

Eine Flamme in dem Herzen,  
Tief, ach! tief –  
Lang genährt von bangen Schmerzen  
Verborgen schlief;  
Doch ob sie nur verborgen zehrt,  
Dem Herzen war sie dennoch werth.

Kalter Wind, mit eis'gen Schwingen,  
Löscht sie aus.  
Ach wie ist es nun so dunkel!  
Nächtlich Graus!  
Sie hellte mit demant'nem Schein;  
Jetzt bricht die ew'ge Nacht herein!

– Maria Clementine François



LIT  
ERA  
TUR

2022 | 4



(...) Schau, wie das Feuer sich zersplittert!  
Wie's rüchisch an der Kohle knittert!  
Lang aus die rote Krallen streckt  
Und nach dem Kerkermeister reckt!  
Wie's vor verhalt'nem Grimme zittert:  
»O, hätt' ich dich, o könnte ich  
Mit meinen Klauen fassen dich!  
Ich lehrte dich den Unterschied  
Von dir zu Elementes Zier,  
An deinem morschen, staub'gen Glied,  
Du ruchlos Menschentier!«

– Annette von Droste-Hülshoff

# Inhalt

Literarische Spuren der Krise.....S. 4

## Rezensionen

Sommerfeuer.

Bücher über das Verbrennen (von Felix Haenlein).....S. 10

... und nur ein stummer Rest Betroffenheit bleibt.

*Sie kam aus Mariupol* und *Nastjas Tränen* von Natascha Wodin (von Johanna Käsmann).....S. 15

How Does It Feel?

Fear and Loss in Mohsin Hamid's *The Last White Man* (von Max Rosenzweig).....S. 18

„Wir stehen mit verschränkten Armen parat.“

Heike Geißlers *Die Woche* (von Janne Lilkendey).....S. 20

„Aber bitte kein akademisches Umfeld mehr ...“ Julia May Jonas' *Vladimir*, eine Campus Novel

als zynischer Institutionenroman und Abrechnung mit der Universität (von Jessica Maaßen).....S. 22

(K)ein Weg aus der Krise? Bewältigung eines lebensverändernden Ausnahmezustands in Julia Schochs

*Das Vorkommnis. Biographie einer Frau* (von Luise Hoffmann).....S. 25

'The Second Sex' Writes Back

Jillian Cantor's *Beautiful Little Fools* (von Ann-Katrin Preis) .....S. 27

What's in a Name?

Shola von Reinholds *LOTE*, ein queerer Geheimtipp (von Tobias Funke).....S. 29

Dinge, die in Büchern lauern

(von Elena Stirtz) .....S. 32

Leseszenen auf der freien Bühne – Interview mit M. Kruppe

(von René Porschen).....S. 38

Kleine Anatomie des Buches:

Das Impressum (von Teresa Teklić).....S. 44



## EDITORIAL

### Liebe Leser\_innen,

vor etwa sieben Jahren begann das Verhältnis der Uni Erfurt zu Fragen des Brandschutzes zunehmend angespannt zu werden.\* Damals musste das Audimax gesperrt werden, weil der Brandschutz nicht gewährleistet werden konnte und das auch nicht kurzfristig zu beheben war. Das hatte auch mit der Notwendigkeit zu tun, zwischen Brand- und Denkmalschutz abzuwägen (wie die Lokalpresse den damaligen Kanzler Jan Gerken wiedergibt). Offenbar stellte sich dieser Prozess dann aufwendiger dar als erwartet, die Hochschule wollte das Audimax im Sommersemester 2016 eigentlich wieder in Betrieb nehmen. Beim BER hat es mit der Behebung der Brandschutzmängel dann sogar noch früher geklappt, wobei man, um die Uni an dieser Stelle in Schutz zu nehmen, sich dort auch nicht mit Fragen des Denkmalschutzes herumschlagen musste.

Und während in jüngster Vergangenheit und aktuell an den verschiedensten Orten der Welt metaphorische und tatsächliche Feuer brennen, bemüht sich unsere Uni weiter um Brandschutz. Diesmal auf einer anderen Baustelle. Das Problem ist, dass in den kommenden Semestern wohl der letzte Funke gelöscht

werden wird, der das Feuer der Leidenschaft für das eigene Fach in den Studierenden entfachen könnte. Denn auch wenn selbstverständlich schon kurz nach Bekanntwerden des finanziellen Desasters betont wurde, dass der „Studienverlauf nicht unmittelbar betroffen sein“ wird, so kann sich das auf nicht mehr als die Tatsache des Abschlusses beziehen. Bezeichnenderweise findet sich im selben Absatz des Schreibens vom Präsidium (18. Mai 2022) die Zusicherung, „dass laufende Verträge erfüllt werden und Sie Ihr bei uns begonnenes Studium abschließen können.“ Das hört sich nicht einmal beim ersten Lesen gut an. Schon allein die Notwendigkeit, eine solche Garantie aussprechen zu müssen, erweckt nicht gerade Vertrauen. Desillusionierend ist darüber hinaus aber vor allem der Eindruck, dass das Studium vonseiten des Präsidiums in erster Linie eine papierene Angelegenheit geworden zu sein scheint. Denn die große Wahlfreiheit an Lehrveranstaltungen und die Möglichkeit des Austausches in vielen kleinen Seminaren wird nicht wie in der Vergangenheit aufrechterhalten werden können. Was bleibt, ist das Papier, auf dem den Studierenden und Promovierenden ihr Abgang bescheinigt wird – Studium bedeutet nun (offenbar noch mehr als zuvor schon) das Erfüllen von Verträgen, das Ausstellen von Zeugnispapieren.

