

LIT ERA TUR

MMXX

#II

SIRENEN



Um sich vor den Sirenen zu bewahren, stopfte sich Odysseus Wachs in die Ohren und ließ sich am Mast festschmieden. Ähnliches hätten natürlich seit jeher alle Reisenden tun können (außer denen, welche die Sirenen schon aus der Ferne verlockten) aber es war in der ganzen Welt bekannt, daß das unmöglich helfen konnte. Der Gesang der Sirenen durchdrang alles, gar Wachs, und die Leidenschaft der Verführten hätte mehr als Ketten und Mast gesprengt. Daran nun dachte aber Odysseus nicht obwohl er davon vielleicht gehört hatte, er vertraute vollständig der Handvoll Wachs und dem Gebinde Ketten und in unschuldiger Freude über seine Mittelchen fuhr er den Sirenen entgegen.

Sie aber, schöner als jemals, streckten und drehten sich, ließen das schaurige Haar offen im Winde wehn, und spannten die Krallen frei auf den Felsen, sie wollten nicht mehr verführen, nur noch den Abglanz vom großen Augenpaar des Odysseus wollten sie so lange als möglich erhaschen.

— Franz Kafka: Das Schweigen der Sirenen

Inhalt

Frauen(-figuren) und Mythen – eine Diskussion über Neuerscheinungen, nicht ganz so neue Trends und #metoo	Ein Antimärchen vom bürokratischen Kosmos – Philipp Schobers Debüt <i>Gideon Fink</i>	22
		2
Die blecherne Stimme der Circe	Artensterben, Klimakrise und gesellschaftlicher Zusammenbruch – eine literarische Zukunftsvision von Maja Lunde	24
		8
„How much epic poetry does the world really need?“	Unbefriedigende Lektüre oder authentische Abbildung der Realität? Simone Lapperts <i>Der Sprung</i>	26
		10
Eine riesige Metapher im Mittelmeer		12
	Druckpunkt: gelesen haben	28
Margaret Atwood: <i>The Testaments</i>		14
	Lesezeichen: Zwischen den Seiten gelesen	30
Wort-Schwe(l)len		16
	Orte des Lesens: Haus Dacheröden	34
Zwischen zweihundertsechundvierzig Seiten. Eugen Ruges <i>Metropol</i>		18
	Kleine Anatomie des Buches: Der Schmutztitel	38
A collective drug high and personal downfall. <i>Outside Looking In</i> (T. C. Boyle)		20

S

Editorial

Dass bereits die zweite Ausgabe von LIT ERA TUR mit deutlicher Verspätung erscheint, haben wir einem Virus zu verdanken, über den in diesem Heft weiter nichts mehr gesagt werden muss – vorerst. Vorerst, weil unser Titelthema ein anderes ist, nämlich das besondere Interesse vieler literarischer Neuerscheinungen an mythologischen Frauenfiguren.

Vorerst aber auch deswegen, weil wir erwarten dürfen, dass die Literatur, so wie sie das eben immer getan hat, ihre Mittel finden wird, um mit dieser Krise umzugehen und das letzte Wort zu behalten.

Diese zweite Ausgabe unserer Zeitschrift beinhaltet neben Rezensionen zu aktuellen literarischen Neuerscheinungen auch Texte, die sich mit dem Lesen als Aufgabe, als Problem, als Leidenschaft beschäftigen. Wir wünschen Euch viel Freude beim Lesen und hoffen, dass auch diese Ausgabe trotz des vorerst noch beinahe leeren Campus ihre Leser_innen finden wird.

Auch diese Ausgabe ist wieder online als digitale Version verfügbar. Folgt dazu einfach dem QR-Code auf der letzten Seite dieses Heftes.

I

R

E

N

E

N

Redaktion

LIT

ERA

TUR

Frauen(-figuren) und Mythen – eine Diskussion über Neuerscheinungen, nicht ganz so neue Trends und #metoo

Weil Misogynie und die Unterdrückung weiblicher Perspektiven noch immer nicht überwunden sind, haben wir feministische Rewrites von Mythen als Leitthema für unser aktuelle Ausgabe von LIT ERA TUR ausgewählt. Um in das Thema einzuführen, ist den Rezensionen zu ausgewählten Neuerscheinungen dieses Literaturgespräch vorangestellt.

Jessica Maaßen: In letzter Zeit sind viele Neuerscheinungen auf den Markt gekommen, die sich mit mythologischen Erzählungen beschäftigen oder auch mit den großen Epen, vor allem mit der Ilias. Ich glaube, eine der Vorreiterinnen ist hier Margaret Atwood, die auch ihren *Report der Magd* (1985) an die *Odyssee* angelehnt hat; oder etwa von Madeline Miller *Circe* (2018), oder von Natalie Haynes *A Thousand Ships* (2019). Wenn man sich momentan auf dem Buchmarkt umschaut, lässt sich ein Trend ausmachen. Eine Frage, die sich durch die Rezensionen in unserem Literaturheft zieht, ist, was ist eigentlich so „neu“ an diesen Neuerzählungen? Hierzu sollte man vorweg vielleicht sagen: das Epos ist eine der ältesten Gattungen und stark männlich konnotiert; Männer singen und schreiben diese Geschichten, Männer treten auf als Hauptfiguren und Helden; es gibt Ausnahmen natürlich, wenn man an die antike Dichterin Sappho denkt. Trotzdem ist antike Autorschaft meist männlich. Das Epos als männlich konnotiertes Genre bietet sich daher aus feministischer Sicht besonders an, damit und dagegen zu arbeiten. In den Neubearbeitungen steht eine Inszenierung der Frauenfiguren im Fokus, die in den großen Epen doch eher randständig bleiben, marginalisiert sind. In den antiken Epen werden sie in Netzwerken mit Männern aufgerufen. Hier treten Männerfiguren zuerst auf, Frauenfiguren erst danach und stets in Relation zu ersteren. Die neuen Erzählungen scheinen dieses Verhältnis umzudrehen. Männerfiguren werden zu Satelliten, die um Frauenfiguren kreisen. In *A Thousand Ships* tritt beispielsweise die Figur der Muse zuerst auf, aber keinesfalls um Inspiration zu spenden, sondern um sich zu verweigern. Sie sagt dem Dichter, sie habe keine Lust mehr immer dieselben Geschichten zu inspirieren, sie stellt ihn direkt infrage: „Can he really believe he has something new to say?“

Janne Lilkendey: Ja, unsere Frage rührt eben auch daher, dass wir in die Geschichte zurückgeschaut haben und sehen können, dass feministische Rewrites von Mythen durchaus nichts Neues sind, auch wenn hier gerade ein

Hype im Entstehen ist, der solche Werke wieder in den Mittelpunkt rückt. Dieses Jahr war tatsächlich ein Jahr der Autorinnen, weibliche Stimmen wurden hervorgehoben wie selten davor – dabei scheint das Thema Feminismus aber auch zu einer Sparte des Buchhandels geworden zu sein. Dies sieht man allein daran, dass einige Buchläden nun ganze Regale ausstellen unter der Überschrift Feminismus. Was uns daher beschäftigt, ist, ob das Thema weibliche Emanzipation in Kombination mit Neuinterpretationen von Mythen eine Neuheit darstellt. Denn was im ersten Moment innovativ wirkt, hat es in ähnlicher Form bereits gegeben, schon Christa Wolf beschäftigte sich in den 80er und 90er Jahren mit Mythen und schrieb auf deren Basis Texte mit feministischem Anspruch.

Johanna Käsmann: Richtig. Wie du eben sagtest, Jessica, wurden die griechischen Mythen weitgehend von Männern aufgezeichnet. Mir fällt auf, dass es offensichtlich einen Zusammenhang zwischen männlichen Autoren und starken männlichen Figuren innerhalb der Erzählungen gibt. Neu scheint mir die Situation zu sein, dass es eine größere Anzahl an Autorinnen gibt, die sich der Mythen annehmen und die dann die Frauenrollen stärker ausarbeiten. Es gibt demzufolge einen Zusammenhang zwischen dem Geschlecht des Autors und dem der Figuren. Zur Frage des Neuen: Beispielsweise in *Medea* (1996) von Christa Wolf ist es die Frauenfigur der Medea – Königstochter aus Kolchis und der Heilerin, die zuerst auftritt, ihre Stimme ist es, die den Roman eröffnet und der die meisten Kapitel zugewiesen sind. Der Fokus liegt gleich zu Beginn bei ihr, trotzdem werden in den weiteren Kapiteln verschiedene Perspektiven aufgemacht. So bekommen auch Männerfiguren Raum für Monologe, die sich jedoch immer um Medea drehen.

J.M.: Ich diagnostiziere bei feministischen Rewrites von Mythen vor allem eine Verlagerung der Perspektive. Beispielsweise ist in *Kassandra* (1983) von Christa Wolf der Held Achill für die Ich-Erzählerin immer nur „das Viech“. Hier findet eine Herabstufung statt. Diese star-

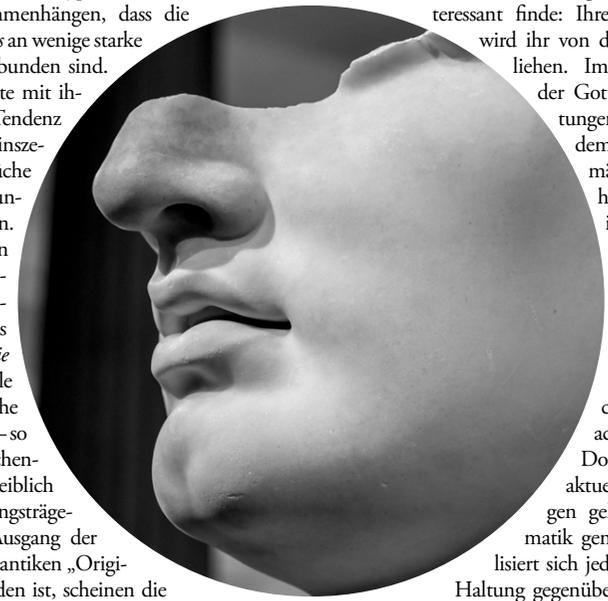
ke Figur wird vom Thron gestoßen – ihr Heldenstatus wird infrage gestellt. Aber nicht nur diese Verschiebungen lassen sich beobachten, es kommt auch zu Erweiterungen, zu Hinzufügungen. Wenn man noch weiter zurückspringt in der Literaturgeschichte, kommt einem auch Virginia Woolf in den Sinn, deren Texte auch mit mythologischen Bezügen durchwoben sind. Genau wie bei Christa Wolf ist bei ihrer Namensschwester Woolf Multiperspektivität ein Stilmittel. Viele Stimmen kommen zu Wort. Beim genauen Lesen finden sich viele Schriftstellerinnen, die eine dominante Einstimmigkeit (auch im Sinne der Übereinstimmung, des Konsens) zu einer spannungsreichen Polyphonie hin auflösen. Dies kann damit zusammenhängen, dass die *Odyssee* oder die *Ilias* an wenige starke Heldenstimmen gebunden sind. Die weiblichen Texte mit ihrer eingetragenen Tendenz zum Pluralismus inszenieren Widersprüche und lassen Spannungen explizit auftreten. Obwohl natürlich in Bezug auf den Kassandra-Mythos beachtenswert ist, dass auch in der *Orestie* von Aischylos viele mächtige weibliche Instanzen auftreten – so sind alle rechtssprechenden Instanzen weiblich und Entscheidungsträgerinnen über den Ausgang der Handlung. Was im antiken „Original“ bereits vorhanden ist, scheinen die Neuerscheinungen herauszukitzeln. Natürlich ist sowieso fraglich, was hier mit Original gemeint sein kann. Mythen sind eben immer Adaptionen. Mythen sind vielschichtig, divers und stets bruchstückhaft, ungeschlossen – weibliche Autorinnen scheinen diese Vielstimmigkeit wahrzunehmen und in ihren Neuauditionen mit dieser literarischen Eigenschaft zu spielen.

J.L.: Bei Christa Wolfs Recherche zu *Medea* zeigt sich genau der von dir beschriebene Prozess. Sie hat sich tiefgreifend mit früheren Bearbeitungen des Stoffes beschäftigt und längst Vergessenes wieder hervorgeholt. In einem Interview aus dem Erscheinungsjahr des Romans beschreibt sie, wie die Figur Medea heute meist gedeutet wird und welche Autoren dieses Bild prägten. Medea als

Hexe und Kindsmörderin ist ein Topos, den der antike Dichter Euripides im 5. Jahrhundert v. Chr. anstieß. Seine misogynen Deutung der Figur setzte sich mit der Zeit durch, doch vorher gab es andere Quellen, die Medea nicht so negativ interpretierten, sondern als Göttin, Priesterin und „guten Rat Wissende“ beschrieben.

J.M.: Mir fällt auf, zu dem was du vorhin ansprachst Janne, dass es den Autorinnen darum zu gehen scheint, den Figuren Recht zukommen zu lassen. Zumindest lässt sich das auch Christa Wolfs Vorlesungen über ihre Arbeitsweise entnehmen. Im Nachhinein soll die Fehlinterpretation eines patriarchalischen Systems korrigiert werden. Was ich hier bei der Figur Kassandra auch interessant finde: Ihre Prophezeiungsgabe wird ihr von dem Gott Apoll verliehen. Im Gegenzug fordert der Gott aber sexuelle Leistungen. Sie widersetzt sich dem, eine Geste der Ermächtigung – daraufhin spuckt Apoll ihr in den Mund. Erst danach wird alles, was die Figur prophezeit, ihr nicht geglaubt werden. In dieser Geste des ‚in den Mund Spuckens‘ steckt viel Verachtung und sexuelle Dominanz. Auch die aktuellen Neuerscheinungen gehen auf diese Thematik genauer ein. Es kristallisiert sich jedenfalls eine kritische Haltung gegenüber dem Umgang mit Frauen heraus.

J.K.: Dabei finde ich es spannend, *Kassandra* und *Medea* von Wolf zusammen zu lesen. In der hier besprochenen Ausgabe *Kassandra – Vier Vorlesungen. Eine Erzählung* stellt Wolf zunächst vier Vorlesungen der eigentlichen Erzählung *Kassandra* voran. In den ersten zwei Vorlesungen berichtet sie über ihre Griechenlandreise und verbindet ihre Lektüre von Aischylos' *Orestie* – insbesondere die Figur der Kassandra – mit der heutigen Zeit. Bei den letzten zwei Vorlesungen handelt es sich einerseits um ein Arbeitstagebuch während des Schreibens von *Kassandra* und andererseits um einen Brief mit der Frage nach der historischen Wirklichkeit der Kassandra-Figur. Diese Vorlesungen könnte man als eine



Art Materialsammlung der Erzählung *Kassandra* verstehen, die Wolfs Recherche und Gedanken während des Schreibens abbilden. Aufgrund dieser lesbaren Vorarbeit etabliert sich Wolf zunächst als Leserin der Mythen, sie erzählt von ihrer Lektüre und deren Bezug zur Gegenwart. In ihrer Rezeption verbindet sie also den Mythos von Kassandra mit der heutigen Zeit und wird damit auch zu einer feministischen Leserin des gegenwärtigen gesellschaftlichen Gefüges. Das ist zunächst mal eine Rücknahme ihrer Position als Autorin. Ausgehend von der Lektüre lässt sie dann in der eigentlichen Erzählung von Kassandra und dann in *Medea* eine eigene Version des Mythos entstehen. Sie emanzipiert sich von ihrer Lektüre der ‚männlichen‘ Mythen, indem sie im Schreiben eine eigene Auslegung wagt.

J.L.: Mit der Aneignung und Umdeutung dieses Stoffes war sie erfolgreich. Beide Romane wurden Bestseller – Leser_innen dieser Werke können, glaube ich, nicht anders, als ein anderes Bild dieser Frauenfiguren mitzunehmen und weiterzutragen.

J.M.: Dazu hätte ich eine Frage: Beim Lesen habe ich mich schon gefragt, inwieweit die Kenntnis der Mythen und Epen, wie etwa der *Ilias*, bei den zeitgenössischen Leser_innen noch vorhanden ist. Janne, du hattest ja eine Rezension über *Kassandra* auf Instagram veröffentlicht – unter der ein Nutzer kommentierte, er hätte das Werk nicht verstanden. Ist die Kenntnis der antiken Mythen, der ältesten oder kanonischsten Aufzeichnungen von ihnen, nötig um Neuinterpretationen zu verstehen? Ist *Rewriting* eine Form des Wiederlebens jener antiken Stoffe, um die Erinnerung an sie zu bewahren? Fangen Leser_innen nach der Lektüre von *Circe* beispielsweise wieder an, die *Odyssee* zu lesen?

J.K.: Ich denke, der Gestus von Christa Wolf ist ja nicht, dass sie alte Mythen überschreibt. Sie werden eher parallel gelesen, das wird bei beiden ihrer Werke deutlich. Man braucht sicherlich Vorwissen dafür. Trotzdem gibt Wolf ihre Quelle an: Sie gibt den Leser_innen die Chance nachzulesen! In *Medea* verweist sie auf Senecas oder Euripides' Texte zum Medea-Mythos, in *Kassandra* auf Aischylos.

J.L.: Ich denke, dass Kenntnisse der Mythen gegenwärtig nicht so stark ausgeprägt sind, wie vielleicht noch vor 50 Jahren. Mythenbearbeitungen sind nicht mehr so stark in Lehrpläne integriert wie früher. Die meisten jüngeren Leser_innen haben wohl mit den antiken Dramen und Epen nicht besonders viele Berührungspunkte. Trotzdem sind Kenntnisse da, durch zwischen-geschaltete, vereinfachte Überlieferungen besteht durchaus Grundwissen. Viele kommen in Kontakt mit den

griechischen Sagen durch Hörbücher oder Vorlesestoff, der speziell für Kinder bearbeitet wurde. Sie nehmen dann die Rolle der Märchen ein. Bei der Lektüre von Christa Wolf ist allerdings wirklich mehr als ein wenig Grundwissen gefragt. Ihre Werke sind in dieser Hinsicht anspruchsvoll und daher fällt es bestimmt gerade Jüngeren schwer, sie zu verstehen. Je besser man die Mythen kennt, desto eher kann man die Lektüre von Wolfs Romanen genießen. Das steht für mich im Kontrast zu der Neuerscheinung, die ich aktuell gelesen habe: *Circe* von Madeline Miller. Durch die ausschweifenden Erklärungen der Ich-Erzählerin über die mythische Welt wird der Einstieg extrem erleichtert. Selbst Wesen wie Nymphen, Götter und Göttinnen wie Hermes und Athene, werden so eingeführt, als ob Leser_innen hier mit etwas komplett Neuem konfrontiert würden. Nichts wird vorausgesetzt. Vom Schwierigkeitsgrad der Lektüre zweifle ich allerdings, dass jemand durch Millers Buch an Homer herangeführt würde.

J.M.: Ich gebe dir Recht, dass Kenntnisse von Mythen gegenwärtig nicht mehr ganz so verbreitet sind. Allerdings vermute ich teilweise noch einen anderen Beweggrund hinter den Einführungen. Bei *A Thousand Ships* wird sogar ein ganzer Figurenkatalog vorangestellt, wie es bei Dramen und größeren Epen auch häufig der Fall ist. Das ist natürlich eine Hilfestellung, aber eben auch ein Spiel mit anderen Gattungstraditionen. Trotzdem gibt es bei Christa Wolf, wenn man sich ihre Vorlesungsskripte anschaut, zusätzlich die Motivation, einen Typ Frau zu bestimmen. Sie spricht von der Frau im Allgemeinen, Kassandra fungiert als Stellvertreterin der modernen Frau. In dem Sinne, dass sie von einer patriarchalischen Gesellschaft zum Schweigen verurteilt wird, aber immer wieder dagegen aufbegehrt. Sie muss um ihre eigene Stimme kämpfen und solidarisiert sich hierfür ebenfalls mit anderen Frauen, wie etwa die Dialogszenen mit Penthesilea zeigen. Es geht ihr also möglicherweise nicht darum, die Frau ausschließlich im Mythos zu verorten, sondern Identifikationsfiguren für die Frauen der 80er, oder zeitgenössische Frauen, zu bieten.

J.K.: Was dazu auch passen könnte: Ich habe neulich gelesen, dass Passagen aus *Kassandra* in der DDR zensiert wurden. Anstelle dessen und aufgrund der Intervention Wolfs markierten Auslassungszeichen die zensierten Stellen im veröffentlichten Text. Dies kann man in Zusammenhang mit den Mythen und dem Vorwissen der Rezipienten bringen. Wenn Wolf nämlich den Mythos stark macht, appelliert sie an das Vorwissen ihrer Leser_innen. Sie kann versteckt Kritik am System üben. Es gibt demgemäß viele Überlegungen in der Sekundär-

literatur, welche Figur für welche Instanz der DDR stehen könnte. Wenn Wolf alles ausformuliert hätte, wäre das Buch vermutlich nie erschienen. Ich hatte den Eindruck, dass sie bereits beim Schreiben die Zensur mitdachte und daher nicht alles so ausformulierte, sondern im Bewusstsein der Mythenkenntnis ihrer Leser_innen andeutet. Mythen bilden hier eine Möglichkeit, politische Eingriffe in literarische Werke in Form von Zensur zu entgehen.

