirklichen Eindruck zu machen. Nachdem sie über eine Gruppe hüfthoher Psittacosaurier Bauklötze staunen, fokussiert der Roman völlig neu und verfolgt das alltägliche Ausbluten der Gruppe zwar konsequent, dafür aber

auch etwas innovationslos, sodass sich hauptsächlich Bodyhorror-Fans über eine prähistorische Schlachtplatte freuen können, die Beck spartanisch mit gewissenlosen Großwildjägern und Weggefährtinnen gedeckt hat, die scheinbar kaum einen anderen Gedanken fassen können, als sich dem übertrieben mannhaft-muskelbepackten und sexy-vernarbten Ex-Soldaten Ben Cartwright an den Hals zu werfen.

Die Erwartungen, die *Primordia* also schürt, werden kaum erfüllt. Zwar bedient er sich sowohl am Konzept als auch an grundlegenden Handlungsschemata eines genreprägenden Klassikers, die über einhundert Jahre Wissenschaftsgeschichte mit all ihren geografischen und geologischen Entdeckungen spart er jedoch völlig aus. Der Roman reiht sich somit in einen bereits existenten und auch kommerziell durchaus erfolgreichen Kanon popkultureller Unterhaltungsliteratur ein. Insofern verspricht er zumindest ein kurzweiliges und leichtes Leseerlebnis, ehe sich die (ja irgendwie doch tröstliche) Erkenntnis einstellt, dass eine Lektüre paläontologischer Forschungspublikationen der letzten zwanzig Jahre sicherlich mehr dramatische Wendungen und innovative Überraschungen aufweisen könnte als Becks *Primordia*.

von René Porschen

Greig Beck:
PRIMORDIA: Auf der Suche nach der vergessenen Welt.
Luzifer Verlag, 2018. 400 Seiten, 13,95 Euro.
ISBN 978-3-958-35360-2



TEXTE. ZEICHEN. MEDIEN. LITERATURWISSENSCHAFT. UNIVERSITÄT ERFURT

Das Nachwuchskolleg Texte.Zeichen.Medien repräsentiert die Graduiertengruppe des Forums Texte.Zeichen.Medien.

Unsere Gruppe vereint derzeit 12 Mitglieder der Fachrichtungen Germanistik, Romanistik, Amerikanistik, Anglistik, Slawistik und AVL. Als professorale Mitglieder nehmen im aktuellen Sommersemester Prof. Dr. Wolfgang Struck und Prof. Dr. Ilka Saal regelmäßig an unseren Treffen teil. Koordinatorin des Nachwuchskollegs und ebenfalls regelmäßig professorales Mitglied ist Prof. Dr. Bettine Menke.

In einer 14-tägig im Semester stattfindenden Schreibwerkstatt besprechen wir in der Regel ein bis zwei Textvorlagen unserer Mitglieder. Kritik, Anregungen, Strukturierungshilfen und Lektürehinweise sind die wesentlichen Ziele dieser Werkstattgespräche.

MA-Studierende, die sich für eine Promotion in unserem Graduiertenkolleg interessieren, sind herzlich dazu eingeladen, bereits im Semester vor dem Abschluss probeweise an unseren Sitzungen teilzunehmen.

Weitere Infos zu uns, unseren Projekten und wie ihr mit uns Kontakt aufnehmen könnt, erfahrt ihr unter:

<https://www.uni-erfurt.de/literaturwissenschaft/forschung/nachwuchskolleg/>

LABYRINTHVS
HIC HABITAT