J.M.: Zum Thema der Auslassungszeichen hielt Bernhard Sieger einen Vortrag mit dem Titel [...] *Auslassungspunkte* (2003), in dem er hervorhebt, dass die eckige Klammer mit den drei Punkten ein Machteingriff ist, eine Setzung einer auswählenden Instanz. Die Frage der Zensur ist generell interessant. Zensur widerfährt der Figur Kassandra ebenfalls – sie wird von ihrem Vater, dem König und damit der rechtsprechenden Instanz, mehrmals zum Schweigen gezwungen. Kassandra wird sogar von der Szene entfernt, um sich nicht mehr äußern zu können. Teilweise scheint ihr Vater aus Liebe und Sorge um die Tochter zu handeln, doch vor allem als männliche rechtsprechende Instanz.

J.K.: Das Besondere ist doch, dass Wolf es geschafft hat, die Zensur selbst zu veröffentlichen. Normalerweise werden im Interesse des politischen Systems die Stellen nicht kenntlich, die ausgelassen bzw. zensiert wurden. Dies würde den Machteingriff und die Manipulation ausweisen. In *Kassandra* gelingt es Wolf jedoch, genau dies auszustellen und zu demonstrieren. Der Text wird zu einer Bühne, auf der der Machtkampf zwischen der Autorin und der DDR ausgefochten wird. Für die Leser_innen wird dieser Kampf sichtbar gemacht. Letztlich kann man hier auch wieder von dem Kampf zwischen Mann und Frau sprechen, denn trotz der proklamierten Gleichberechtigung von Mann und Frau in der DDR sind in der obersten politischen Ebene zumeist nur Männer wie Walter Ulbricht, Erich Honecker oder Erich Mielke zu finden.

J.L.: Eine Barriere wird sichtbar gemacht – eine Sprech- und Schreibbarriere, mit der Frauen nicht nur tagespolitisch zu einem bestimmten Thema zu kämpfen haben. Während Wolf hinsichtlich ihrer Veröffentlichung in der DDR mit dem Machtinstrument der Zensur kämpfen musste, handelt sie auch innerhalb ihrer Texte im weiteren Sinne Zensur bzw. eine Sprech- und Schreibbarriere, die in allen patriarchalischen Strukturen immer aufrechterhalten wird: Der Versuch, weibliche Stimmen zu unterdrücken oder nach den Vorgaben des Systems zu formen. Während diese Werke weiblichen Stimmen Gehör verschaffen, drehen sie sich inhaltlich gleichzei-

tig um weibliche Emanzipation – doch wovon wird sich emanzipiert? Im ersten Moment würde man vielleicht die Thematik von partnerschaftlichen Beziehungen in diesen Werken vermuten. So wie ich Wolf und auch Miller gelesen habe, werden allerdings größere gesellschaftliche Strukturen ins Auge genommen, die sich fest an die Vaterfigur klammern. Wie du eben sagtest Jessica, gibt es in *Kassandra* eine starke Vaterfigur. Auch in *Medea* gibt es einen starken König, den Vater von Glauke, der seine Tochter vollständig kontrolliert – außerdem kämpft Medea noch immer mit den ambivalenten Erinnerungen an ihren eigenen Vater. Auch in *Circe* muss sich die Hauptfigur von ihrem Vater, dem Sonnengott, und seinem autoritären Regime lösen, um sich selbst zu finden und glücklich zu sein.

J.K.: Das passt in diesem Zusammenhang gut, da die mythischen Frauenfiguren oft Königstöchter sind. Sie werden in einen Rang und ein festes System hineingeboren, ohne sich dagegen wehren zu können. Da könnte man eine Parallele zum Staat sehen, in den man zufällig hineingeboren wird und unter dessen staatlichen Strukturen und Konstellationen man zunächst aufwachsen und leben muss.

J.M.: Wir haben jetzt schon über Machtinstanzen geredet. Was ich eben schon kurz angesprochen hatte, ist, dass sich durch alle Texte eine juristische Ebene zu ziehen scheint. Die Neuerscheinungen verkaufen sich zunächst als Literatur fürs breite Publikum, aber auch sie schreiben sich in einen juristisch-politischen Diskurs ein. Bei Wolf und bei den Neubearbeitungen geht es oft darum, dass Frauen Opfer und Zeuginnen werden. Gewaltvolle Taten werden angeprangert. Es gibt viele Vergewaltigungsszenen und die Frauenfiguren, die dies erfahren, wollen davon Zeugnis ablegen. Das Zeugnis, das ist dann der literarische Text, der entsteht. Das scheint an aktuelle Diskurse anzudocken – Stichwort #metoo.

J.L.: Auch in Christa Wolfs Texten existiert meiner Meinung nach eine große Sensibilität dafür, dass Frauen zu einer gewissen Duldung des patriarchalischen Systems sozialisiert wurden und sich deshalb angleichend verhalten. Sie lassen Unterdrückung und Gewalt über sich ergehen, etwa werden in *Medea* die Frauen aus Korinth mit jenen aus Kolchis verglichen. Aus der Erzählperspektive Medeas gibt es ein Verständnis für das unterwürfige Verhalten der Korinther Frauen. Sie können aufgrund des Drucks von außen nicht anders, als sich unterzuordnen. Die Schwierigkeit, die eigene Erziehung und Sozialisierung zu durchbrechen, ist auch Thema in den Neuerscheinungen. Beispielsweise wird in *Circe* eine Vergewaltigungsszene beschrieben. Circe erkennt



früh, dass sie in einer gefährlichen Situation ist – dennoch spricht sie keinen Zauber. Sie beschreibt, wie sie das angelernte ‚Gehorchen‘ nicht abschütteln kann. Nur deshalb verpasst sie den geeigneten Moment, sich zu wehren. Ihr wird der Mund zugehalten und daraufhin ist es zu spät.

J.K.: Was ich in der Hinsicht spannend finde, wenn wir jetzt bei #metoo sind, dass sich in allen literarischen Bearbeitungen eigentlich relativ wenige Frauen zusammenschließen. In *Medea* sind es beispielsweise nur drei Frauen aus Kolchis. Bei #metoo haben sich hunderte von Frauen zusammengetan und erst dann, nachdem eine Vernetzung in großer Dimension stattgefunden hat, wurde ein einzelner Mann wie Harvey Weinstein angeprangert und es kam zur Klage. Dabei wurden nur wenige Zeuginnen gehört. Es ist erstaunlich, welches Ausmaß der Protest in diesem Feld annehmen muss, um wirklich ein Urteil und eine Wirkung zu erzielen.

Das wäre vermutlich aus männlicher Perspektive anders. Dementsprechend obliegt dem Mann nicht nur die qualitative Dimension von Macht, sondern auch die quantitative.

J.M.: Das ist zwar kein literarisches Werk, aber ich hatte zu diesem Thema *Kassandras Schleier – Das Drama der hochbegabten Frau* (2013) von Wolfgang Schmidbauer-Schleier gelesen. Er ist Psychoanalytiker und greift die Tendenz auf, mythologische Erzählungen zu nehmen, um daran Verhaltensmuster vor der Folie der Psychoanalyse aufzuzeigen. Cassandra entspricht bei ihm der hochbegabten, reflektierten Frau, die von klein auf so sozialisiert wird, dass sie ihre Intelligenz verbergen muss, um einen Ehemann zu finden und beliebt zu sein. Das ist doch spannend, dass Frauen gezielt in Rollen gedrängt werden, die ihnen nicht entsprechen, um ins patriarchale System zu passen. Scheinbar ist durch #metoo dieses Problem neu aufgebrochen worden. Autorinnen

treten auch für equal pay, Frauen in Führungspositionen und gegenderte Sprache ein.

J.K.: Leider entstanden aus #metoo auch neue Einschränkungen für Frauen. Ich habe neulich von dem Pence-Effekt gelesen. Mike Pence, derzeitiger Vizepräsident der USA, ließ verlauten, dass er es seit der Debatte vermeidet, mit Frauen im beruflichen Rahmen allein in einem Raum zu sein. Aus Angst vor dem Vorwurf der sexuellen Belästigung werden also Frauen ausgegrenzt. Das kann beispielsweise Mentorenverhältnisse und berufliche Unterstützung enorm belasten. Hier findet eine gefährliche Inversion statt: Frauen werden zu potenziellen Täterinnen stigmatisiert, die scheinbar nur nach einem Vorwand zur Anzeige suchen.

J.M.: Ja, das ist ein sogenannter Backlash. Der lässt sich tatsächlich auch beim Rewriting nicht umgehen. Man ruft immer den ursprünglichen Text mit auf, man schreibt ihn mit. Unbewusst werden alte Stereotype am Leben gehalten durch diese Gegenbewegung. In diese Richtung zielte auch meine Eingangsfrage: Ist das überhaupt neu und ist das überhaupt gut? Wäre es nicht besser, Frauen schrieben ganze Epen neu, statt sich an alten abzarbeiten? Interessant sind solche Projekte wie das von Anne Cotton, die mit *Verbannt* (2016) ein komplett neues feministisches Epos geschrieben hat und so gegen die männliche Dominanz des Genres angekämpft.

J.L.: Ich denke, dass durch den von Jessica beschriebenen Mechanismus häufig Fehlritte stattfinden. Ich meine damit, dass Autorinnen unabsichtlich sexistische Schreibweisen wiederholen. Aus diesem Grund ist tatsächlich meine Rezension zu *Circe* so kritisch ausgefallen. Es bringt eben nichts, nur eine starke und unabhängige Frau zu inszenieren, während man alle anderen Frauenfiguren als Stereotype aus der mythologischen Landschaft abbildet.

J.K.: Wenn man nur auf eine weibliche Figur fokussiert, dann ist diese Figur ja wieder eine Frau, die aus der Welt und aus der Ordnung fällt. Diese könnte man gesellschaftlich einholen und normieren. Aber wenn mehrere Frauen porträtiert werden, dann fällt dies schwerer. Es wird klar, wenn sich weibliches Verhalten ändert, muss sich auch die männliche Perspektive ändern. Egal was sie tut, der Mann ist mit inbegriffen, weil er sich in Relation zu ihr identifiziert. Es muss daher leider auf beiden Seiten Interesse bestehen, diese Zuschreibungen zu ändern, sonst kommt es immer wieder zu einem patriarchalen Backlash.

J.M.: Was oft passiert ist, dass diesen Texten zugeschrieben wird, ‚Frauenliteratur‘ zu sein. Was ist das überhaupt für ein Genre? Wenn man sich anschaut, wer auf Social

Media über diese Neubearbeitungen bloggt, sind das mit wenigen Ausnahmen alles Frauen. Auch die Gestaltung und das Marketing der Bücher soll Frauen ansprechen. Was ist das für ein Versuch und welchen Effekt hat das? Oder ist das der Versuch, die mythologischen Erzählungen, die häufig den Inhalt von Actionfilmen haben, mit kriegerischen Szenen und Heldentumsgeschichten, für eine breitere Masse aufzubereiten? Schieben sich die Autorinnen selbst in diese Schiene oder ist das eine Marketingstrategie? Ich denke, der Buchmarkt nutzt hier eine Nische, um die Bücher zu verkaufen.

J.K.: Ich finde diese Einordnung absolut kontraproduktiv. Wenn man die Bücher als feministische oder Frauenliteratur deklariert, werden männliche Käufer weniger zu dieser Lektüre greifen. Als sei das eine Sparte, die sich außerhalb von anderen mythologischen Neubearbeitungen lokalisiert. Man drängt sie ab. Die Marginalisierung der Frauenfiguren, über die wir eingangs gesprochen hatten, wiederholt sich somit über die Einordnung der Texte innerhalb der Rubriken des Buchmarktes. Im gewissen Sinne stellt sich der Backlash sowohl im Schreiben als auch im Lesen bis hin zur Vermarktung der Bücher ein. In einer sich wiederholenden Schleife findet eine Emanzipation patriarchaler Strukturen auf Seiten der Frau statt und wird durch Prozesse wie dem Pence-Effekt immer wieder eingeholt. Ernüchternd!

J.L.: Genau, aus wirtschaftlicher Perspektive ist das gewinnbringend. Doch mit diesem Marketing wird erneut eine Teilung der Geschlechter vollzogen. Das ist verheerend, denn zusammenfassend haben wir festgestellt, dass alle von uns diskutierten Texte Gewalt an Frauen anprangern. Sie decken den inhärenten Sexismus von uralten, weiterhin rezipierten und natürlich fundamentalen Stoffen auf und kommentieren so auch heutige Verhältnisse. Konkret: Die Rewrites legen Zeugnis von einem strukturellen Problem ab. Es bleibt eine gesamtgesellschaftliche Aufgabe, strukturelle Gewalt gegen und Benachteiligung von Frauen, auch in den sich selbst als aufgeklärte Demokratien verstehenden Ländern, zu thematisieren. Deshalb ist es für uns absolut zentral, die vorstellten Texte nicht zur Nische zu degradieren, da sie wichtige Diskussionen anstoßen und somit einen Beitrag zur Gleichberechtigung der Geschlechter leisten können.

*Dieses Gespräch führten
Johanna Käsmann, Janne Lilkeney und Jessica Maaßen.*

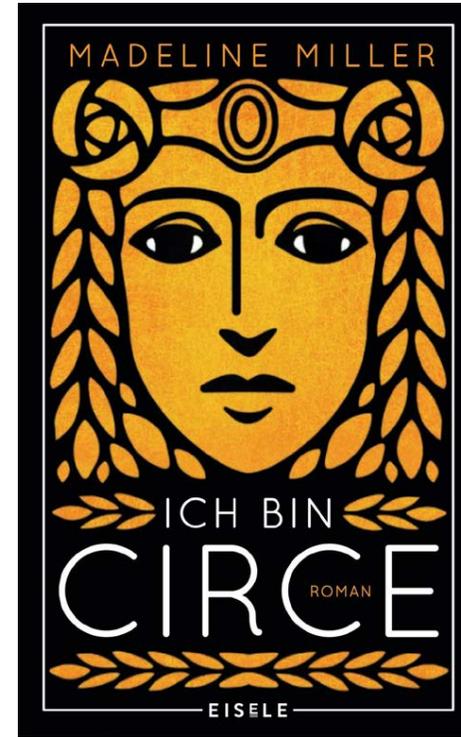
Die blecherne Stimme der Circe

Ich bin Circe, lautet der deutsche Titel des jüngst erschienenen Zweitwerks der Amerikanerin Madeline Miller, die mit ihrem Debütroman *Das Lied des Achill* einige Aufmerksamkeit erregte. Ihr Erstling über den Heroen wurde mit dem Orange Prize for Fiction ausgezeichnet, nun nimmt sich die Autorin der mythischen Figur der Circe/Zirze/Kirke an, die den meisten Leser_innen wohl aus Homers *Odyssee* bekannt ist. Schon die Titelwahl ist interessant: Wo sich die 2018 erschienene Originalfassung des Bloomsbury Verlags auf den Namen der mythischen Figur beschränkt, lädt der Eisele Verlag zur Identifikation ein und legt Assoziationen zu politischen Solidaritätsbekundungen nahe, wie etwa #jesuis... und #metoo. Tatsächlich finden sich auf der Verlagswebsite Merchandise-Artikel zum Buch, die der Schriftzug #ichbincirce zielt. Auf dem Buchumschlag wird das Werk folgerichtig als Geschichte „einer weiblichen Selbstermächtigung“ beschrieben. Die Zielgruppe scheint anzuspringen, auf ‚Bookstagram‘, einer Filterblase Instagrams mit Buchbezug, inszenieren zahlreiche junge Frauen das Cover mit der golden schimmernden Frauenfigur in geschmackvollen Arrangements. Das Werk präsentiert sich also marketingtechnisch zunächst als feministischer Re-write eines Mythos – eine grundsätzlich spannende Idee, vor allem da Circe in ihrer historisch-dominanten Deutung eine deutlich misogynne Interpretation erfahren hat.

So folgt der Roman der Göttin und Zauberin Circe, einer Tochter des Sonnengottes Helios und der Nymphe Perse. Als Erzählerin schildert sie, in einer Art Aschenputtel-Manier, wie sie in wenig liebevolle Familienverhältnisse hineingeboren wird. Der Palast ihres Vaters wimmelt von narzisstischen Egomane, die um ihre eigene Göttlichkeit kreisen, und Circe wird von ihrer Verwandtschaft ignoriert und diskriminiert. Schönheitsmakel, wie fleckige Haare und eine blecherne, geradezu menschliche, Stimme, stellen sie aus der homogenen Masse der göttlichen Wesen heraus. Es ist kein Wunder, dass sie im Laufe ihres Lebens den Menschen immer zugewandter wird, die von den anderen Göttern verachtet oder im besten Fall als unterhaltsamer Zeitvertreib begriffen werden. Miller beschreibt das Leben einer Außenseiterin, schildert die Entdeckung von Circes hexischen Kräf-

ten und erklärt so die darauffolgende Verbannung auf die Insel Aiaia; Circes Hang Seefahrer in Schweine zu verwandeln wird einfühlsam begründet und ihr Verhältnis zu Odysseus wird neu inszeniert. Die Autorin versucht sich an einer psychologischen Aufbereitung des Mythos, indem sie seine Aussparungen auffüllt. Miller lässt ihre Figur zahlreiche Prüfungen bestehen, beispielsweise nimmt die Autorin das tragische Liebesdreieck zwischen Circe, Scylla und Glaukos, beschrieben in Ovids *Metamorphosen*, auf und auch die Reinwaschung Medeas und Iasons von Schuld durch Circe erhält Raum. Außerdem flicht die Autorin weniger eng verwandte griechische Sagen in ihren Roman ein, in denen die Figur der Zauberin traditionell nicht verzeichnet ist. Sie imaginiert Circe in die Minotaurus-Sage und in die Geschichte von Daidalos und Ikarus. Überraschend ist ihre Narration zuweilen, wenn sie eine zarte Freundschaft zwischen Circe und Penelope, zu diesem Zeitpunkt bereits Odysseus Witwe, (hinzu)dichtet – das ist kreativ und in seiner literarischen Ausführung kurzweilig. Hinzu kommen actionreiche Sequenzen, die eine filmische Bearbeitung des Stoffes nahelegen. Tatsächlich ‚hollywoodlike‘ verirrt sich der Roman gegen Ende im Kitsch: Circe kann sich aus der Abhängigkeit von ihrem Vater lösen und entscheidet sich als Mensch ein liebevolleres, ehrlicheres und sinnvolleres Dasein mit ihrer großen Liebe zu führen – in einer gleichberechtigten Beziehung. Doch diese brave Glättung ist nicht das einzige Problem des Textes.

Wie bereits angedeutet, hat die Figur der Zauberin auf Aiaia über Jahrhunderte hinweg eine tendenziöse Deutung erfahren. Sie wurde zumeist als Personifikation der Verderbenbringenden Lüste rezipiert, als mächtige und verführerische Frau und daher per se böse und gefährlich. Im 20. Jahrhundert gab es bereits Unternehmungen, den Mythos feministisch umzuinterpretieren, sogar Margarete Atwood verhandelte die Macht der Zauberin in einem Gedicht. Doch warum sollte Miller sich dem Unterfangen nicht noch einmal annehmen und mögliche Entwicklungen des feministischen Diskurses der letzten 20 Jahre einbeziehen? Dass bei dieser Unternehmung ein merkwürdig unbedachter Roman entstanden ist, kann also nicht mit einer schlechten Ausgangslage be-



gründet werden.

Die Schwierigkeit Millers Neuerzählung ernst zu nehmen, muss teilweise an dem Schwanken der Erzählstimme zwischen umgangssprachlichen Begrifflichkeiten und Pathos festgemacht werden: Moderne Flapsigkeit trifft auf den Versuch, mögliche antike Ausdrucksweisen zu imitieren. Bisher haben nur zwei Rezensionen in der *New York Times* auf die verirrte sprachliche Hybridität der Werke Millers hingewiesen, im deutschen Feuilleton wurde *Ich bin Circe*, wenn es überhaupt beachtet wurde, weitgehend positiv rezipiert. Grund für diese Indifferenz könnte sein, dass Lesende eine Coming-of-Age Geschichte in jugendlichem Slang instinktiv im Jugendbuchgenre lokalisieren und somit andere Beurteilungsraster ansetzen. Ein paar Jahre älter gewordene Leser_innen der Buchreihe um Percy Jackson können in dem Werk ohne Frage einen stimmigen Anschluss an ihre Lektüre finden. Als erwachsener Mensch ist man um die naive Diktion der Erzählerin schlicht verwundert, die ewig jung kaum eine Entwicklung erfährt.

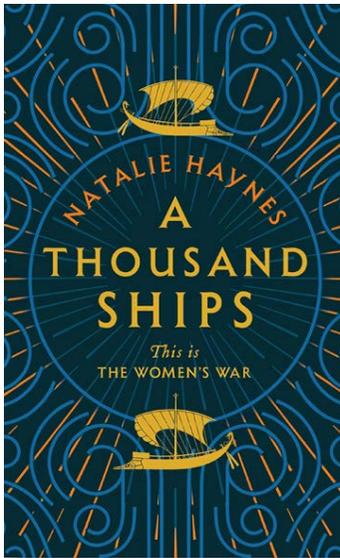
Ein anderes Problem hängt mit der Konstruktion des Romans und der Charakterisierung seiner Hauptfigur zusammen. Denn unbeholfen mutet die Darstellung Circes als starke, loyale, ehrliche und nach Liebe und Unabhängigkeit strebende Frauenfigur an, wenn Miller doch fast alle anderen Frauenfiguren als missgünstige, böse und heiratswillige Stereotype aus der mythologischen Landschaft zeichnet. Als einzige Abweichung von dem beständigen Konkurrenzgebe der Frauenfiguren ist die späte Allianz zwischen Penelope und Circe zu werten. Die Darstellung einer ‚Ausnahmefrau‘ ist ein gängiger Topos, der zur Herabsetzung von Weiblichkeit im Allgemeinen führt. Sie stärkt kein progressiveres Frauenbild und fördert stattdessen Vereinzelung statt Solidarität. Zugegebenermaßen wird angedeutet, dass genannte Frauenfiguren durch ihr misogynne Umfeld geformt wurden. Des Weiteren ließe sich anbringen, dass die wandelnde Stereotype ein ungeschickter Effekt der textimmanenten anti-heroistischen Ideologie sind, denn die Götter und Göttinnen sowie die von ihnen abstammenden Helden werden im Roman als oberflächliche Hüllen entblößt. Der makelbehaftete Mensch dagegen wird ausgezeichnet durch seinen Humanismus, aufgewertet durch seine Fähigkeit zu lieben. Das Problem: ‚Rein‘ menschliche Frauen tauchen im Werk kaum auf – sie haben keine Stimme. So stellt sich die Frage, was uns diese neue Version von Circes Geschichte überhaupt für einen Mehrwert bietet, wenn die feministische Argumentation des Textes schwächelt. Hier lässt sich allenfalls auf eine kreative Vermittlung von Sagen und eine humorvolle Lektüre verweisen. Schade, denn der Roman hätte von seiner Anlage die Chance geboten, einen neuen, vorbehaltlosen und von vorherigen Lesarten befreiten Blick auf die Zauberin zu ermöglichen. Aufgrund seiner Simplität verleiht er Circe allerdings nur eine unbeholfen blecherne Stimme.

von Janne Lilkenley

Madeline Miller:
Ich bin Circe
Eisele, 2019, 528 Seiten, 24,- Euro
ISBN: 978-3-961-61068-6

„How much epic poetry does the world really need?“

Mit ihrem jüngst erschienenen Buch *A Thousand Ships* (Mantle, 2019) reiht sich Natalie Haynes in die Liste der Neuerscheinungen ein, die sich mit den antiken Mythen und Epen auseinandersetzen. Auch Jahrhunderte nach ihrem Untergang scheinen die stummen Göttinnen und Helden längst nicht verstummt zu sein und regen weiterhin zum lebendigen Erzählen an. Bereits im Jahr 2005 initiierte der schottische Verlag Canongate Books eine Serie kurzer Romane, in denen renommierte Schriftsteller_innen bekannte Mythen neu erzählen – u.a. steuerten Margret Atwood (*Die Penelopiade*, Dtv 2007) und Ali Smith (*Girl Meets Boy. Der Mythos von Iphis*, Dtv 2009) Romane zu dem Projekt bei. Der niederländische Schriftsteller Cees Nooteboom veröffentlichte im Jahr 2012 eine Sammlung von Impressionen, die sich in Briefform an den Meeressgott Poseidon richten – *Briefe an Poseidon* (Suhkamp, 2012). Im Folgejahr erschien von Christoph Hein mit *Korrekturen. Vor der Zeit*. (2013) ein weiterer Erzählband mit Neuerzählungen der griechischen Mythen. Nun spült abermals eine Welle Adaptionen antiker Texte auf den Buchmarkt. So erzählt Pat Barker in *The Silence of the Girls* (2018) die Ereignisse der Ilias aus Briseis Perspektive, im selben Jahr rückt Madeline Miller in ihrem Roman *Circe* (2018) die gleichnamige Göttin aus der *Odyssee* in den Fokus. Vor *A Thousand Ships* widmete sich Natalie Haynes in *The Children of Jocaste* (2017) dem Stoff um Ödipus mit einem neuen Blick. Doch was ist das Neue an dieser neuesten Welle der Neuerzählungen? Diese jüngsten Bearbeitungen antiker Stoffe lassen die Frauenfiguren zu Wort kommen, Stimmen, die laut Aussage der Schriftstellerinnen in den männlichen Ausgangstexten nahezu unbeachtet verklungen sind. Sie sind zu leise diese Frauenstimmen. Ihnen muss endlich Gehör verschafft werden. Den Stimmen der Ehefrauen, Töchter, Mütter, Seherinnen, Musen, Göttinnen und Sklavinnen.



Während sich Barker und Miller in ihren Romanen jeweils auf eine Frauenfigur konzentrieren, die Ereignisse aus diesem gewählten Blickwinkel betrachten, zeichnet Haynes in *A Thousand Ships* ein Panorama. Der Krieg um Troja ist vorüber, die Griechen haben die Stadt eingenommen. Die Geschichte(n) schreiben die Sieger und dies sind die griechischen Männer. Doch Haynes interessiert sich für die Geschichten hinter der männlichen Kulisse, für das Implizite zwischen den Zeilen, für die weibliche Perspektive. In jedem Kapitel kommt eine andere Frauenfigur - in einigen sogar gleich mehrere - zu Wort. Diese Multiperspektivik und Vielstimmigkeit ist Stärke und Schwäche des Buches zugleich. Der Text stellt den episodischen Aufbau als Gestaltungsprinzip des Epos auf die Bühne. Er verfügt über keinen eindeutigen Anfang und kein abgeschlossenes Ende. Man muss das Buch nicht von vorne nach hinten lesen, die Lesenden können sich einzelne Episoden herausgreifen, im Buch springen oder zunächst nur einer Stimme folgen. Dennoch gibt es unter den einzelnen Episoden etliche Querverweise und zahlreiche Motive, die den Text verweben. Durch dieses episodische Prinzip wirkt der Text aber auch fragmentarisch, ungeschlossen, als wäre er stellenweise nicht ganz zu Ende erzählt. Hier und da werden Themen nur angetippt, teilweise verweilt die Betrachtung an der Oberfläche. Dabei wirft Haynes durch ihre Arbeit an einem antiken Text einem Spiegel gleich das Bild auf unsere Zeit zurück. Die Erzählungen von Oenone, Hekabe, Andromache und Cassandra erscheinen fiktiv und doch real, fern und manchmal verdammt nah. Haynes schreibt sich hierüber in eine literarische Tradition ein, die in stetiger Bewegung ist. Eine Urform der Epen und Mythen gibt es nämlich gar nicht. Seit je her werden sie mündlich überliefert und dabei von Generation zu Generation neu entdeckt und neu erzählt. Einzelne Episoden lassen sich neu kombinieren und zusammensetzen, sind

flexibel genug immer neue, zeitgemäße Versionen hervorzubringen. Die antiken Texte laden hierüber zum spielerischen Umgang mit ihnen gerade zu ein. Um das Spiel mitspielen zu können sollten die Leser_innen ein Grundwissen von antiken Texten und aktuellen Diskursen jedoch mitbringen.

Gleich zu Beginn des Romans wird verdeutlicht – „the men had experienced a very different war from the women who waited for them, nursed them and fed them at the end of each day.“ Ohne die stetige Care-Arbeit der Frauen wäre dieser lange Krieg schier undenkbar. Doch sie unterliegen alle dem Diktat der Männerfiguren, der rechtlichen und körperlichen Gewalt, die von ihnen ausgeht. Bereits in der Familie gilt das Gesetz des Vaters und die Brüder treten als dessen Stellvertreter auf. Eheschließungen gleichen wirtschaftlichen Transaktionen. Nicht erst nach Ende des Krieges werden die Frauen zu Objekten, bereits im Kriegsverlauf wird über sie wie über Ware verhandelt. So startet Homers *Ilias* mit der Aufteilung trojanischer Frauen unter den griechischen Helden und dem Zerwürfnis zwischen Agamemnon und Achill, darüber wem Briseis zusteht. In Haynes Roman scheinen die Frauen hierüber nun endlich Zeugnis ablegen zu können – „they have waited long enough for their turn.“ Sie tauschen sich mit anderen Frauenfiguren aus, die ähnliches erlebt haben, warnen sich, helfen einander weiter. All diese individuellen Stimmen verbinden sich in den einzelnen Teilen des Romans zu einer durchdringenden kollektiven Aussage. Die rechtliche Ebene zieht sich hierbei durch den gesamten Text und scheint unmittelbar auf aktuelle Rechtsdiskurse um die #metoo-Debatte, aber auch auf die Forderungen von Jesidinnen vor dem UN-Sicherheitsrat, zu reagieren. Erst einer Vielzahl an Frauen scheint eine Aussagekraft zuzukommen, der einzelnen wird nicht geglaubt. Dieser Zweifel und Unglaube überhöht und bündelt sich in der Figur Kassandras, der niemand zuhören will, welche immer wieder zum Schweigen gebracht wird und die am Ende des Romans resigniert feststellen muss – „no one had believed her for as long as she could remember.“ Eine Stärke von Haynes liegt darin ihre Figuren an keiner Stelle des Textes als schwache bemitleidenswerte Opfer auftreten zu lassen. Vielmehr erkennen die Frauenfiguren in den Männern gleichermaßen Opfer desselben Systems. Mehr als einmal schimmern verletzte Kinder durch die Rüstungen der Soldaten durch – „You're not angry, are you?, Achilles said, and again Briseis heard the child behind the man.“

Welche Mitschuld an der Aufrechterhaltung des patri-

archalen Systems die Literatur selbst trägt hinterfragt die starke Stimme der Muse Calliope, die Haynes Text eröffnet und ihn abschließt. Sie ist auffällig genervt angesichts der männlichen Dichter, die vor sie treten mit den immer gleichen Erzählungen und von ihr das immer gleiche verlangen. „How much epic poetry does the world really need? These stories have all been told, and countless times. Can he really believe he has something new to say?“ Es sind Fragen, die sie direkt an die Leser_innen richtet; es ist aber auch eine Infragestellung des dominant männlichen Erzählens per se. „Too many men telling the stories of men to each other. The idea is absurd. And yet, there must be some reason why they tell and retell tales of men.“ In diese (Wieder)Erzählungen aus männlicher Perspektive greift die Muse ein. Sie stellt dem blinden Dichter sprachlich vor Augen, was er immer wieder übersieht, wenn er die Frauen aus dem Fokus seiner Erzählung rückt. Ob Oenone, Paris' Ehefrau, weniger Heldin sei als Menelaos fragt sie ihn. Beide werden betrogen und verlassen, nur dass einer einen Krieg beginnt, um seine rechtmäßige Ehefrau zurückzugewinnen, während die andere als alleinerziehende Mutter ihren Sohn aufzieht, ohne die fehlende väterliche Unterstützung zu beklagen. Für die Muse liege hierin das wahre Heldentum. Immer wieder ruft sie dem vor ihr knienenden Poeten in Erinnerung: „But this is the women's war, just as much as it is the men's“. Doch dem Poeten gefällt es zu sehr von einzelnen männlichen Helden und ihren Taten zu berichten, ihm gefällt die Zerstörung und Gewalt, die aus seinen Versen spricht, mehr als das stumme Leid vieler Frauenfiguren. „Did you see how much he enjoyed the descriptions of the fire? I thought he might choke on his epithets.“, fragt die Muse mit deutlichem Fingerzeig. Doch nach und nach kann die Muse den Dichter dazu bewegen das Schicksal der Frauen in seine Erzählstränge einzuflechten, sie von den Rändern der Geschichte mehr ins Zentrum zu rücken. Auf den letzten Seiten des Textes adressiert die Muse direkt die Leser_innen: „A war does not ignore half the people whose lives it touches, so why do we?“, fragt sie. Eine Frage, die wiederum auf aktuelle politische Geschehnisse und Krisen rekurriert.

von Jessica Maaßen

Natalie Haynes:
A Thousand Ships
Mantle, 2019, 368 Seiten, ca. 15,- Euro
ISBN: 978-1-509-83620-8

Eine riesige Metapher im Mittelmeer

Die Autorin und Schauspielerin Karen Köhler veröffentlichte im August nach dem 2014 erschienenen Kurzgeschichtenband *Wir haben Raketen gelangt* ihren ersten Roman im Hanser Verlag. Dieser bewirbt *Miroloi* im großen Stil, was bei dem sonst vornehmlich von männlichen Autoren geprägten Verlagsprogramm durchaus verwunderlich erscheinen mag.

Miroloi zeigt durch den Blick der 16-jährigen Protagonistin das Leben auf einer abgeschiedenen Mittelmeerinsel. Diese Insel ist eine kleine Parallelwelt in der modernen Gesellschaft, welche niemand der Bewohner_innen verlassen darf und die nur selten von außen besucht wird. Die Menschen in der fiktiven Ortschaft mit dem Namen „Schönes Dorf“ leben in einer traditionellen und patriarchalischen Gemeinschaft mit strengen Regeln. Frauen dürfen weder Lesen noch Schreiben lernen, müssen den Großteil der Arbeit übernehmen und es ist ihnen nicht erlaubt, jegliche Ämter zu bekleiden. Religion spielt in dieser Welt eine übergeordnete Rolle. Die „Korhabel“ (ein zusammengesetztes Wort aus Bibel, Koran und Thora) bestimmt das Leben, die Regeln und den Alltag.

Die Protagonistin ist die Außenseiterin des Dorfes. Als Findelkind kennt sie weder ihre Eltern noch darf sie einen Namen oder einen Geburtstag haben. Sie lebt nur unter dem Schutz des Religionsoberhauptes, dem Bethaus-Vater. Von den Dorfbewohner_innen wird sie verspottet und für die Unglücke, die im Schönen Dorf passieren, verantwortlich gemacht.

Doch schon auf der zweiten Seite des Textes beginnt die bisher festgezurte Welt zu rutschen, und die junge Frau bemerkt, dass sie bisherige Gewohnheiten in Frage stellen kann, ohne von den Göttern bestraft zu werden. Sie beginnt Fragen zu stellen und die bestehenden Strukturen in Frage zu stellen. Sie verstrickt sich zunehmend in Geheimnisse, je besser sie lesen, schwimmen und zu hinterfragen lernt. Sie verliebt sich in einen Bethaus-Schüler, was ebenso verboten ist und irgendwann wird ihr bewusst: „Je weiter ich lief, desto weniger konnte ich Umkehren“.

Karen Köhlers Roman lebt besonders von der sprachlichen Gestaltung, die gleichzeitig die Wichtigkeit von Schrift und Gesprochenem für eine Gesellschaft deutlich macht. Der Roman, der in Strophen unterteilt ist imitiert selbst ein *Miroloi*, ein Klagelied für Verstorbene aus dem orthodoxen Christentum, welches das vergangene Leben nacherzählt. Da das Mädchen daran zweifelt, dass sich jemand nach ihrem Tod um sie kümmert, beginnt sie ihr eigenes *Miroloi* zu singen.

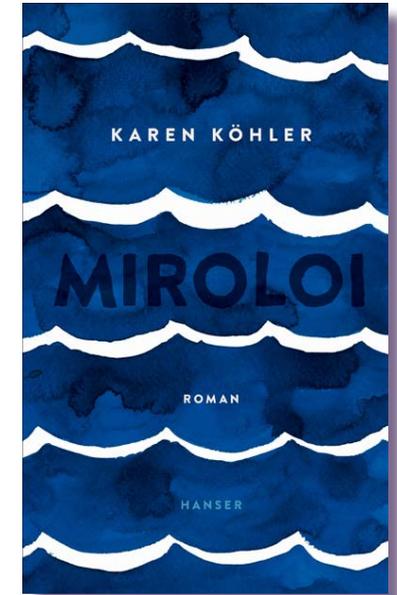
Wie ein (Klage)Lied ist auch Karen Köhlers Text rhythmisiert, sodass er stellenweise mehr an ein Gedicht, als an einen Roman erinnert. Die Sätze rauschen schnell dahin, atemlos, so wie die Protagonistin denkt, fühlt oder läuft wird aufgezählt, beschrieben und gedacht. Die seitenlangen Wortaufzählungen und die plötzliche Sprachlosigkeit der leeren, weißen Seiten irritieren zunächst, fügen sich aber gut in die unwillkürlichen, ungefilterten Gefühle und Gedanken der jungen Frau ein. Wie die Protagonistin spielt auch der Text mit Wörtern, mit Sprache und der Macht der Buchstaben.

Auch die Benennung von Gegenständen ist wichtig, wird der Ich-Erzählerin und Protagonistin im Laufe des Romanes wichtig. Denn ohne Namen bekommt sie keinen Eintrag ins Stammbuch, besitzt sie keine Rechte. Ohne Namen hat sie Angst, vergessen zu werden und stellt fest: „Ich fühle, ich schreibe, ich bin“. Einen Namen erhält sie später tatsächlich noch, wenn auch nicht offiziell vom Dorf. Letztendlich wird vor allem deutlich, was Sprache, was lesen können und sprechen dürfen verändern kann und welch Machtwerkzeug diese darstellen. Wie Spracherwerb und Literalität zur Selbstermächtigung der jungen Außenseiterin beitragen, wenn sie die Korhabel lesen lernt und Dinge heimlich umbenennt. So wird beispielsweise das Schöne Dorf wird zum „Katzenmörderdorf“. Als eine der Stärken des Romans ist somit die Herausstellung von Sprachbildung, als gesellschaftliche Notwendigkeit für Selbstermächtigung und Gleichberechtigung zu nennen. Die Erzählerin spricht meist distanziert vom

Dorf, wenn über sie geurteilt, wenn sie beleidigt wird und gegen die Regeln der Gemeinschaft verstößt. Als sie schließlich einen eigenen Namen erhält, spricht sie in der dritten Person von sich, immer wieder aber auch von „wir“, wenn sie das Dorf beschreibt oder die Tätigkeiten, die sie mit anderen Frauen verrichtet. Trotzdem bleibt sie innerhalb des sozialen Gefüges immer Außenseiterin, wobei eine manchmal unverständlich tiefe Verankerung in der Dorfgemeinschaft sichtbar bleibt. Die Religion und die ritualisierten Festtage spielen für sie eine zentrale Rolle und auch nach von göttlicher Seite konsequenzlosen Verstößen gegen die Regeln hält die Protagonistin an den Ritualen des Dorfes fest da sie lange glaubt, die Götter könnten sie letztlich doch noch bestrafen. Trotz ihrer inneren Rebellion, dem Infragestellen, scheint ihr der Glaube Halt und Schutz zu vermitteln, gleichzeitig schränkt er sie im Verlauf des Romans mehr und mehr ein.

Die Protagonistin weiß bisher kaum etwas von der Welt. Es wirkt beizeiten ein bisschen seltsam, ein bisschen zu sehr naiv, wie sie die Welt sieht und Dinge entdeckt. Das wird unter anderem an den Stellen deutlich, an denen sie nicht verstehen kann, wie Erde und Planeten aufgebaut sind und dass nicht alles um die Erde, um ihr Dorf kreist, was für Leser_innen selbstverständlich scheint. Dann muss man sich immer wieder daran erinnern, dass auf dieser Insel alles in Frage gestellt werden kann und es von Zeit zu Zeit guttut, sich solch möglicher Unwissenheit bewusst zu werden. Durch das simpel gehaltene und naive Weltbild sind die Beschreibung und die Interpretation der Erzählerin größtenteils ebenfalls einfach gehalten. Man stolpert über Wörter wie „Glänzedach“ oder „drübensüchtig“.

Die namenlose Protagonistin hat Angst vor Veränderung, aber gleichzeitig kann sie nicht mehr nichts tun. Sie entdeckt Möglichkeiten der Selbstermächtigung, indem sie sich die Machtinstrumente der herrschenden Männer aneignet. Indem sie Lesen und Schreiben lernt und die Gesetze hinterfragt. Und indem sie die Macht dieser Instrumente begreift, obgleich es fast kitschig anmutet, sobald sie bemerkt: „Alle Buchstaben, die es gibt liegen auf meinem Bauch. Alle Worte, die es gibt, liegen auf meinem Bauch.“ Ihr Weltbild hat sich unwiderruflich verändert, was schlussend-



lich dazu führt, dass sie das Dorf verlässt. Trotzdem ist sie als Außenseiterin ohne Rechte, immer auf Hilfe von anderen angewiesen. Letztendlich bleibt die Ausweglosigkeit der Situation, weil auch das größte Lexikon voller Wörter und Antworten allein nichts nützt, immer gegenwärtig. Karen Köhler entwirft in *Miroloi* eine Insel aus aktuellen Problemen der Gegenwart. Eine Insel, die zunächst weit entfernt von uns scheint, mit ihren patriarchalen Zügen, ihrem Unwissen und Unmut Neuerungen gegenüber, ihrer Ausgrenzung und der Angst vor allem Fremden. Eine Insel, die aber womöglich gar nicht so weit weg ist, wie wir zunächst glauben, nach der wir gar nicht so weit schauen müssen, um sie zwischen uns zu entdecken. Vielleicht nicht mal bis zum Mittelmeer.

von Lisa Winkelmann

Karen Köhler:
Miroloi
Hanser, 2019, 464 Seiten, 24,- Euro
ISBN: 978-3-446-26171-6

Margaret Atwood: *The Testaments*

Über 30 Jahre nach *The Handmaid's Tale* (dt. *Der Report der Magd*, 1985) hat die kanadische Autorin Margaret Atwood eine lang beworbene Fortsetzung ihrer feministischen „Utopie“ geschrieben (der Begriff stammt von Atwood selbst und bezeichnet eine Erzählung, die sowohl dystopische, als auch utopische Elemente enthält). Auch wenn diesmal nicht Desfred, die Erzählerin aus dem *Report der Magd* im Mittelpunkt der Geschichte steht, kehren wir in den Staat Gilead zurück, dessen Fundament allmählich zu bröckeln beginnt. Das theokratisch organisierte Regime der patriarchalen Fundamentalisten, das in den ehemaligen Vereinigten Staaten von Amerika als Republik ausgerufen wurde – in der Frauen nur noch zum Zwecke der Reproduktion dienen, weder lesen noch schreiben dürfen und als konstante, gefährliche Versuchung für Männer angesehen werden – hält sich inzwischen schon seit fast zwanzig Jahren. Doch immer mehr Verräter aus den eigenen Reihen treten hervor und erschüttern das Vertrauen in dieses System, indem sie Ungerechtigkeiten und Korruption aufdecken und die versprochene Idylle dieser Ideologie in Frage stellen.

Drei erzählende Frauen, die titelgebenden „Zeuginnen“ (engl. *The Testaments*), kommen hier zu Wort: Tante Lydia, deren Aufgabe es ist, zukünftige Mägde auszubilden, also gebärfähige Frauen, die hierarchisch hoch gestellten Männern zugeeilt werden und ihnen Kinder schenken sollen, welche in einer zeremoniellen Vergewaltigung gezeugt werden; Agnes Jemima, die Tochter eines solchen Kommandanten; und Daisy, die im freien Kanada aufgewachsen ist und Gilead nur aus der Schule und von Protesten kennt. Obwohl die drei Frauen augenscheinlich nichts miteinander gemeinsam haben, sind ihre Geschichten dennoch miteinander verwoben – was, wenn man den Vorgänger kennt, zugegebenermaßen nicht allzu schwer zu durchschauen ist.

Auf die Frage, warum sie ausgerechnet jetzt eine Fortsetzung geschrieben hat, antwortet Atwood, dass das aktuelle Weltgeschehen sie dazu inspiriert habe, ebenso wie die immer wieder aufge-

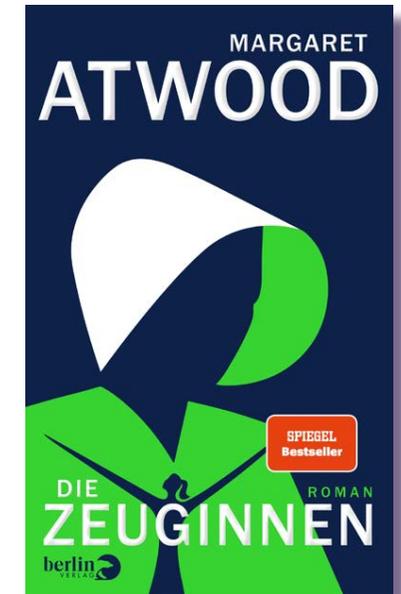
kommene Frage, wie genau es möglich ist, dass ein System wie Gilead zerbricht. In einer Zeit, in der Misogynie nicht nur unterschwellig praktiziert, sondern offen zur Schau getragen und auch noch gefeiert wird, sowohl von gleichgesinnten Männern, als auch fragwürdigerweise von nicht wenigen Frauen, scheint die Vision einer Zukunft, in der Frauen immer weniger Wert haben, gar nicht mehr so fern. Wenn sie nicht schon längst da ist, was die Aktualität des Romans nur noch unterstreichen würde.

Umso wichtiger ist es somit, dass ganz gezielt drei Frauen gewählt werden, um den Untergang Gileads narrativ festzuhalten, während Männer nur als Nebenfiguren auftreten. Ein Regime, das Frauen ihre Rechte nimmt und ihnen die Stimme verbietet, wird genau dadurch zu Fall gebracht: durch ihre Zeugnisse. Die drei Erzählerinnen halten ihre Erlebnisse und Gedanken in einer Art Zeugenaussage fest, die wir als Leser_innen als historisches Dokument präsentiert bekommen. Vor allem Tante Lydia nutzt ihr Manifest dazu, korrumpierende Informationen über jegliche Mitglieder des Regimes zu sammeln und sie gegeneinander auszuspielen. Dabei richtet sich die Rache für ihre eigene ausgestandene Folter nicht nur gegen die Männer, die dieses System errichtet haben, sondern auch gegen diejenigen Frauen, die sie dabei unterstützen, wie auch sie selbst es getan hat, um ihr eigenes Leben zu verlängern. Tante Lydia ist Atwoods Art festzuhalten, dass das Problem unserer Gesellschaft nicht nur solche Männer sind, die Frauen unterdrücken, sondern besonders jene Frauen, die gegeneinander arbeiten, obwohl sie miteinander Großes erreichen könnten. Und was dieses „Große“ sein kann, zeigt Atwood uns auch: Gemeinsam könnten Frauen das Patriarchat zu Fall bringen. *Die Zeuginnen* knüpft ebenso an den *Report der Magd* an, wie an die kommerziell erfolgreiche Hulu-Serienadaption zu *The Handmaid's Tale*, die den Hype um Atwoods Klassiker erst neu angefacht hat, wo sie doch auch zu einer so trefenden Zeit produziert wird und die rot-weiße Tracht der Mägde inzwischen zu einem Symbol-

bild für feministische Proteste geworden ist. Die Serie erweitert den Blick auf das Leben in Gilead jedoch auch auf die Perspektiven der Ehefrauen und Tanten, die im Roman hinter Desfred zurückbleiben. Der Fokus auf Tante Lydia zum Beispiel ist hier sehr ausgeprägt, was Atwood in ihrer Roman Fortsetzung aufgreift und Desfreds herzloser Gefängniswärterin nicht nur eine Stimme gibt, um ihre Geschichte zu erzählen, sondern auch eine Persönlichkeit, die es schwer zu hassen gilt, sobald man ihre Geschichte kennt. Atwoods Orientierung an der Serie fällt jedoch besonders durch Daisy auf, die sich als das verschollen geglaubte Baby Nicole entpuppt, welches im *Report der Magd* noch gar nicht geboren ist, in der Serie jedoch sowohl einen Namen bekommt, als auch von großer Bedeutung für die Widerstandsbewegung ist.

Die Wahl der drei Erzählerinnen ist auf jeden Fall nicht ohne Hintergedanken: die ambivalente Tante Lydia, für die Atwood ganz offensichtlich eine Schwäche hat und die das System bereits seit seinen Anfängen kennt und deswegen um seine Schwachpunkte weiß; Agnes Jemima, die den Frauen, die in Gilead leben, das gibt, was sie eigentlich nicht haben dürfen, eine Stimme, und uns gleichzeitig einen Einblick in das Leben der Gilead-Frauen, die wir aus dem *Report der Magd* zu verachten gelernt haben, was wir hier überdenken müssen; und schließlich Daisy, beziehungsweise Nicole, die von außen auf das System blickt und zudem die personalisierte Antwort auf die Frage ist, ob Desfred es aus Gilead heraus geschafft hat und was aus ihrem ungeborenen Kind geworden ist. Wie die drei Frauen miteinander verbunden sind, ist keine Überraschung, gibt dem Komplex *The Handmaid's Tale* – *The Testaments* aber einen runden Abschluss, vielleicht sogar ein fast zu schönes Ende.

Die Zeuginnen ist eine befriedigende Fortsetzung von Desfreds Geschichte, auch wenn sie nicht die gleiche literarische Qualität hat wie ihr Vorgänger. Es ist ein Unterhaltungsroman und durch die drei sich abwechselnden Perspektiven ein leichtes Lesevergnügen, temporeich und spannend, mit kurzen, leicht verständlichen Sätzen und ohne die Margaret Atwood-typischen sprachlichen Ausschmückungen, die ihren Vorgänger allerdings auszeichneten. Lediglich die „Historischen Anmerkungen“ zum Schluss, die



wir auch aus dem *Report der Magd* kennen, greifen Margaret Atwoods Spitzfindigkeit und besonderen Humor auf und erinnern uns an die Vielschichtigkeit dieses Romans.

Wer den Vorgänger-Roman nicht kennt, wird die Fortsetzung zwar ohne größere Missverständnisse lesen können, aber die Feinheiten und versteckten Hinweise, die Atwood uns über Desfreds Schicksal hinterlassen hat, werden vor dem Hintergrund ihrer Nachfolgerinnen verblasen.

von Katrin Schlunken

Margaret Atwood:
Die Zeuginnen
Berlin Verlag, 2019, 576 Seiten, 25,- Euro
ISBN 978-3-827-01404-7

Wort-Schwe(l)en

I didn't know the cost
of entering a song – was to loose
your way back

Erste Eintrittswunde. An dieser (Er-)Öffnung des Körpers – „in the body, where everything has a price“ – treten die Leser_innen an die Schwelle, den Preis abwägend: Eintritt, Austritt, Übertritt – alle möglichen semantischen (Un-)Tiefen auslotend und diesmal vielleicht Spatzen miteinkalkulierend, wenn Brotkrümel für den Rückweg gestreut werden. Vorsorge scheint berechtigt, wirft ‚Threshold‘ als erster Text von Ocean Vuongs Gedichtband *Nachthimmel mit Austrittswunden* doch direkt einen Katalog drängender Fragen und Topoi auf, um die sich die folgende Sammlung beständig dreht. Einen Kern umkreisend, der abwesend bleiben muss, ganz gleich welches sprachliche Register gezogen wird. Unadressierbar. Ob mit brutaler Direktheit – wie in ‚Self-Portrait with Exil Wounds‘:

reach the grandfather fucking
the pregnant farmgirl in the back of his army jeep,
his blond hair flickering in napalm-blasted wind, let him pin
him down to dust where his future daughters rise,
fingers blistered with salt & Agent Orange

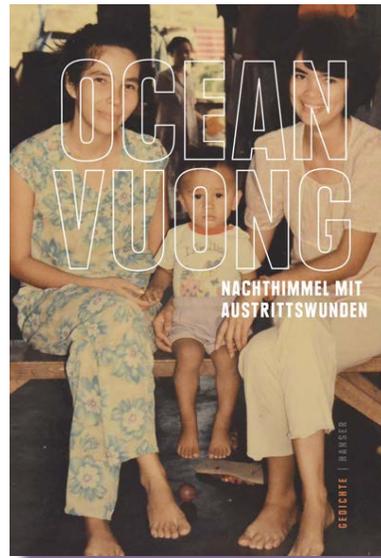
Ob orchestriert in beschwörerischer Anrufung – wie in ‚O father, O foreshadow‘:

Show me how ruin makes a home
out of hip bones. O mother,
O minute hand, teach me
how to hold a man the way thirst
holds water

Oder im Register (fast) kitschigen Pathos – wenn es in ‚On earth we're briefly gorgeous‘ heißt:

Say autumn despite the green
in your eyes. Beauty despite
daylight. Say you'd kill for it. Unbreakable dawn
mounting in your throat.
[...]
Dusk: a blade of honey between your shadows, draining.

An der Schwelle des Semantisierbaren, des Ausdrucks und des Registers verharrt das Trauma des Gestrandetseins: Der Emigration, des geerbten Schmerzes und der (alltäglichen) Gewalt, die bedingt dadurch Leben (ver-)formt. Explizit wird das Trauma, respektive möglicher Reaktionen darauf vor allem durch beständig wiederkehrende Gewaltexzesse, wobei diese viele, wenn auch nicht voneinander zu trennende, Gesichter zeigen. Imperiale Gewalt – Geschichten der vietnamesischen Großmutter in die Texte übersetzt, wo sie ineinander gewebt mit den Erfahrungen einer homosexuellen Migrantin / eines homo-



sexuellen Migranten in den USA in ihrer Gänze entblößt wird. Häusliche Gewalt – dort, wo der Großvater die Großmutter vergewaltigt, der Vater die Mutter schlägt und verschwindet, die Mutter den Sohn und sich dann mit der Gleichmäßigkeit einer Kette in Worte verwandelt – „a knife on the tongue turning into a tongue. // Maybe the tongue is also a key.“ Komplementär dazu das Gewalt(-tät)ige des Begehrens: Eros zu Thanatos. Ineinander verstrickt, als grundlegende Dynamiken (menschliches) Leben mit(ver-)formend. Wobei die Sprache des Eros ähnlich viele Register kennt und diese auf- oder verbraucht. Eine Art Hürdenlauf, bis die Sprache *im* und *beim* wie *durch* den Körper ankommt. Bis der Körper, im Roland Barthes'schen Sinne, in das zu füllende Zentrum des eigenen Schreibens tritt, umschlägt in das, was Maria Gabriela Llansón so fasst: „a bodywriting. Only those who pass through there understand what it is.“

in the backseat
midnight's neon
parking lot
holy water
smear
between

your thighs
where no man
ever drowned
from too much
thirst
the cumshot

an art
-iculation
of chewed stars
so lift
the joy
-crusted thumb

„Ich würde sagen, dass das zentrale Thema des Buches die Unmöglichkeit ist – oder eher das Versagen: das Versagen des ‚Amerikanischen Traums‘, das Versagen der amerikanischen hegemonialen Männlichkeit, das Versagen von Sprache, das Versagen von Zeit in einer kapitalistischen Welt.“ So umreißt Ocean Vuong, 1988 bei Saigon geboren, 1990 zusammen mit seinen Eltern und seiner Großmutter in Connecticut gestandet, seinen 2019 erschienen Roman *On Earth We're Briefly Gorgeous*, der im gleichen Jahr beim Hanser Verlag in deutscher Übersetzung erschien. Verfasst in

Briefen an die Mutter, die weder lesen noch schreiben kann, in einer Sprache, die ihr fremd bleibt, adressiert Vuong eine Leere, die umschlägt in eine enorme Potentialität. Wobei die Leere zu einem Raum des brüchig werdenden Monologs wird – der jedoch nie gänzlich aufbricht. Ein- und Austrittswunde zugleich. Ein grandioses Debüt, auf das nun in einer etwas hastigen Übersetzung – blieb der Übersetzerin Anne-Kristin Mittag lediglich ein halbes Jahr – der in den USA bereits 2016 erschienene Gedichtband bei Hanser Verlag folgte. Glücklicherweise entschied sich das Verlagshaus dafür, die Texte sowohl in deutscher Übersetzung, als auch im Original abzudrucken, sodass ein Gegenlesen möglich bleibt. Ein Lesen in weniger praktischer Wendung muss zwangsläufig mit der Bereitschaft zusammenhängen und mit dem Preis, den man gewillt ist, zu zahlen.

Lansol:
“there are three things that strike fear: the first, the second, and the third.
The first is called the provoked emptiness, the second is called the continued emptiness, and the third is likewise called the glimpsed emptiness.
[...]
There are, I say for the last time, three things that strike fear.
The third is a bodywriting. Only those who pass through there understand what it is”

zuletzt – als Klammer – Vuong:

I didn't know the cost
of entering a song – was to lose
your way back

So I entered. So I lost.
I lost it all with my eyes

wide open.

von Max Walther

Ocean Vuong:
Nachthimmel mit Austrittswunden
Hanser Verlag, 2020, 176 Seiten, 19,- Euro
Für die zweisprachige Ausgabe aus dem amer. Englisch:
Anne-Kristin Mittag
ISBN: 978-3-446-26643-8

Zwischen zweihundertsechsvierzig Seiten. Eugen Ruge *Metropol*

Ein Schreibtisch, zwei hohe Stapel Papiere, zweihundertsechsvierzig Seiten. Lebensläufe, Formulare, Gutachten, Telegramme und Briefe aus einer Kaderakte aus den 1930er Jahren, in russischer, deutscher und englischer Sprache. Nach zahlreichen bürokratischen Hürden aus dem russischen Archiv in Moskau herausgesucht und in mühevoller Arbeit handschriftlich durchnummeriert, oben rechts häufig der Vermerk: Streng geheim. So muss der Schreibtisch ausgesehen haben, an dem Eugen Ruge am Roman *Metropol* arbeitete, der im Oktober 2019 erschien. Das Material stammt aus einem ihm bis dato unbekanntem Leben einer sowjetischen Funktionärin und überzeugten Kommunistin – Ruges eigener Großmutter. Mit den Worten: „Dies ist die Geschichte, die du nicht erzählt hast. [...] Hast du wirklich geglaubt, es sei unwiederbringlich verschollen?“, begibt sich Ruge auf die Suche nach dem damaligen Leben seiner Großmutter in Moskau, über das sie bis zu ihrem Tod nicht sprach und das er mithilfe ihrer Kaderakte zu rekonstruieren versucht, und meldet sich nach dem internationalen Erfolg seines Romans *In Zeiten des abnehmenden Lichts* (2011) erneut mit seiner Familiengeschichte zurück, die nicht – wie im vergangenen Roman – von den politischen Vorkommnissen in der ehemaligen DDR, sondern von den innerparteilichen Stalinschen Säuberungen in der Sowjetunion in den 1930er Jahren handelt.

Bereits Mitte der 1920er Jahre begann Josef Stalin, vermeintliche Oppositionelle aus der Kommunistischen Partei der Sowjetunion (KPdSU) systematisch auszuschließen. In den darauffolgenden Jahren wurden die Betroffenen mit zumeist falschen Vorwürfen und unter Folter erpressten Geständnissen zur Lagerhaft in den Gulags oder zum Tode verurteilt. Die Kulmination dieser Prozesse – bezeichnet als die „große Säuberung“ – lässt sich zwischen 1936 und 1938 verzeichnen, in dieser Phase wurden in der Sowjetunion täglich mehr als 1000 Menschen ohne öffentliche Anhörung und Verhandlung ermordet.) Die Ausnahme bildeten die vereinzelt Moskauer Schauprozesse von 1936 und 1938, die auch im Roman verhandelt werden. Aufgrund der willkürlichen und massenhaften Verurteilungen begann der stetige Verlust an Funktionsträgern, die Abläufe von Partei, Verwaltung und Armee zu

gefährden. Aufgrund dessen wurde 1938 das Ausmaß der Verfolgung von Stalin reduziert, ohne jedoch völlig eingestellt zu werden. (Vgl. zu den genannten Zahlen und Fakten: Vadim Z. Rogovin: 1937. Jahr des Terrors; 1998). Innerhalb dieses Zeitraumes spielt *Metropol* und schildert nicht nur die aus heutiger Sicht absurden Mechanismen, sondern auch die Infiltrierungen des ideologischen Konstrukts der KPdSU. Die drei Protagonist_innen des Romans – die Großmutter Charlotte Germaine, Hilde Tal und Wassili Wassiljewitsch Ulrich – nehmen innerhalb der sowjetischen Maschinerie jeweils unterschiedliche Positionen ein. Trotz ihrer divergenten Hierarchiestufen eint sie im Roman zweierlei Aspekte: der langsam aufkeimende Zweifel an der Legitimation dieser Prozesse und die daraus resultierende Angst, selbst in den Fokus der Partei zu geraten. Zumeist erzählt Ruge aus der Perspektive von Charlotte, die als überzeugte Kommunistin aus Berlin nach Moskau gegangen ist und dort Mitarbeiterin des OMS (Abk. für Otdjel Meshdunarodynch Swjasej, Abteilung für Internationale Verbindungen) wurde. Als eine Art Antagonist stellt sich Wassili Wassiljewitsch Ulrich dar – der nahezu unbekannt Richter der Moskauer Schauprozesse gegen führende Bolschewiki. Er unterschrieb 30.000 Todesurteile, die zumeist ohne öffentlichen Prozess und Anhörung der Beschuldigten zustande gekommen sind. Schließlich ist Hilde Tal zu nennen – eine lettische Revolutionärin im Apparat der Kommunistischen Internationalen und Ex-Frau von Charlottes Mann Wilhelm. Ruge widmet diesen Personen jeweils eigene Kapitel und faltet die strukturellen Mechanismen des sowjetischen Systems innerhalb der verschiedenen Beschäftigungsfelder der Figuren aus.

Zentraler Schauplatz im Roman ist das Moskauer Hotel Metropol, das Ruge als einen Ort des Wartens entwirft und das im Gegensatz zum Hotel Lux, in dem die führenden Parteikader der KPdSU residierten, eine Art „Luxusgefängnis“ darstellt. In dem Jugendstil-Prachtbau aus der Zarenzeit werden Charlotte und Lebensgefährtin Wilhelm nach ihrer Suspendierung zwangsweise einquartiert, da sie vor Jahren Kontakt zu einem eben erst verurteilten „Volksfeind“ hatten und sich nun in diesen Räumlichkeiten für weitere Instruktionen bereithalten sollen. 477

Tage lang bangt das Paar in Zimmer 479, von dem aus sie hören, wie Woche für Woche, Tag für Tag ebenfalls suspendierte Bewohner_innen des Hotels nachts von den Behörden abgeholt werden. Neben dem Anstehen für Lebensmittel und dem täglichen Besuch in der Stadtbibliothek bestimmt das Warten maßgebend ihren Alltag. Stillgestellt an einem Nicht-Ort und unter dem Verlust ihrer eigenen Wirkungsmöglichkeit eröffnet sich für Charlotte ein Raum, die Strukturen der politischen Maschinerie aus der Außenperspektive zu betrachten.

Belegt sind die Ereignisse durch die abgedruckten Dokumente der Kaderakte, die Ruge während seiner Recherche über seine Großmutter zusammengetragen hat. Die Qualität des Romans zeichnet sich insofern aus, dass er ein Spannungsverhältnis zwischen der strengen sowjetischen Dokumentation und Ruges entworfenen Fiktion evoziert. Einerseits werden die historischen Ereignisse des geheimen Lebens der Großmutter nachvollziehbar. Stück für Stück setzt Ruge es zusammen und die Lesenden werden Zeuginnen dieses Prozesses. Andererseits offenbart Ruge an Stellen, an denen die Überwachung des sowjetischen Systems naturgemäß keine Einsicht erhält, weitläufige innere Monologe der Protagonist_innen, die mit sich und dem System ringen. Damit entlarvt der Roman die Sowjetunion als ein strenges bürokratisches System von Papieren und eröffnet dazwischen zugleich einen Raum des Zweifels, der von der sowjetischen Überwachung nicht dokumentiert werden kann. Durch die Polyphonie vermittelt er die Introspektion überzeugter Kommunist_innen an verschiedenen Stellen des sowjetischen Systems und deren Konflikte zwischen ideologischer Überzeugung und Zweifel an der politischen Praxis. Dabei erzählt Ruge „eine Geschichte darüber [...], was Menschen zu glauben bereit, zu glauben imstande sind“. In detaillierten Passagen werden in zahlreichen Alltagsbegebenheiten immer wieder Probleme des Systems und die dadurch entstehenden Rissen im zuvor zurechtgelegten Konstrukt deutlich. Beispielsweise braucht Charlotte neue Schuhe für den eisigen Winter in Moskau. Unter erheblichen Anstrengungen gelingt es ihr, ein Paar zu ergattern. Nach dem ersten Schneefall allerdings sind die

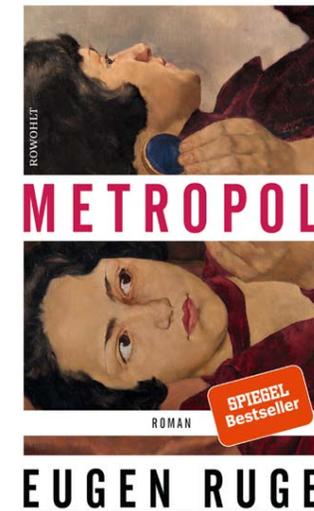
Sowjet-Sohlen aus Pappe durchgeweicht. Auf der langen Suche nach einem Schuster wird Charlotte immer wieder dasselbe entgegnet: Materialmangel. Letztlich findet sie einen illegal arbeitenden Schuster, der ihr die Schuhe repariert. Während seiner Arbeit spricht er von Vorfällen, die Charlotte tief erschüttern – von Arbeitslagern und Hungersnöten, die Menschen in ihrer Verzweiflung dazu zwingen, „zuerst“ Hunde zu essen. Verängstigt ergreift sie die Flucht und fragt sich, ob der zahnlose Mann entweder ein Verrückter oder ein Konterrevolutionär sei. Nach diesem Ereignis beobachtet sie immer häufiger das Stadtgeschehen auf der Suche nach Hunden und fühlt sich aufgrund der „guten konterrevolutionären Arbeit“, wie

es Ruge ironisch beschreibt, selbst als Veräterin des Systems. Subtil vermittelt der Roman seinen Leser_innen, wie Menschen sich mit einem System arrangieren, an das sie glauben wollen und wie tief die Angst vor dem Zweifel und dessen Konsequenzen liegt.

Am Ende des Romans kulminiert die Drastik der Verurteilungen und deren Abhängigkeit von Zufällen, Stimmungen und Launen, als Richter Wassili Wassiljewitsch Ulrich – sitzend am Schreibtisch seines Büros, vor ihm das Urteil über Hilde Tal – darüber nachdenkt, warum er Frauen bisher immer in Arbeitslager schickte, obwohl in der Sowjetunion Gleichberechtigung herrsche. Während Charlotte und Wilhelm durch Zufall verschont bleiben,

bedeutet Ulrichs kurzer Gedanke für Hilde Tal das Todesurteil. Der Roman entlässt seine Leser_innen mit stockendem Atem und mit der Furcht – trotz der strengen sowjetischen Überwachung und der daraus folgenden Transparenz der Gesellschaft – vor solcher Willkür gegen die eigenen Mitglieder eines Systems.

von Johanna Käsmann



Eugen Ruge:
Metropol
Rowohlt, 2019. 432 Seiten, 24,- Euro.
ISBN: 978-3-498-00123-0

A collective drug high and personal downfall. *Outside Looking In* (T. C. Boyle)

As its original title already gives a small hint, Boyle's sixteenth novel, *Outside Looking In*, engages with the paradoxes of a real-life scientific attempt by a group of psychologists to gain insight into the workings of one's (own) mind. *Outside Looking In* plays in the early sixties in the United States and follows up on the turbulent life and work of Dr. Timothy Leary, a famous enthusiast and advocate of hallucinogens as tools for opening new realms of experience. The novel is based on a true story and dives into various controversies aroused by Leary's charismatic persona, which gravitates between a promising young professor at the Harvard Psychology Department and an ardent LSD promoter and guru.

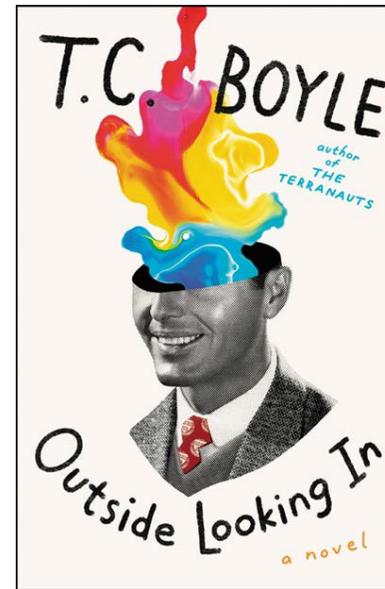
Under the coordination of Leary and his colleague, Dr. Richard Alpert, a group of Psychology professors and doctoral students runs a pioneering project at Harvard – the Harvard Psilocybin Project. Claiming an earnest commitment with bringing forth a breakthrough in the scientific study of human consciousness, the project administrators use their seminar students and themselves as consented lab rats, persuaded into taking different types and amounts of psychedelic drugs. The project starts by exploring the depths of the psilocybin experience and soon “upgrades” to another recently developed substance, the Lysergic Acid Diethylamide – popularly known as LSD.

Outside Looking In sets out to illustrate the backstage of Leary's polemic research but does not make Leary to its central character. “Tim” remains an enigmatic figure and serves only as a magnetic center around which the personal – and professional – dramas of the fictional characters, participants of his research project and later part of his alternative community, unfold. The reader is introduced to their ups and downs through the peripheral view of one of Leary's doctoral students, Fitzhugh Loney, and his diligent wife, Joanie Loney. What starts as a likely academic novel about the difficulties met by Harvard scientists on a quest for knowledge soon reveals itself as a counterculture novel about young people on a quest for enlightenment. Over the course of the three years

depicted in *Outside Looking In*, the reader accompanies how the Loneys, who initially feel detached from the intensity of Leary's experimental sessions, become eventually engulfed by the entheogen queries conducted at overnight meetings. At some point during the sessions of the Psilocybin project, a close community takes shape, committed to stepping more and more into the outskirts of conventional life and scientific work. Boyle shows how easily the researchers and probants develop into steady challengers of society's morals and what we know as academic integrity, defying the borders that separate test subject and researcher, subjective perception and scientific objectivity, the individual and the “group mind”.

The characters' academic ambitions and struggles fade gradually to the background of newly discovered sensations and overwhelming epiphanies in a literal drug trip that takes them from Cambridge to Mexico and finally ends in a mansion in the small-town Millbrook, NY. Each of these stops opens a section of the novel, where the reader is taken through the ups and downs of the community's richly described physical and spiritual liaisons.

Offering scenic constructions of transcendental experience and decadent life, *Outside Looking In* renders an interesting mixture of factual and fictional events which underline Timothy Leary's controversial popularity. Overall, the novel offers a ludic narrative and sustains an undertone of social criticism that undoubtedly reasserts Boyle as a master of (communal dis)illusion. Yet, interestingly enough, it is not the dominant ludic tone but rather the lucid moments in narrative that come up as particularly compelling in reading. Despite – or maybe precisely due to – the novel's richness of sensual descriptions of Bacchanalian excesses and varied encounters with the “sublime” – always engaging with a new visual, olfactory, tactile aspect of the experience, *Outside Looking In* seems to exaggerate in its long depictions of the unsurprising actions and reactions of people indulging in drug abuse. The high density of trips gathered into its 385 pages makes many scenes of the novel predictable and



their extensive description superfluous, even tedious. Eventually, reading another scene of the chemically mediated “enlightenment” after “taking the sacrament” becomes dull. This impression is enhanced by the fact that the novel lacks substantial happenings. Apart from the characters' constant high state, the only scenes bringing in a bit more of dynamism and thrill are the occasional moments of confrontation with police officers and the growing financial difficulties implied here and there. Maybe this void is intentionally constructed as a way to force the reader into the ambience of emptiness that accompanies the protagonists towards the end of the story. Maybe not. Either way, *Outside Looking In* is far from being Boyle's first attempt to engage with failed attempts to build a home outside of the American mainstream society. The conception and collapse of projects for communal living under exceptional circumstances make up main themes in Boyle's work. Two previous publications similarly concerned with the dubious alleyways and the preannounced dead ends of social experiments are *Drop City* (2003) and *The Terranauts* (2016). *Drop City* tells the story of a group of outcasts moving out from busy California to found the first hippie community in the isolated depths of Alaska. *The Terranauts* is based on the *Biosphere 2* project,

when a group of subjects were selected to live for two years secluded in an artificial ecosphere in Arizona. So, this leads an experienced Boyle reader to the inevitable question: What is particularly new in *Outside Looking In*? Boyle takes up the difficult task of inhabiting Leary's experimental Millbrook community and bringing to life the polemics surrounding psychedelic substances before becoming illegal. And in this aspect, *Outside Looking In* does succeed in (re)constructing unique events of the tumultuous sixties with much wit; the novel deserves this much credit. It is compelling, for instance, the way its passages subtly hint the cracks forming under Leary's deviant image of liberal authority. Unfortunately, the complications that marked Leary's scandalous accomplishments are presented very superficially, whereas their aftereffects could have been explored more critically from the perspective of an unexperienced and conventional young couple like the Loneys. Instead, Boyle's novel fails to go deeper into matters and leaves out more decisive questions that hovered over the characters' fading aspirations and cumulating conflicts till the end of the novel.

All in all, *Outside Looking In* is clearly entertaining in its take on the history of LSD in the United States (and briefly Germany) but it seems committed to observing the psychedelic sixties and its experiences of bliss and chaos from a safe distance. With its rich factual background, Boyle's latest novel gives the reader comical glimpses of what it might have been like to take part in Leary's dream of a stoned revolution. These glimpses are taken up by a detached, possibly too detached, narrator – enjoying an outside position and not quite looking in.

von Luana de Souza Sutter

T. C. Boyle:
Outside Looking In
Bloomsbury Circus, 2019. 400 Seiten, 14,99 Euro
ISBN: 978-1-526-60468-2

Deutsche Ausgabe übers. v. Dirk Gunsteren:
T. C. Boyle:
Das Licht
Hanser, 2019. 384 Seiten, 25,- Euro
ISBN: 978-3-446-26164-8

Ein Antimärchen vom bürokratischen Kosmos – Philipp Schobers Debüt *Gideon Fink*

Je älter wir werden, desto weiter entfernen wir uns von den Ängsten und Hoffnungen der Kindheit. Und je weiter wir uns davon entfernen, umso mehr neigen wir dazu, die Momente zu verklären, in denen wir das erste Mal davon hörten, wie tapfere Ritter und Prinzessinnen gegen habgierige Könige, unheimliche Monster und andere böse Kräfte aufbegehrten und schlussendlich den Sieg über das Unglück errangen, das sich ihren Träumen und Wünschen in den Weg gestellt hatte. Auch als (junge) Erwachsene neigen wir dazu, uns mit fantastischen Erzählungen von der Monotonie des Alltages zu beurlauben. Dass jedoch nicht nur die hochkomplexen Fortsetzungsromanreihen etablierter Autor_innen, wie George R.R. Martin oder J. K. Rowling, von dieser Neigung profitieren, dafür sorgt der im Jahre 2018 in Jena gegründete *Laplace-Verlag*. Auf den ersten Blick scheint es so, als wäre der französische Mathematiker, Astronom und Physiker Pierre-Simon Laplace, dessen Wirken insbesondere in der Wahrscheinlichkeitsrechnung von Bedeutung ist, alles andere als ein geeigneter Namenspatron für einen Verlag, der sich der Herausgabe innovativer Fantastik widmen möchte; doch ist es wohl gerade die Mischung aus fantastischen Motiven und Sujets und berechnender Nüchternheit, die das – zugegeben, bis dato eher überschaubare – Verlagsprogramm so attraktiv macht. Zu diesem gehört auch *Gideon Fink* (2019), der Debütroman des jungen Leipziger Autors Philipp Schober.

Gideon Fink stirbt. Und just in dem Moment, da dem ganz und gar durchschnittlichen jungen Mann ausgerechnet jene Kreatur erscheint, die für all das Leid, das ihn in den Lebensüberdruß getrieben hat, verantwortlich ist, willigt er in einen teuflischen Pakt ein. Diese Kreatur ist Fink, Gideons höchstgelegener Fehlerteufel – das dämonische Äquivalent zum Schutzengel, der ihm nun das Angebot einer Fristverlängerung macht. Damit erhält Gideon ein letztes Mal die Möglichkeit, das Herz seiner Geliebten vielleicht doch noch für sich zu gewinnen, seinen Suizid zu stornieren und vielleicht doch noch ein glückliches und erfülltes Leben zu führen – und erst dann zur Hölle zu fahren; auch bei aufgeschobenen Selbstmorden ist die himmlische Judikative konsequent.

Bereits auf den ersten von knapp über 230 Seiten wird also deutlich, dass es sich bei Gideons letzter Reise trotz der absurden Situationskomik und des satirischen Stils keinesfalls um eine leichterzige Himmelfahrt Richtung Hochzeitsnacht handelt. Denn spätestens in dem Moment, in dem ihm ein geheimnisvoller Aktenkoffer in die Hände fällt und er fortan von vulgären Schreckgespenstern, inkompetenten Gremlins und nicht zuletzt von Rotkäppchens Nemesis höchstselbst verfolgt wird, wird klar, dass der Fehlerteufel den sympathischen Pechvogel nicht aus reiner Nächstenliebe ins Leben zurückgeholt hat. Was der Protagonist sich zuerst noch als märchenhafte Herzensquest mit Superkräften vorgestellt hat, gerät zunehmend zur heillosen Flucht vor phantastischen Fabelwesen und Agenten höherer Mächte, die den Kreis des Kollateralschadens bald so stark ausweiten, dass Gideon die Aufmerksamkeit der weltlichen Ordnungskräfte in Form eines alternden Polizisten erregt. Der aber jagt seinen ganz eigenen Phantomen vom heldenhaften Polizeialtag nach, indem er versucht, Gideon, den er für all das Chaos verantwortlich macht, zu stellen. Wohin das alles nun führt, bleibt ein Rätsel. Ob nun als Cliffhanger oder als performative Inszenierung solcher Bearbeitungsfehler, die beinahe alle Leser_innen von Amtswegen her zu Genüge kennen müssten und die Bearbeitungsprozesse (die ich hier einmal mit Leseprozessen parallelisieren möchte) unterbrechen, Gideon Fink endet in einer Sackgasse – sowohl für den Protagonisten als auch für die Lesenden selbst scheint das Abenteuer abrupt zu enden.

Obschon sich die Geschichte einer Vielzahl archetypischer Motive aus Fantastik und Aberglaube bedient, erscheint sie keinesfalls als naives Märchen, das wir mit dem Gefühl der gerechten Genugtuung abschließen. Vielmehr lässt sie die Leser_innen selbst mit einem beklemmenden Gefühl der ungerechten Ohnmacht des Einzelnen in einem chaotischen Spiel aus Täuschung und Intrige zurück. Zwar betritt der Protagonist eine ansonsten unsichtbare Welt märchenhafter Fabelwesen und geheimnisvoller Zauberei, doch gewährt ihm hier die vermeintliche Grenzüberschreitung, die scheinbar zweite Chance, die ihm Fink anbietet, keinen Eintritt

in eine vielleicht bessere, oder überhaupt nur andere Welt, in der der Protagonist selbst sein Handeln und sein Schicksal kraft seines Willens und seiner Herzenswünsche durchsetzen kann. Die Welt der Geister, Götter und Widrigkeiten, jene magische Anderswelt, die sich so viele als „besseren Ort“ vorstellen, ist lediglich die Erweiterung des weltlichen Raumes und seiner fatalistischen Prinzipien ins Metaphysische. In einer Welt, in der Himmel und Hölle selbst nur als Abteilungen eines unüberschaubaren Bürokomplexes vorgestellt werden, gibt es keine Erlösung, sondern nur die Auflösung des Subjekts in der Wiederholung des Immergleichen und Zwanghaften. Ob sich dies nun durch das konstante Fortführen von Gideons Pechsträhne oder der grotesken Vermengung magischer und bürokratischer Symboliken deutlich macht, spielt kaum eine Rolle. Das Übermaß an Unglück, das Gideon heimsucht, ist hier weniger Indiz eines höheren Willens und damit einer möglichen Sinnstiftung – vielleicht als Katharsis oder Martyrium, sondern lediglich das Symptom eines schlecht verwalteten Kosmos, dessen auf Zufall und Wahrscheinlichkeit basierende Harmonieverhältnisse gerade einmal insoweit stabil sind, als dass niemand in den überirdischen Verwaltungsbüros auf die Idee kommt, die Verteilungen

zwischen Glück und Unglück einmal prüfend gegenzurechnen, um Gideon zu Hilfe zu kommen. In diesem Lichte betrachtet, erscheint die Geschichte weniger fantastisch als alltäglich. Im Gerangel prekär beschäftigter Götter und umgeschulter Grubengeister bleibt Gideon ‚der kleine Mann von der Straße‘, der sich um nichts als seine eigenen Belange und Träume schert und am Ende nicht einmal in diesen Frieden finden kann. Und so ist auch seine Verwandlung eine, die ihn lediglich als leblose Hülle zurücklässt. Gideon wird zwar vom Sterblichen zum Widergänger, aber er bleibt ein Zombie: fremdbestimmt, ferngesteuert und wie ein Spielball von Mächten umhergeworfen, die zu verstehen – oder gar zu bekämpfen – er nicht hoffen kann.

Möchte man nun Philipp Schobers *Gideon Fink* in die Sparte der fantastischen Literatur einordnen, so kann dies doch nicht ohne den Verweis auf jenes Element toxischer Trostlosigkeit geschehen, von dem sich Leser_innen fantastischer Romane vielleicht gerade ablenken wollen. Nein, wer ein komplexes und detailliertes Epos à la *Harry Potter* oder *Der Herr der Ringe* sucht, sollte von diesem Werk entschieden Abstand halten. Denn hier wird das Fantastische so weit banalisiert, so umfassend mit einem kritischen Abbild moderner Verwaltungsmechanismen infiziert, dass es als Projektionsfläche der Utopie nicht mehr verfügbar ist – weder für Gideon noch für die Lesenden. *Gideon Fink* ist nicht nur die Tragödie einer einzelnen Person, sondern vielmehr die Tragödie einer ganzen Welt; voller Illusion und Enttäuschung, Determinismus und Resignation; an der wir selbst Tag für Tag zu scheitern verdammt sind. Was vermag uns schon in einer solchen Welt aufzubauen? Galgenhumor, eine Spur Zynismus und ein lässiger Erzählstil, der ganz wunderbar das Absurde in unseren Versuchen zu kommentieren vermag, durch solche Alltags-träumereien wie Erfolg, Ruhm und Liebe Erfüllung zu finden. Philipp Schobers *Gideon Fink* lässt sich am besten mit einem lachenden und einem weinenden Auge lesen. Wer das kann und möchte, der sollte wenigstens eines der beiden auf den Debütroman werfen.

von René Porschen



Philipp Schober:
Gideon Fink
Laplace Verlag, 2019, 10,- Euro
ISBN 978-3-982-03152-1

Artensterben, Klimakrise und gesellschaftlicher Zusammenbruch – eine literarische Zukunftsvision von Maja Lunde

In den letzten Jahren ist die herannahende Klimakatastrophe ins Zentrum der allgemeinen Aufmerksamkeit gerückt. Greta Thunberg und die Fridays for Future-Bewegung machen einen großen Teil dieses Protestes aus. Auch in der Literatur ist der Klimawandel nicht unbemerkt und unkommentiert geblieben. Die norwegische Autorin Maja Lunde ist derzeit dabei ihr sogenanntes Klimaquartett zu schreiben, mit welchem sie sich wichtigen Themen des Klimawandels annimmt. *Die Letzten ihrer Art* ist nach *Die Geschichte der Bienen* (2015) und *Die Geschichte des Wassers* (2017) der dritte Teil in diesem Quartett und wurde wie die beiden vorangegangenen Bücher aus dem Norwegischen von Ursel Allenstein übersetzt.

Die Geschichte wird auf drei unterschiedlichen Zeitebenen und demnach von drei unterschiedlichen Erzähler_innen geschildert. Immer im Wechsel erfahren die Lesenden mehr über die jeweilige Geschichte der Protagonist_innen. Das gesamte Buch ist in der ersten Person geschrieben und alle Charaktere beschäftigen sich auf die eine oder andere Art mit mongolischen Urf Pferden, den sogenannten Przewalski-Pferden.

Der Zoologe Michail, genannt Mischa, bricht ab 1881 zu einer Expedition in die Mongolei auf, um die Przewalski-Pferde zu fangen und in die zoologischen Gärten von Europa zu bringen, um diese dadurch vor dem Aussterben zu retten. Im Jahr 1992, circa einhundert Jahre später, reist die deutsche Tierärztin Karin mit ihrem Sohn und einer Herde Przewalski-Pferde in die Mongolei, um die Rasse langsam wieder an die Wildnis zu gewöhnen, da es mittlerweile wieder genug Tiere ihrer Art auf der Welt gibt. 2064 schließlich leben Eva und ihre Tochter Isa auf einem Hof in Norwegen. Mittlerweile sind das Klima, die Wirtschaft und die Infrastruktur zusammengebrochen. Die meisten Menschen befinden sich auf Wanderschaft und suchen

nach einem lebenswerten Ort, doch die beiden bleiben auf ihrem Hof, um ihre beiden Przewalski-Pferde weiterhin zu schützen, da sie eventuell die letzten ihrer Art sein könnten.

Lunde nimmt die Lesenden von Beginn an in das schon bestehende, beziehungsweise in diesem Fall nicht mehr bestehende, System des Jahres 2064 mit. Erst nach und nach erfährt man, wie schlecht es um diese Zukunft wirklich bestellt ist. Ganz anders als man es von Science-Fiction Büchern gewohnt ist, gibt es in dieser Zukunftsvision keine Roboter oder andere aus unserer Sicht fortschrittliche Technologien. Das Leben, welches Eva und Isa auf ihrem Hof führen, ist, vor allem nachdem der Strom ein für alle Mal ausgefallen ist, beschwerlich und erinnert sehr an den ländlichen, vorindustriellen Lebensstil von einst. Die Autorin schafft hier eine sehr genaue Vision davon, wie es den beiden geht und was sie durchmachen müssen, indem sie Szenen von nötigen Tierschlachtungen oder die Geburt eines Babys sehr bildlich beschreibt.

Während des Lesens entsteht der Eindruck, dass das Buch eher langsam voranschreitet, obwohl jede einzelne der drei Geschichten am Ende über einen Zeitraum von mindestens einem Jahr erzählt wird. Gewisse Ereignisse werden detailliert und mit Bedacht beschrieben, sodass das Erzähltempo in diesen Szenen gut mit dem Erzählten harmoniert. Durch das Abschreiten relativ großer Zeiträume kommt es allerdings häufig zu größeren Zeitsprüngen, die teilweise abrupt und unerwartet auftreten, sodass die Lektüre verlangsamt werden muss, um der Handlung noch folgen zu können.

Die Lesenden verlassen die Geschichten der drei Protagonist_innen und ihrer Familien an einem Punkt, an welchem die Aufgabe, für die Pferde zu sorgen, zum Teil oder in Gänze erledigt ist. Ihre eigenen Geschichten sind allerdings noch nicht beendet, weshalb die Lesenden nicht erfahren wer-



den, wie diese ausgehen. Das letzte Kapitel, welches man als einen Epilog sehen kann, verbindet zumindest die Geschichte von Michail auf eine gewisse Weise mit der von Karin und beendet diese damit. Maja Lunde erzählt eine Geschichte der Przewalski-Pferde über mehrere Jahrhunderte hinweg. Der größere Fokus der Geschichte scheint allerdings auf den Menschen, welche sich um diese Tierart kümmern, zu liegen. Man erfährt viel über die romantischen und familiären Beziehungen der Protagonist_innen. Die Lesenden bekommen einen Einblick in das Leben in der Mongolei im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert sowie in das Leben in einer nahen, durchaus realistischen Zukunft, sollte die Menschheit weiterhin so gedankenlos mit ihren Ressourcen umgehen. Lunde beschreibt, dass die Emissionen, die die Menschheit seit den 1980er Jahren ausgestoßen hat, für den Klimakollaps verantwortlich sind. Sollte daran auch nur ein Fünkchen Wahrheit sein, ist die moderne Gesellschaft auf dem besten Wege in genau diese Zukunft. Diese Vision regt zum Nachdenken über das eigene Leben und den eigenen Verbrauch an.

Das Buch beschreibt die Geschichte der Pferde und das Sterben der Art, doch das viel größere Thema des Buches scheint das des menschlichen Lebens und der Umgang miteinander in unserer Gesellschaft zu sein. Eva versucht Isa zu erklären, dass man nicht aufhören dürfe sich gegenseitig zu helfen, doch unsere Realität sieht heutzutage bereits anders aus. Häufig müssen Eva und Isa ihre Tiere freilassen und hoffen, dass diese in der Wildnis allein zurechtkommen. Sicherlich werden es nicht alle Tiere schaffen, in ihrer Art bestehen zu bleiben, unter ihnen höchstwahrscheinlich die Przewalski-Pferde, da sie sich mit normalen Pferderassen paaren und ihre Gene denen der anderen vermutlich weichen werden. Die Frage, die man sich als Leser_in stellen muss, ist die, ob wir Menschen anpassungsfähig sein werden oder ob wir irgendwann selbst zu den ausgestorbenen Arten zählen werden. Sich dies vor Augen zu führen ist drastisch, vor allem wenn man bedenkt, dass die Menschheit zu großen Teilen selbst dafür verantwortlich ist, dass das Klima so kurz vor dem Kollaps steht, bzw. dies in Lundes 2064 bereits eingetreten ist. Lundes Buch verbindet das Artensterben mit Familiengeschichten und hebt die Problematik damit auf eine sehr persönliche Ebene. Oft ist die Geschichte dabei ernst, gar traurig, und stellt eine Zukunft dar, die für die meisten Menschen und Tiere ein Horrorszenario ist.

Die Letzten ihrer Art ist ein Buch, welches dazu anregt, über seinen eigenen Lebensstil nachzudenken und vielleicht sogar Konsequenzen für das eigene Handeln zu ziehen, damit es nicht, wie im Buch beschrieben, zu einer unwiederbringlichen Klimakatastrophe kommt.

von Kaja Bönsch

Maja Lunde:
Die Letzten ihrer Art.
btb, 2019. 640 Seiten, 22,- Euro.
Aus dem Norwegischen: Ursel Allenstein.
ISBN 978-3-442-75790-9

Unbefriedigende Lektüre oder authentische Abbildung der Realität? Simone Lapperts *Der Sprung*

In Simone Lapperts Roman *Der Sprung* haben zehn Stimmen aus jeweils subjektiver Perspektive denselben Erzählgegenstand: Manu. Diese Figur bildet den Ausgangspunkt der Erzählung. Sie führt ebendiese zehn Erzählstränge zusammen, ohne sie jedoch verbindlich miteinander zu verweben. Diese eigenständig betrachteten Erzählungen haben lediglich eine Gemeinsamkeit: Die Figur der Manu, die durch ihre Handlung, nämlich das Steigen auf ein Dach, die bedingte Zusammenführung der einzelnen Erzählungen bewirkt. Die Kapitel des Buches sind nach den zehn Figuren benannt. Jede Figur besitzt jedoch nicht nur ein Kapitel, sondern mehrere, die durch das Buch verteilt sind. Dadurch kommt ein doppelter Bruch mit der Erzählkontinuität zustande: Erstens jener, der durch die allgemeine Trennung der Figuren in Kapitel und deren unzusammenhängendem Charakter erreicht wird und zweitens jener, der durch die Trennung innerhalb der Figur-Erzählungen erreicht wird, bei der jeder Figur mehrere Kapitel zukommen.

Diese Brüche und der daraus resultierende Charakter des In-sich-Geschlossenseins der einzelnen Erzählungen ist gleichzeitig für den fragmentarischen Charakter dieser Erzählungen verantwortlich, woraus sich für die Figuren bezüglich deren Verhältnisse zueinander eine Anonymität, Individualität sowie Isoliertheit ergibt. Die Erzählungen der einzelnen Figuren, nach denen die Kapitel des Buches benannt sind, können als eigenständige Erzählungen gelesen werden. Sie ergeben demnach erst in ihrer Summe ein Ganzes, und, in der *additiven Lektüre* etwas Neues und Anderes. Die Figuren begegnen sich zwar innerhalb ihrer Erzählungen, dieses Sich-Begegnen führt, innertextlich betrachtet, jedoch nicht zu einer verbindlichen Verwebung der Figur-Erzählungen, sie bleiben eigenständig und greifen nicht ineinander: Die Figuren bleiben sich fremd und anonym. Diese Erzählmethode kann so gelesen werden, dass von der Form auf den Inhalt geschlossen werden kann: In diesem Fall wäre es gerade die Anonymi-

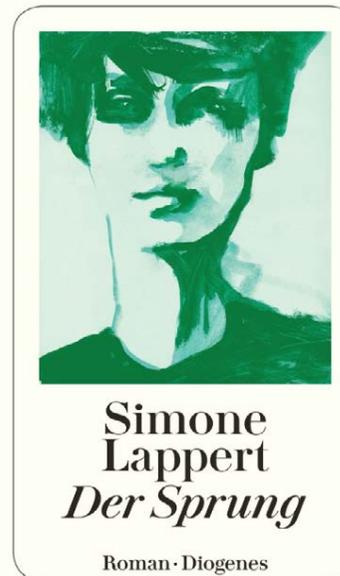
tät und das oberflächliche Aneinandervorbeistreichen, worum es geht: Die Leser_innen sind die Einzigen, die alle Geschichten kennen, manche tiefgreifender und emotionaler, manche oberflächlicher, flüchtiger und lückenhafter. Es wäre der Versuch der Abbildung einer Realität in der nie alles überblickt und gewusst werden kann, nie alle Lücken gefüllt und nie alle Fragen beantwortet werden können. Gleichzeitig existiert ein unsichtbarer Faden, der alles miteinander verbindet. Leser_innen wären an dieser Stelle Zeugen dieses Verfahrens, wenn sie diejenigen sind, die den unsichtbaren Faden sehen bzw. lesen können, also sowohl alle Geschichten, als auch die Anonymität zwischen ihnen, kennt. Die Form des Romans spaltet sich in Kapitel, ebenso wie die Figuren sich in untereinander anonyme Individuen spalten. Sie erfahren gleichfalls innerhalb der Handlung ein Zusammentreffen, nämlich durch die Figur der Manu und allem, was mit dieser Figur auf Handlungsebene einhergeht, sowie ein Zusammentreffen im Äußeren des Textes: In Leser_innen. Der Text macht damit sowohl die Verbindung, als auch die Unterbrechung dieser Verbindung sichtbar bzw. lesbar. In den Lesenden findet die parallele Lektüre von Verbindung und Trennung statt. Anonymität wird einerseits mittels der Form hervorgebracht, also durch die Trennung der Figuren in einzelne Kapitel, und andererseits, aufgrund der Erzählmethode, welche die einzelnen Geschichten erzählerisch voneinander getrennt hält. Auf diese Weise konstituiert der Text eine Perspektive der Draufsicht, in der Leser_innen den Blick *auf* die einzelnen Figuren, und damit auch auf deren Trennung voneinander, gewinnen, und der Makroansicht, in der Leser_innen den Blick *in* die einzelnen Figuren gewinnt. Werden die einzelnen Figur-Erzählungen als Einzelteile betrachtet, tritt eine Art Stimmigkeit zutage. Werden die Einzelteile jedoch als Ganzes betrachtet, entstehen Lücken in Form von handlungsbezogenen Ungereimtheiten innerhalb der Handlungsstränge. Es scheint so, als fehle etwas, das sich jedoch nur durch die Draufsicht

bemerkbar macht. Diese Problematik wird dadurch hervorgebracht, dass die einzelnen Figur-Erzählungen innertextlich nicht ineinandergreifen, sondern ebendiesen Abgeschlossenheitscharakter aufweisen. So ist es also gerade die Form, die Unstimmigkeit im Inhalt konstituiert. Das führt im Leseerlebnis zu einer Art Zwiespältigkeit: Einerseits entsteht eine unbefriedigende Lektüererfahrung durch das Lesen eines lückenhaften Textes, der Ungereimtheiten entstehen lässt. Gleichzeitig kann genau das, wie bereits beschrieben, der Gegenstand der Erzählung sein. Die Lückenhaftigkeit wird damit gleichzeitig zwar als unbefriedigend, aber notwendig empfunden, wenn davon ausgegangen wird, dass der Roman den Anspruch erhebt, Form und Inhalt in eins zu schreiben. Lappert gelingt es eine sinnliche Erzählstimme mit diversen großartigen sprachlichen Kniffen zu etablieren. Dennoch geht dabei etwas verloren: Die verschiedenen Erzählstimmen suggerieren eine Unabhängigkeit untereinander, wobei die Umsetzung das Gegenteil erreicht: Eine zu laute Erzählstimme,

die sich durch die Individuen zieht, welche dadurch zu einer Masse verschwimmen.

Der Text enthält einerseits zu viele unfertige Elemente und andererseits besitzen die Elemente, die fertig zu sein scheinen, entweder einen zu hohen Konstruktionsgrad oder einen zu hohen Grad der Vorhersehbarkeit. Es gibt Erzählelemente, die zu einfach konstruiert sind und damit den Kitschgrad in die Höhe schießen lassen. Andere, die nicht funktionieren würden, ohne entweder eine weitere Figur einzuführen oder das Mittel des *einfachen* Zufalls einzubauen, und wieder andere Teile, die sich in ihrer Konstruktion zu verlieren scheinen und am Ende gar nicht aufgelöst werden können, oder gar abrupt im Keim ersticken werden müssen, was wiederum auf Kosten der Glaubwürdigkeit und des vom Text erhobenen Anspruchs geht, in gewissem Maße Realität abzubilden. Auch hier stellt sich das Problem der Zwiespältigkeit ein, das darin besteht einerseits die unbefriedigende Lektüre zu erleben, und andererseits die Möglichkeit anerkennen zu müssen, dass es gerade die Lückenhaftigkeit ist, die der Text abzubilden versucht. Großartige sprachliche Ansätze sind gepaart mit einer zu großen Verliebtheit zur Konstruktion selbst, die die Lektüre zu einem emotional ambivalenten Erlebnis werden lässt und von Leser_innen eine unentscheidbare Entscheidung fordert. Der Text schafft es nicht laut zu werden, Akzente zu setzen und damit Relevanz zu etablieren. Er ruht sich vielmehr auf dem „Gang-des-Lebens Muster“ bzw. einem Bild der Realität aus, das nie vollständig rund sein kann, anstatt konsistente Konstruktion zu liefern. Am Ende bleiben Leser_innen mit einem Eindruck zurück, der sie dazu zwingt den Roman entweder als flaches Leseerlebnis abzutun, oder darin, eine authentische Abbildung der Realität zu lesen, die die Lückenhaftigkeit notwendig zur Folge hat und mit der sie sich an dieser Stelle zufrieden geben müssen.

von Sarah Eckardt



Simone Lappert:
Der Sprung
Diogenes, 2019, 336 Seiten, 22,- Euro
ISBN: 978-3-257-07074-3

Druckpunkt: gelesen haben

Als würde eine jener scheinbar aus Lakritz gegossenen Scheiben springen, an der Schwelle im Material scheitern und sich – immerfort – dem Lauf der Zeit widersetzen, lese ich den Satz zum fünften, sechsten, siebten Mal, bis er verschwimmt. Einzelne Wörter, einzelne Buchstaben treten hervor, leuchten auf, ohne erkennbares Muster, ohne jeden Kontext – Šklovskij wäre stolz –, wie ein Code, wie eine Lösung beim *Glücksrad*, heute besonders knifflig. Ich kaufe keinen Vokal und klappe das Buch zu – ausgelaut und von einer Seite, auf der es schon seit zwei Tagen des Nichtweiterlesenkönnens regnet, zum erneuten Aufgeben gezwungen.

Dabei war besagter Satz kein Ungetüm aus Fachausdrücken und zeilenweisen Vertröstungen auf einen Punkt zum Atemholen und Innehalten; keine eingeschobenen Nebensätze

Die Überzeugung, dass da etwas ist, das meine volle Aufmerksamkeit verlangt, und ein Satz, der von Bedeutung sein muss, den es zu entschlüsseln gilt, über den man nicht einfach hinweglesen kann.

oder Klammern allzu redseligen Inhalts, keine mehrteiligen Prädikate mit Abständen so groß, dass sie jeden Zusammenhang vergessen machen, nicht einmal ein unentschlossenes Semikolon. Und das Setting: keine störenden Nebengeräusche, keine abschweifenden Gedanken, kein unerledigter Abwasch. Dennoch: die Überzeugung, dass da etwas ist, das meine volle Aufmerksamkeit verlangt, verlangen *könnte*, und ein Satz, der von Bedeutung sein muss, den es zu entschlüsseln gilt, über den man nicht einfach hinweglesen kann.

Dann die Erinnerung an vergangenes Lesen, das Echo einer Selbstverständlichkeit: die leise Anspannung angesichts der Ankündigung, dass die Stadtbücherei ihre Pforten über den Sommer schließen würde, die Sorge, ob die entliehenen Bücher reichen würden, irgendwann dieses Hochgefühl, dass ein Buch, um

das ich bat, angeschafft wurde, für mich, ein Wunder, Ursache und Wirkung wie im Traum, allem voran jedoch die Bibliothekarin, die mich eines Tages – einem Initiationsritus gleich und in einer Umgebung voller Worte von erstaunlich wenigen Worten begleitet – von der Kinder- und Jugend- in die Erwachsenenabteilung führte, mir zeigte, dass die unsichtbare, wenngleich empfundene Grenze, die zu übertreten ich ohne Anleitung nicht wagte, fließend war, und kaum beängstigend, wenn es auch den Eindruck erweckte, als gäbe es kein Zurück zu *Fear Street* und *Molly Moon* (zu Pippi Langstrumpf und Harry Potter und Janosch und Donald Duck dagegen schon, die keiner Kursivschreibung bedürfen, weil sie nicht in Konkurrenz mit der Wirklichkeit stehen), zu Büchern, die ihre Titel mit „voll“, „total“ oder „cool“ beginnen

ließen, von zarter erster Liebe handelnden und deren Cover von stilisierten Comicfiguren bewohnt wurden und die ich heute noch ab und zu nachkaufe, um zu überprüfen, ob das nachhallende Gefühl reproduzierbar ist.

Sie war es auch, die mir irgendwann bei jedem Besuch einen Bücherstapel in die Hand drückte, den ich stumm entgegennahm. Alles einpacken bitte, Empfehlungen nach Maß, „Kunden, die diesen Artikel gekauft haben, kauften auch“ ist nichts dagegen. Auch nach über zehn Jahren erkannte sie mich – vage – bei einem meiner Besuche dieser Stätte voller (nicht nur Buch-) Erinnerungen, und als wäre keine Zeit vergangen, nannte ich meine Bibliothekskartennummer. Man könne sie wieder aktivieren, sagte sie, einmal vergebene Nummern werden nicht noch einmal vergeben, und allein die Möglichkeit

zur Rückkehr beruhigt, genügt, vorerst – ein Buchverhältnis, das ich noch immer vermisse, das verlorengegangen ist in Großstädten und Unibibliotheken, zwischen verlängerten Öffnungszeiten und Computern, und das womöglich der Romantisierung der letzten Zeilen zum Opfer gefallen ist. Vielleicht gibt es inzwischen keine Stempel mehr, keine Laschen, in die Ausleihkarten gesteckt werden, und keine nunmehr mit Nostalgie gepaarten Rituale, dennoch ist die Erinnerung an ein Gefühl voller Bücher und Leichtigkeit nicht weniger echt, nicht weniger gültig.

Inzwischen besitze ich ganze Regale voller liebevoll arrangierter Buchrücken und lese viel weniger, viel langsamer, habe Durststrecken, die dafür verantwortlich sind, dass ich mich monatelang an ein Buch klammere, ohne die letzte Seite zu erreichen – ein Bekenntnis, das unter Lesenden (einer Gruppe, zu der ich mich seit jeher zähle) für Atemholen sorgen könnte. Es ist nicht so, dass ich *überhaupt* nicht lese. Ich überfliege, bibliographiere, sammle, erfreue mich an all den Überschriften, die so sehr zu den Dingen zu passen scheinen, mit denen ich mich beschäftige, dass ich mich womöglich fragen sollte, ob sie nicht schon längst geschrieben worden sind, gehe all den lesebegleitenden Praktiken nach, die mich davor bewahren, mir einzugestehen, dass sich die Buchdeckel nicht mehr ganz so leicht öffnen lassen.

Hinzu kommt, dass aus dem Druck zu lesen der Druck *gelesen zu haben* werden kann, ein Monumentaldruck, der jedes Lesen im Keim erstickt, der dazu drängt, wissend zu nicken, wenn von Klassikern die Rede ist, die man gelesen haben muss, die mit einem ihrer kulturgeschichte-trächtigen Atemzüge zu vereinnahmen, zu verschlingen vermögen – Namen, Titel und Begriffe, die aus der Ferne herüberschallen. Ich beschwöre Phonetik- und Phnologie-Vorlesungen herauf und füttere im Anschluss *Google* mit Mutmaßungen, Nacharbeit für ein Gefühl der Sicherheit, der Zugehörigkeit, und um beim nächsten Mal sagen zu können: *Genau, natürlich, keine Frage*. All das führt mich zu der überaus hemmen-

den Überzeugung, dass jedes Wort zählt, dass es um Nuancen und Tonfälle, um Synonyme und Zwischentöne geht, um sprachliche Präzision und vermeintlich leere Zwischenräume voller Bedeutung – die Utopie einer restlosen Erfassung. Statt mich jedoch der Herausforderung des Allumfassenden, des Vollständigen und daher umso Unwahrscheinlicheren zu stellen, schiebe ich auf, stelle mir vor, wie schön und befriedigend es wäre, das und das und das zu lesen, und lande schließlich bei *Video-on-Demand*. Auswahlkriterium: Ich würde keine wissenschaftliche Arbeit darüber schreiben (was die Auswahl erstaunlich eingrenzt).

Doch dann, plötzlich: eine ehemalige Telefonzelle voller Bücher (eigentlich eine Bank, die hier als Beispiel für eine Ersetzung im Namen des Poetischen Erwähnung findet) und ein Buch, das mich nicht anspricht, weder der zerrissene grüne Schutzumschlag noch der Titel, den ich nicht kenne, auch die Autorin ist mir unbekannt. Normalerweise nehme ich nur, wovon ich gehört habe, von dem eine vage Bekanntheit ausströmt, von dem ich sagen kann, da klingelt etwas. Dennoch nehme ich es mit, mit spitzen Fingern und diffusen Erwartungen, verarzte es voller Hingabe und mit viel Klebeband (baue dadurch eine jener Verbindungen zu Dingen auf, die mich immer weiter vom Minimalismus entfernen) und lese schließlich *rein*, ein bisschen quer, stückchenweise, unentschlossen, denke (misstrauisch): Das klingt gut. Später finde ich keine einzige Rezension im Internet, was mich irritiert, trotzdem lese ich weiter, zwischendurch, mittendrin, auf dem Beifahrersitz im Auto, ohne absolute Stille herzustellen, ich mache lange Pausen und setze einfach wieder an der Stelle ein, an der ich aufgehört habe, fange nicht von vorne an, mache keine Notizen, markiere keine Stellen mit Klebezetteln oder den eigens für solche Zwecke gekauften Kupferlesezeichen, lese einfach und denke, das gefällt mir – ohne zu hinterfragen, ob es mir gefallen sollte, ob es anspruchsvoll genug ist. Einfach so.

von Elena Stirtz

Lesezeichen: Zwischen den Seiten gelesen

Als ich neulich *In Zeiten des abnehmenden Lichts* aus dem Regal zog, musste ich mich schwer darüber wundern, wann ich eigentlich eine Lesung von Eugen Ruge besucht haben soll. In Erfurt, im Hugendubel am Anger zur Herbstlese – das behauptete das Ticket, das ich dort zwischen den Seiten wiederfand. Allerdings im Jahr 2011, und das war ein Jahr, bevor ich nach Erfurt kam. Also doch noch alles in Ordnung mit dem Gedächtnis. Das Buch – und das verrät dann auch der Preisaufkleber ganz hinten im Deckel – hatte ich erst deutlich später im Stöberhaus gekauft und das dort zurückgelassene Ticket als Lesezeichen verwendet. Die beiden zu trennen wäre widersinnig gewesen und so blieb das Ticket als Lesezeichen in seinem Buch – wie vor ihm viele andere Dinge, die man in Büchern zurückgelassen hatte, entweder weil sie nie zu

verwendet, seit es Bücher gibt, zu einem Störfaktor für die Lesenden. Während ich mich eigentlich auf die Lektüre des Romans konzentrieren will, spiele ich nebenbei mit dem Karton, denke an die Person, die Eugen Ruges Lesung besucht hat, reiße kleine Stücke davon ab oder habe Probleme damit, es bei der Lektüre unterwegs fest ins Buch zu klemmen, damit es nicht auf den nassen Boden der Straßenbahn fällt.

Manche Lesezeichen enthalten auch ganz absichtlich Informationen, die wiedergelesen werden sollen. Das können einzelne auf einem Zettel festgehaltene Beobachtungen sein oder Ergänzungen und Korrekturen, häufig auch Werbung. Dem Lesezeichen kommt eine Doppelbedeutung zu: Es ist die Markierung des zuletzt Gelesenen und zugleich selbst Träger von Informationen, die mal mehr und

Lesezeichen stören die Lektüre. Sie wollen, dass wir sie lesen und nicht die Bücher, für deren Lektüre sie uns eigentlich dienen sollten.

Ende gelesen wurden und das Lesezeichen als Zeichen des Abbruchs oder des fortgesetzten Aufschubs zurückblieb. Oder weil es einfach vergessen wurde. Oder weil die Person ihre Lesezeichen nach Abschluss der Lektüre ganz absichtlich im Buch zurückgelassen hatte, vielleicht sogar mit dem Ziel, dass jemand anders zu einem späteren Zeitpunkt das Lesezeichen genau dort finden möge und es zum zweiten Mal den Gang durch die Seiten antreten könnte. Das Lesezeichen überrascht auf diese Weise damit, in solchen Momenten nicht mehr nur als nützliches Hilfsmittel zu dienen, mit dem Lesende die Lektüre wieder aufnehmen können, sondern es wird auch ein Zeichen, das auf die Vorbesitzer_innen des Buches verweist. Es fordert ein, gelesen zu werden. Irritierenderweise wird es von einem hilfreichen Werkzeug, das man tatsächlich

mal weniger relevant für die Lesenden sein können.

In den Verwendungsweisen des Lesezeichens, die über seinen rein praktischen Wert als Markierung hinausgehen, ist ein Zug des Lesens bewahrt, der uns heute vielleicht nicht mehr so bekannt ist. Bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts werden als Lesezeichen sogenannte Leserädchen verwendet, die einem einfachen Lesebändchen gegenüber den Vorteil hatten, mittels einer beschrifteten Drehscheibe auch die Spalten- und Zeilenzahl festzuhalten. Aber auch zu dieser Zeit verwendete man schon abgerissene Papierstreifen, die dann beschriftet und mit Anmerkungen versehen worden sind. Üblich war aber auch damals schon die Markierung des Gelesenen am Rande der jeweiligen Seiten. Als weitere ebenfalls die Lektüre der Codices im 15./16. Jahrhundert

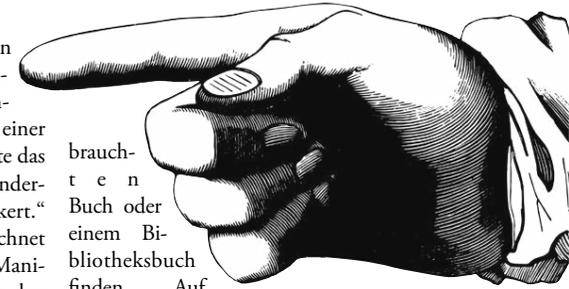
strukturierende Art der Markierung kann daher auch das Manicule (✎) betrachtet werden. „Als der Umriss der zeigenden Hand im 15./16. Jahrhundert zu einer geläufigen Type der Drucker wurde, hatte das manicule schon mindestens drei Jahrhunderte lang die Bordüren der Codices bevölkert.“ (Lutz u.a. 363) Ob also von Hand gezeichnet oder gedruckt – schreibt sich mit dem Manicule eine lesende Person metonymisch in den Text ein. Der Finger, der im Prozess der Lektüre vermeintlich die einzelnen Zeilen entlang fuhr und an einer bestimmten Stelle innehalten musste, bleibt zurück, um auf diese Stelle verweisen zu können und zwischen ihr und einer Anmerkung am Rande des Textes einen Bezug herzustellen. Beim Lesen, so ruft es uns dieses seltsame Zeichen in Erinnerung, hat man es „mit einer Kultur zu tun, in der offensichtlich (...) der Zugang (...) zu Wissen und Verstehen maßgeblich über Operationen der Hand geregelt war – indem der Lesende durch Berührung den direkten Kontakt mit dem Bild oder mit der Schrift suchte, oder auch – wie im Fall des manicule –, indem die gezeichnete oder gedruckte Hand die Bezugnahme oder die Auseinandersetzung stellvertretend übernahm.“ [1]

Gerade Studierende und andere beruflich Lesende versehen ihre Texte auch heute selbstverständlich noch mit Unterstreichungen und Anmerkungen – ob handschriftlich oder mit der Kommentarfunktion eines beliebigen Computerprogrammes. Auf die Idee, durch kleine Zeichnungen von Händen auf die wichtigen Stellen in den Texten aufmerksam zu machen, kommt aber wohl kaum noch jemand und auch die Zahl derjenigen, die während der Lektüre mit dem Finger über die Zeilen streichen, dürfte sich in Grenzen halten.

Trotzdem können die scheinbar beiläufig zwischen die Seiten unserer Bücher geworfenen Lesezeichen noch immer persönliche Informationen über die Lesenden und das Lesen enthalten. Vielleicht werden Lesezeichen auch gerade deshalb gerne gesammelt oder erwecken unsere Aufmerksamkeit, wenn wir sie in einem ge-

brauchten Buch oder einem Bibliotheksbuch finden. Auf ebay kann man jedenfalls in der Kategorie „Lesezeichen für Sammler“ eine breite Auswahl davon finden, was auf die Existenz der davon angesprochenen Sammler_innen schließen lässt. Wenig überraschend dürfte dabei sein, dass vieles davon ursprünglich gar nicht als Lesezeichen hergestellt wurde. Zur Unterscheidung spricht die Lesezeichensammlungswissenschaft von drei verschiedenen Kategorien von Lesezeichen: „Echte“ Lesezeichen, die vom späten Mittelalter bis etwa 1700 verwendet wurden, wie die bereits angesprochenen Leserädchen, Leseschnüre (wie die heutigen Lesebändchen) und Stecklesezeichen. Außerdem „echte“ Lesezeichen, die deutlich später hergestellt wurden, ab der Mitte des 19. Jahrhunderts aber eben industriell gefertigt (Stecklesezeichen oder dekorative Bügellesezeichen, die wie Spazierstöcke geformt und an deren Enden verschiedene Figuren angebracht sind). Beide Arten von „echten“ Lesezeichen wurden, ganz egal ob in Einzelherstellung oder in Massenproduktion, für den Zweck hergestellt, als Einmerkhilfe verwendet zu werden. Schließlich gibt es sogenannte „non“-Lesezeichen. [2] Darunter fällt all das, was als Lesezeichen gedient hat, ursprünglich aber nicht zu diesem Zweck hergestellt wurde: Kassenbons, Konzerttickets und Postkarten, getrocknete Pflanzen, ein (hoffentlich unbenutztes) Taschentuch.

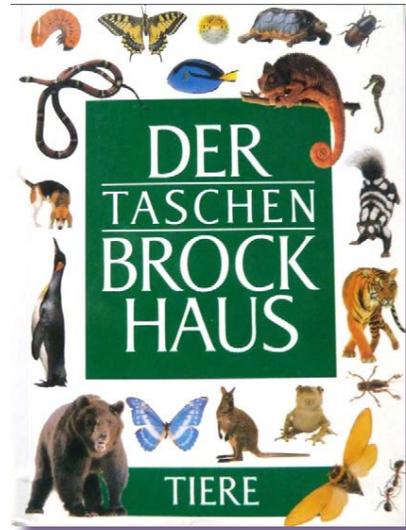
Diese letzte Kategorie scheint mir, gerade wegen ihrer Heterogenität und der Möglichkeit, etwas von sich selbst im Buch zurückzulassen und den eigenen Prozess der Lektüre erinnerbar zu machen, als Gegenstand der Betrachtung besonders reizvoll. Das könnte auch daran liegen, dass ich einige Jahre selbst



besonderen Wert auf meine Auswahl von Non-Lesezeichen legte.

In den letzten Jahren meiner Schulzeit, als ich das Lesen (erst recht spät) für mich entdeckte, begann ich damit, alte Bücher in meinem Zimmer auszusortieren, um Platz für diejenigen zu schaffen, die sich meiner Ansicht nach zu dieser Zeit einer Ausstellung als würdig erwiesen. Ein wichtiges Kriterium war dabei und ist noch immer (zumindest was das Wohnzimmerregal angeht), die vollständige Lektüre des Buches, bevor es im Regal stehen darf. Aussortiert wurde im Zuge dieser Aktion auch *Der Taschenbrockhaus – Tiere*, nicht nur, weil es aus naheliegenden Gründen ein Buch ist, das man sowieso nicht ganz durchliest, sondern auch, weil es als Nachschlagewerk deutlich weniger Wissen beinhaltet als Wikipedia. Allerdings wollte ich mich von den schönen farbigen Abbildungen, die es auf beinahe allen Seiten gab, doch nicht ohne weiteres trennen und in Anbetracht des praktischen Postkartenformats dieses Buches wurde es zu einem Lesezeichenspender umfunktioniert. Anfangs war der Plan noch, die Seiten einfach der Reihe nach zu verwenden. Als ich dann merkte, dass es doch recht viel Zeit in Anspruch nehmen würde, 500 Bücher zu lesen, versuchte ich die Tiere passend zu den Texten auszusuchen. Diese Lesezeichen blieben nach der abgeschlossenen Lektüre im Buch zurück und so enthalten einige meiner Bücher auch jetzt noch die vermeintlich passenden Tierbegleiter zum Text: Bienen für George Orwells *1984* oder Edelpapageien für Salman Rushdies *Harun und das Meer der Geschichten*. Letzteres hat zumindest auch auf dem Cover einen Vogel. Warum ich damit aufgehört habe, weiß ich nicht mehr und den Rest des Brockhaus gibt es auch nicht mehr.

Ein gut gemeintes aber die Individualität der Lesenden beschränkendes Ding ist das Lesebändchen (buchbinderischer Begriff: Zeichenband). Wer nicht den gewaltsamen Weg vieler öffentlicher Bibliotheken gehen will und das Bändchen abschneidet, noch bevor es den Prozess der Versiffung beginnen kann,



der wird der Freude beraubt, den Beginn der Lektüre mit der Auswahl eines neuen Lesezeichens feierlich zu begehen und folglich finden sich in belesebänderten Büchern auch keine zurückgelassenen Non-Lesezeichen, die auf eine vergangene Lektüre verweisen könnten. Ein Lesebändchen lässt sich nur auf sehr beschränkte Weise selbst lesen. Aber auch das geht: In Buchhandlungen hilft es (im Zeitalter der längst überfälligen Abschaffung von Plastikfolie) dabei, ein noch unberührtes Exemplar zu finden, bei dem das Ende des Bändchens nicht aus dem Buchblock heraushängt, sondern noch zurückgeschlagen dort wieder hineinführt. Auch in fremden Wohnzimmern können unberührte Bücher so treffsicher identifiziert werden. Bei langen Lagerungszeiten drückt sich das Lesebändchen zudem manchmal in den Buchseiten ab und hinterlässt seine eigene Kontur im Papier. Andere Lesebändchen zeugen auch von tierischen oder menschlichen Mitbewohner_innen, die das baumelnde Ding für witzig oder essbar hielten. Und auch hier liegt dann der Verdacht nahe, dass aus dem praktisch konzipierten Lesezeichen ein Störenfried werden kann, der ein Unterbrechen der Lektüre not-

wendig macht, weil er Aufmerksamkeit (diesmal von einer dritten Instanz) auf sich zieht oder Informationen ausplappert, die eigentlich der Geheimhaltung bedürftig.

Wenn auch die Lektüre bisweilen eine recht einsame Angelegenheit ist und Lesende sich in aller Regel dem Genuss dieser Einsamkeit hingeben, gibt es hin und wieder trotzdem Momente, in denen das Einbrechen einer weiteren Person in diese Einsamkeit eine willkommene Unterbrechung ist. Mit einem alten Lesezeichen, das ja immer auch Leser_innenzeichen ist, erreicht uns ein kleiner Gruß von jemandem, mit dem sich unsere Wege hier kreuzen.

Auch wenn E-Reader oder Computerprogramme die störenden und unpraktischen Züge des Lesezeichens ausblenden, verlieren wir mit dem Verschwinden von Lesezeichen, die mehr als nur ein Befehl an ein Programm sind, einen schönen Teil der Lektüre, bevor wir überhaupt richtig darüber nachgedacht haben, was diese Dinge eigentlich waren. Und wenn das Lesezeichen schon zu einem Befehl werden muss, dann lohnt es sich doch, nochmal einen Blick zurück ins Mittelalter zu werfen:

„Wann immer er seine Bibellektüre unterbrach, befahl der irische Mönch Coloman von Elo einer Fliege, die, wenn er las, auf seinem Codex hin- und herlief, sich auf die Zeile zu setzen und dort zu bleiben, bis er wiederkehre, um seine Lesung fortzusetzen. Die irische Legende aus dem 7. Jahrhundert berichtet, dass die Fliege seiner Anweisung strikt folgte.“ [3]

von Felix Haenlein

[1] Helga Lutz, Andrea Hübner, Jörg Paulus: ☞ Das Manicure: „The Hand an Meaning ever are ally'de“. In: Helga Lutz, Nils Plath, Dietmar Schmidt (Hgg.): Satzzeichen. Szenen der Schrift (2017), S. 365.

[2] Karl Heinz Steinbeißer: Lesezeichen sammeln. Geschichte und Formen der Lesezeichen aus sechs Jahrhunderten (2006), S. 13.

[3] Rolf Manfred Hasse: Eselsohren sind „out“ – Lesezeichen „in“. In: Bücher-Markt, Jg. 4 (1995.9), S. 4.

Orte des Lesens: Haus Dacheröden

Guten Tag, schön, dass Sie die Zeit gefunden haben, uns zu treffen. Können Sie sich für diejenigen, denen das Haus Dacheröden und der Verein Erfurter Herbstlese nicht viel sagt, kurz vorstellen?

Gerne! Mein Name ist Dirk Löhr. Seit 1997 bin ich Vorsitzender des Vereins Erfurter Herbstlese, der mit dem Ziel gegründet wurde, im Vorfeld des Weihnachtsgeschäftes den Leuten einen Kompass zu bieten, um sich in der Flut der Bücher zurechtfinden. Die Gründung des Vereins ist auf die Bündelung dreier Kräfte zurückzuführen: Michael John, die Universität und ich. Ich war damals noch als Journalist bei der Zeitung. Michael John, ein Schulfreund von mir, war vorher Filialleiter eines Buchladens. Er ist leider 2011 verstorben. Aus den 10 Veranstaltungen, die wir im Gründungsjahr 1997 organisierten, sind mittlerweile rund 100 pro Jahr geworden. Sie lassen sich aus der Herbst- und Frühjahrslese abzählen. Seit 2017 betreibt unser Verein im Auftrag der Stadt das Haus Dacheröden als Kultur- und Bürgerhaus. In diese Arbeit wollen wir natürlich unsere literarische Kompetenz einbringen, aber wir verstehen uns auch als Anlaufstelle für alles, was die Bürger_innen bewegt: Wir bieten Veranstaltungsräume, die von der Verbraucherschutzzentrale genauso genutzt werden, wie von Ärzten der Klinik Bad Berka. Politische Salons, Ausstellungseröffnungen, Lesungen, Filmscreenings, Table Quizzes, und mehr findet bei uns statt.

Nochmal nachgehakt, was bedeutet Lesen für Ihre Institution? Inwiefern ist das Haus Dacheröden ein Ort des Lesens?

Wir sind laut Satzung ein Verein zur Förderung der Literatur. Früher waren wir mal ein

Verein zur Förderung des politischen Buches, dann haben wir beschlossen uns breiter aufzustellen. Alles ist Kultur und alles ist politisch – mit Joseph Beuys gesagt. Die Kompassfunktion bleibt ein wichtiges Anliegen für uns, denn bei 90.000 Neuerscheinungen im Jahr verliert man leicht den Überblick. Es ist eine Sisyphe-Arbeit, die auch wir nicht uneingeschränkt leisten können. Deswegen versuchen wir uns in einigen Punkten zu spezialisieren: Wir haben beispielsweise den Kurt-Wolff-Saal, ein Showroom für die in Leipzig ansässige Kurt-Wolff Stiftung. Sie fördert kleinere Verlage, das Programm wird hier vorgestellt und präsentiert. Auch Lesungen werden abgehalten. Es ist schön, sich gemeinsam mit bis zu 100 Gästen, in noch relativ intimer Atmosphäre, mit den Autor_innen über deren Werke zu unterhalten. Im Kurt-Wolff-Saal steht auch unser ‚Lieblingsbuchregal‘ – wir laden einmal im Monat Menschen ein, die über ihre Lieblingslektüre reden. Literatur, die Menschen auf ihrem Lebensweg bewegt hat, können sie hier zeigen und ihre Lesarten teilen. Es ist witzig und spannend das Spektrum zu sehen, ausgehend von DDR-Kinderbüchern über philosophische Schriften bis Asterix auf Korsika. Ein weiterer Schwerpunkt ist dann unser Bücherasyl.

Ein wunderbarer Ort. Vielleicht können Sie kurz das Konzept hinter dem Vorsatz erläutern, Büchern ein zweites Leben zu verleihen?

Dahinter steckt ursprünglich die Überlegung, dass eine ältere Generation, die in der DDR aufgewachsen ist, ein besonderes Verhältnis zu Literatur hat. Die wirklich begehrten Werke gab es damals nicht an jeder Straßenecke, man brauchte einen Buchhändler seines Vertrauens – der einem auch unter dem La-



dentisch mal das ein oder andere herbeizubereite. Außerdem gab es in der DDR große Auflagen, es kam beispielsweise Peter Weiss' Ästhetik des Widerstands auf den Buchmarkt und wirklich alle mit Interesse für Literatur hatten eine solche Ausgabe kurz darauf im Regal stehen. Alle lasen dann dasselbe; genauso lief es ab mit etwa Der Meister und Margarita [von Michail Bulgakow, Anm. d. Red.], dem neuesten Strittmatter und vielen anderen Werken. Das hatte den Effekt, dass nun in den Privatbibliotheken der älter gewordenen Thüringer_innen fast überall die gleichen Bücher stehen. Kommerziell sind diese Ausgaben unbrauchbar. Für die 12-bändige Goethe Ausgabe des Aufbau Verlags kann man leider keinen Antiquar begeistern. Aber verständlicherweise hängen die Leute an diesen Büchern, sie haben eine emotionale Bindung zu ihnen aufgebaut. An ihnen haften individuelle Erinnerungen und Erlebnisse. Ausgelöst durch Todesfälle oder Umzüge müssen sich Menschen von diesen Werken trennen, jedoch bleibt vielen der Erhalt ihrer Schätze ein

Anliegen. Deshalb versuchen wir durch das Bücherasyl als Drehscheibe zu funktionieren: Wir stellen die Bücher ins Regal und hoffen auf zukünftige Leser_innen, die die Bücher finden und gut finden. Die Bezahlung basiert auf Spenden – damit wir dieses Projekt finanzieren können. Zu besonderen Anlässen, wie der Fête de la musique, bieten wir einen Bücherflohmarkt an und berechnen die Kosten der Bücher nach Gewicht. Angefangen das Bücherasyl aufzubauen haben wir letztes Jahr, 2019, und wollen es aufrechterhalten. Im vergangenen Jahr haben wir mit dem Bücherasyl rund 3600 Euro für die Vereinskasse erwirtschaftet, damit haben wir wohl etwa 2000 Bücher gerettet. Das ist ein tolles Gefühl!

Es gab in den letzten Jahren viele Diskussionen zum Thema wie zeitgemäß das haptisch erlebbare Buch noch ist, im Gegensatz zum digitalen Text. Uns würde Ihre Einschätzung interessieren: Wie nehmen Sie das Interesse jüngerer Menschen am Medium Buch wahr?

Nun ja, dass die jungen Leute heute in diesem Maße Videomaterialien konsumieren, davon konnten wir zu Zeiten der Vereinsgründung nichts ahnen. Filmische Aufnahmen haben natürlich auch Vorteile.

So wird beispielsweise bei der Lektüre eines Backbuchs manchen Menschen verdeutlicht: „Die Grenzen meiner Sprache sind die Grenzen meiner Welt“, mit Wittgenstein gesagt. Wenn ich nicht weiß was ‚unterheben‘ ist, kann ich es auch nicht ausführen. Auf YouTube finde ich dagegen Anleitungen, die ich aufgrund der visuellen Vermittlung einfacher befolgen kann. Man darf also nichts verteuflern. Entscheidend für das Erleben des analogen Buches ist, was der oder die Einzelne mit ihm verbindet.

Die Bindung zum Buch versuchen wir zu fördern. Daher arbeiten wir viel mit Kindergärten und Schulen zusammen und versuchen unsere Kooperationen stetig auszubauen. Es ist eine wichtige Sache, doch erzwingen kann man das Interesse nicht. Wichtig ist, die Lektüre muss Spaß machen. Wir haben neulich einen Manga-Workshop angeboten. Es gibt auch eine Schreibwerkstatt. Wir haben noch viele Ideen! An denen mangelt es nicht und auch nicht an Begeisterung – oftmals scheitern Projekte leider an der Finanzierung.

Ein wichtiger Teil des Lesens ist auch die Zeit für sich. Inwiefern bieten Sie Raum für stille Lektüre?

Wir wollen sehr gerne, dass die Leute zum Lesen zu uns kommen. Für den Rückzug sind unsere Salons prädestiniert, unten im Buchasyl ist ebenfalls genug Platz und man kann gleichzeitig stöbern. Auch mit Kaffee und einer Tageszeitung können wir dienen. Diese Angebote müssen teilweise noch angenommen werden. Oft hören wir, dass die Leute nicht wissen, dass es uns gibt. Wir haben schon darüber nachgedacht ‚Silent Rea-

ding‘ anzubieten. Das sind Verabredungen, um Menschen zur gemeinsamen Lektüre desselben Buches zu bewegen. Etwa 20 Gäste saßen dann in unseren Sesseln und läsen beispielsweise ‚Tod in Venedig‘, dabei könnten sie plaudern oder für sich bleiben. Lesen ist ja von Natur aus eine Sache, bei der man für sich bleibt. Büchermenschen können

auch verschroben sein und sich vielleicht alleine fühlen. ‚Silent Reading‘ wäre ein Angebot, das diesem Gefühl der Vereinzelung entgegenwirkt.

Zu welchen Zeiten sind Ihre Tore zur Lektüre geöffnet?

Wir haben täglich von 12-17 Uhr und am Samstag 10-15 Uhr geöffnet. Abends bieten wir Veranstaltungen an. Es ist ein großer personeller Kraftakt, das muss ich sagen, denn wir müssen die Leute auch bezahlen. Gerne würden wir unsere Ausstellungen auch am Wochenende öffnen, aber wir sind zuverlässig und haben Vertrauen in den Prozess. Wir sind das vierte Jahr in diesem Haus und müssen noch wachsen bzw. uns entwickeln. Dafür ist es wichtig, dass die Menschen wissen, dass sie hier willkommen sind. Unsere Herausforderung ist es, hinauszutragen, was wir Schönes anbieten. Dafür sind wir auch bei Stadtfesten präsent. Wer für sich sein will, aber nicht alleine, ist in diesem Haus an der richtigen Stelle. Sessel, Kaffee, Bücher – das Angebot steht immer. Wir sind mitten in der Stadt, kommt einfach vorbei!

Apropos Haus, das Gebäude hat selbst eine kulturgeschichtliche Vergangenheit. Erzählen Sie mal!

Wenn man den konservierten Geist dieses Hauses sichtbar machen könnte, wie etwa durch Sprühnebel oder ähnliches, käme ei-

niges zusammen. Goethe und Schiller sind hier ein und ausgegangen, Wilhelm von Humboldt heiratete Caroline. Es ist völlig verrückt. Auf der anderen Seite war dies einst ein Haus, in dem die Familie Lucius viel Geld verdiente. Als Textilfabrikanten stellten sie Strümpfe her und finanzierten beispielsweise das katholische Krankenhaus. Im Haus Dacheröden wurden also nicht nur Texte gewoben, sondern auch Stoffe. Den Leuten auch diese Stadtgeschichte ins Gedächtnis zu rufen, das wäre schön.

Arbeiten Sie auch mit anderen Vereinen oder Institutionen der Stadt zusammen?

Ja, beispielsweise haben wir schon Lesungen gemeinsam mit dem Schauspielhaus organisiert, darunter eine mit Robert Habeck. Alle, die etwas dafür tun, dass das Lesen als Kulturgut gestärkt wird, sind unsere Verbündeten. So auch alle, die Kultur in dieser Stadt fördern; ich sehe uns da nicht so sehr in Konkurrenz. Als Verein haben wir wenige Berührungspunkte, obwohl natürlich Spannungen innerhalb jeder Zusammenarbeit entstehen können. Vom Prinzip sind wir sehr offen und würden es immer probieren wollen, gemeinsam mit anderen gegen den Stumpfsinn anzugehen. Am besten mit einem generationenübergreifenden Programm, das produktive Spannungen hervorruft, aus denen Neues entsteht. Das Haus Dacheröden sollte ein Ort der Diskussion sein: wie kann gelesen werden, wie kann geschrieben werden – auch über die Diskussion schwieriger Themen wie gendergerechte Sprache oder leichte Sprache würden wir uns in diesen Räumlichkeiten freuen.

Das klingt alles sehr spannend und wir freuen uns schon auf weitere Besuche bei Ihnen. Möchten Sie zum Abschluss noch etwas sagen?

Wer liest, ist klar im Vorteil. Nein, jetzt ohne Witz; dies ist nicht unser Haus, sondern Dacheröden gehört der Stadt. Die Stadt, das

sind die Bürger_innen, die in Erfurt leben. Das Haus kann nur so lebendig und toll sein, wie sich die Leute dafür interessieren und gegebenenfalls auch einbringen. Ich denke, manche sind auch einfach zu beeindruckt von der Fassade und dann zu schüchtern, um hereinzukommen. Das ist die Form von angstvollem Respekt, die manch einer auch vor der Lektüre eines Goethe Textes hat. Wir als Verein wollen ihnen diese Angst nehmen. Fürchtet euch also nicht.

Vielen Dank, Herr Löhr!

Das Gespräch mit Dirk Löhr, Vorsitzender des Vereins Erfurter Herbstlese, führten

Janne Lilkeney und Jessica Maaßen.

Haus Dacheröden, Anger 37, 99084 Erfurt



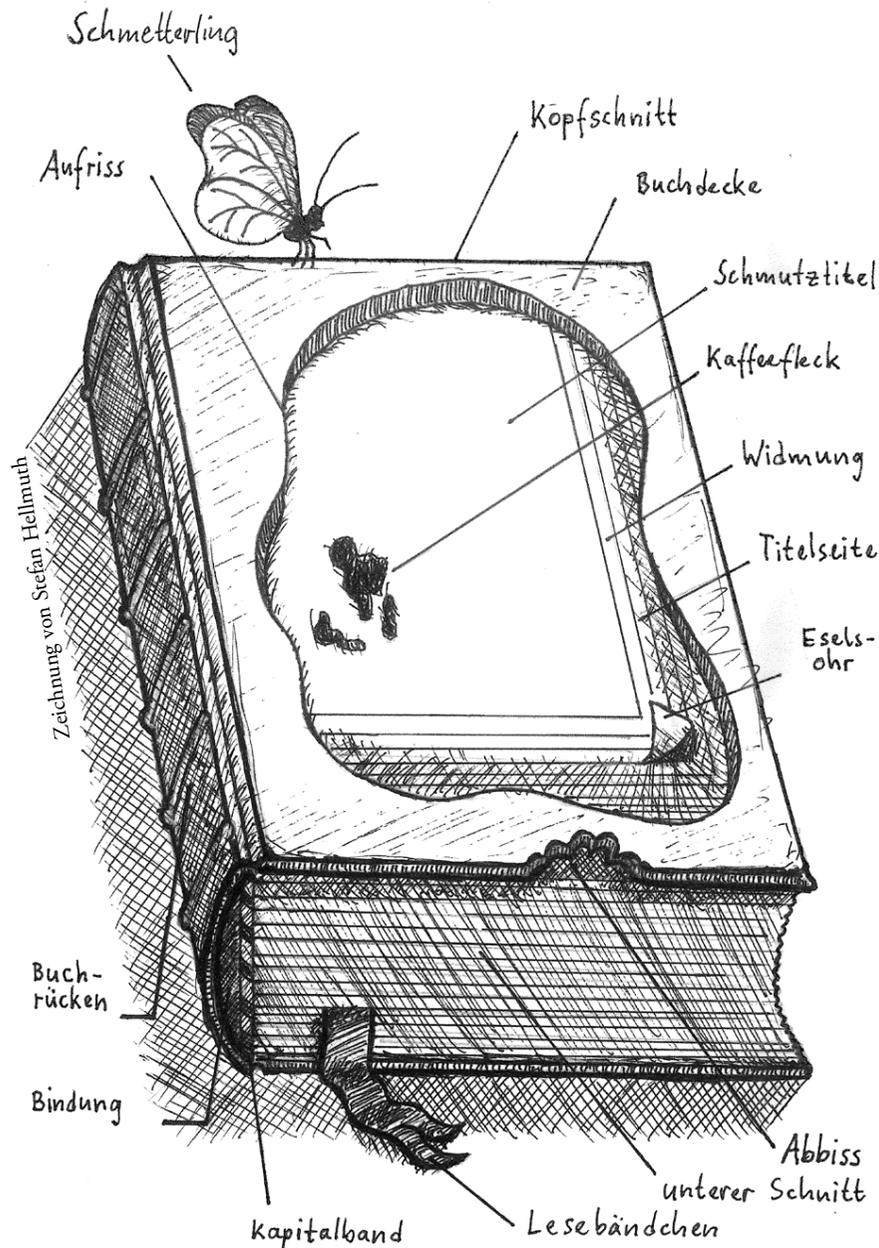
Kleine Anatomie des Buches: Der Schmutztitel

Der Schmutztitel bezeichnet die Seite vor dem eigentlichen Titelblatt, daher nennt man diese Seite oft auch Vortitel oder Vorsatztitel. Auf dieser vorangestellten Seite befindet sich meist der Kurztitel und der Name des Autors abgedruckt. Manchmal ist die Seite aber nahezu leer und nur das Verlagsignet prägt sich, einem Wasserzeichen vergleichbar, ein. Bei wissenschaftlichen Reihen oder Werksausgaben befindet sich auf der Rückseite des Schmutztitels oft der Reihentitel und die Namen der Reihenherausgeber_innen. Der Schmutztitel trägt keine wichtigen Informationen, diese finden sich im Druckvermerk, auf dem Haupttitelblatt und im Impressum. Aber welche Funktion trägt dann diese (nahezu) weiße Seite? Der Schmutztitel kommt in einer Zeit auf, in der man Bücher noch ungebunden erwirbt. Man kauft die Seiten der Bücher zunächst als ungebundenen Stapel in Form von Druckbögen und entscheidet selbst, ob und welche Bindung man dem Text gibt. Der Schmutztitel ist die erste Seite dieses Seitenstapels und liegt ganz oben auf. Bis zum heutigen Tag trägt der Schmutztitel daher die (meist ungedruckte) Seitenzahl eins. Wie die Bezeichnung Schmutztitel schon verrät, ist die anfängliche Funktion der Seite den folgenden Text vor Verunreinigungen zu beschützen (Schutztitel ist daher auch eine geläufige Benennung). Bei der Lagerung der Texte sammelt sich Staub auf der obersten Seite an, auch Fingerabdrücke und andere Flecken zeigen sich zumeist hier. Dennoch setzt sich der Schmutztitel erst ab der Mitte des 18. Jahrhunderts durch. Buchhändler und Verleger haben zunächst ein Interesse daran direkt ein Auge auf den Haupttitel zu werfen ohne mühseliges Aufblättern der Texte. Nach und nach setzt sich die Konvention des Schmutztitels jedoch durch. Mittlerweile haben nahezu alle gebundenen Bücher eine solche vorangestellte Seite und zwar obwohl es mittlerweile mehr drucktechnische „Schutzmaßnahmen“, wie Schutzumschlag, Buchdeckel, Vorsatzseite, für den Buchtext gibt. Diese unscheinbare und einst schmutzige Seite verdient in einigen beson-

deren Fällen aber trotzdem unsere Aufmerksamkeit. Sie ist zumeist der Ort im Buch an dem eine handschriftliche Widmung, sei es zum Geburtstag, zum Abschluss, zum Jubiläum, als Danksagung, oder Signatur des Autors, eingetragen wird.

Auch Vladimir Nabokov machte sich diese Seite zu Nutze um in die Erstausgaben seiner Romane und Erzählungen kleine handschriftliche Widmungen für Verwandte und Freunde einzutragen. Besondere Aufmerksamkeit widmete er hierbei den Exemplaren für seine Ehefrau Vera Nabokov. Für sie zeichnete er kleine Schmetterlinge auf die Seite des Schmutztitels. Dafür dachte er sich fiktive Schmetterlingsarten aus, die Eigenschaften des folgenden Romantextes in sich aufnahmen oder Charakterzüge Vera Nabokov spiegeln sollten. Dabei könnte es kein passenderes Lebewesen für den Schmutztitel geben, als den Schmetterling. Die Falter haben stets eine schmückende, meist farbenfrohe Seite ihrer Flügel und eine zurückgenommene Unterseite. Diese Unterseite dient zumeist dem Schutz und wird im Ruhezustand der Tiere hochgeklappt. Wie der Schmutztitel wirkt sie oft staubig, schlicht oder weist Flecken auf (wobei die Flecken der Schmetterlingsflügel zumeist einer besseren Tarnung dienen sollen). Die Falter, die um Nabokovs Widmungen flattern hat Brian Boyd in Vera's butterflies: First editions by Vladimir Nabokov inscribed to his wife eingefangen. Das Buch stellt eine schöne Schmuckausgabe dar, welches die Zeichnungen Nabokovs in hoher Auflösung abbildet und einige Hinweise zu ihrer Gestaltung gibt. Eine Ausgabe mit authentischen Widmungen Nabokovs zu finden ist wohl höchst unwahrscheinlich, doch Liebhaber_innen von alten Büchern und Sammler_innen auf Flohmärkten wissen genau, wie oft sich gerade auf den Schmutztiteln die ein oder andere spannende persönliche Eintragung auffinden lässt. Selten auch durchaus mal eine schmutzige...

von Jessica Maafsen



#01 2019



#02 2020



Impressum

Kontakt

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

Verantwortliche

Felix Haenlein, Johanna Käsmann, Janne Lilkendey,
Jessica Maaßen, Luana de Souza Sutter,
Max Walther

Satz und Layout

Felix Haenlein

Abbildungen

Rechte für die Coverabbildungen liegen bei den Verlagen, Fotografien auf S. 6, 35, 37 sind Privat-
aufnahmen, die Zeichnung auf S. 38 wurde von
Stefan Hellmuth zur Verfügung gestellt, die restli-
chen Abbildungen einschließlich der Fotografie auf
dem Titelblatt stammen von Pixabay.com

Druck

CityDruck&Verlag GmbH Erfurt
Auflage: 300 Exemplare

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

LIT
ERA
TUR

2020
#2

TEXTE. ZEICHEN. MEDIEN. LITERATURWISSENSCHAFT. UNIVERSITÄT ERFURT

Das Nachwuchskolleg Texte.Zeichen.Medien repräsentiert die Gradu-
iertengruppe des Forums Texte.Zeichen.Medien.

Unsere Gruppe vereint derzeit 15 Mitglieder der Fachrichtungen All-
gemeine und Vergleichende, Amerikanistische, Anglistische, Neuere
Deutsche, Romanistische und Slawistische Literaturwissenschaft. Als
professorale Mitglieder nehmen im aktuellen Sommersemester Prof.
Dr. Bettine Menke und Prof. Dr. Ilka Saal regelmäßig an unseren Tref-
fen teil. Sprecherin des Nachwuchskollegs und ebenfalls regelmäßig
professorales Mitglied ist Prof. Dr. Bettine Menke.

In einer 14-tägig im Semester stattfindenden Schreibwerkstatt bespre-
chen 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 Graduiere-
ntenkolleg interessieren, sind herzlich dazu eingeladen, bereits im Se-
mester vor dem Abschluss probeweise an unseren Sitzungen teilzu-
nehmen.

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

[https://www.uni-erfurt.de/philosophische-fakultaet/seminare-profes-
soren/literaturwissenschaft/forschung/nachwuchskolleg](https://www.uni-erfurt.de/philosophische-fakultaet/seminare-profes-
soren/literaturwissenschaft/forschung/nachwuchskolleg)

LABYRINTHVS
HIS HABITAT