Es erscheint zwar übertrieben, die Universität im Stile Thomas Bernhards als Geistesvernichtungsanstalt zu beschreiben, als eine Anstalt, in der die Begeisterung ihrer Insassen, denn nur als solche würde er sie bezeichnen, dadurch abgetötet wird, dass sie sich der Stumpfheit hingegeben hat und nurmehr noch Papiere druckt, Entlassungspapiere hätte er vielleicht geschrieben, die das Abbüßen einer Haftstrafe bescheinigen, um damit die vollkommene Entleerung des Geistes desjenigen zu bezeugen, der sich vertrauensvoll in die Hände dieser Institution begab, die ihm Freiheit versprochen hat, aber nichts als ein Kerker für ihn gewesen ist, eingepfercht mit Hunderten anderer, die sie desselben Verbrechens bezichtigte und sie dadurch strafe, dass sie selbst die Papiermühle betreiben mussten, die zur Herstellung ihrer Papiere, die in keinem Fall als Wertpapiere zu bezeichnen sind, weil deren Kurs zu allen Zeitpunkten ins Bodenlose zu sinken droht, im eigens dafür errichteten Gebäude zu finden war, das wie selbstverständlich das größte und bedeutsamste auf dem ganzen Campus ist. Aber auch, wenn es übertrieben wäre, müsste man sich mit dem Ärger und der Enttäuschung auseinandersetzen, die in dem Satz steckt.

Denn was schon stimmt, ist, dass viele von uns durch den im Zuge der Ankündigungen von Sparmaßnahmen angeschlagenen Ton ins Kreuzfeuer geraten sind. Wenn man glaubte, dass die Universität die Institution ist, die sich dafür einsetzt, die Existenz von Geisteswissenschaften – und insbesondere der kleineren Fächer – gegen diejenigen zu verteidigen, die schon immer nach dem Wert für die Gesellschaft gefragt und dabei den finanziellen gemeint haben, dann ist das mit den bevorstehenden Streichungen einiger Professuren an unserer Uni obsolet geworden, und der ganz normale Wirtschaftsalltag unserer Zeit hinterlässt auch hier nun seine Spuren. Er naht, wie Kathrin Röggla in ihrem Essay *Gespensterarbeit und Weltmarktfiktion* schreibt, als „ein kaltes Feuer, eines, das von innen zu kommen scheint und alles verzehrt, es saugt sozusagen aus allen Dingen die Luft raus. Es ist ein Entwertungsfeuer, dem man keine Verbindung mehr zu jener schöpferischen Zerstörung unterstellt, die der Ökonom Joseph Schumpeter dem Kapitalismus zugeschrieben hat.“ Während dieses Feuer brennt, wird das gute Feuer nicht mehr

genährt, bis es irgendwann womöglich doch erlischt.

Wir lesen aber trotzdem oder gerade deshalb weiter, solange es noch Papier gibt, auf das die Bücher gedruckt werden können, und ein wenig mehr davon sollte für dieses Heft eigentlich auch immer noch zu finden sein. Dieses Editorial wollten wir in erster Linie dazu nutzen, um uns auch zu dieser Angelegenheit zu äußern, die uns alle angeht. Die vorliegende Ausgabe beschäftigt sich aber nicht nur mit der Misere des Akademiker\_innendaseins, sondern vor allem mit zahlreichen literarischen Neuerscheinungen, die ganz andere Katastrophen zum Thema machen.

Außerdem haben wir unsere Nasen auch in ältere Bücher gesteckt und dort nicht nur alte Geschichten, sondern noch ganz andere Dinge gefunden, von denen wir hier erzählen wollen. Wie immer wünschen wir euch viel Freude beim Lesen dieses Heftes und auch beim Lesen überhaupt.

Eure LIT ERA TUR-Redaktion

\*Dass nun auch noch kurz vor Fertigstellung dieser Ausgabe ausgerechnet der Willy Brandt School die Räumlichkeiten durch die Stadt gekündigt worden sind, weil der Brandschutz in deren Gebäude ebenfalls nicht den Vorgaben entspricht, ist uns nicht einmal mehr ein rasches Wortspiel wert. Wenn man immer weiterschreiben soll, sobald an der Uni etwas schließen muss, wird man in den kommenden Jahren womöglich gar nichts mehr fertigschreiben.

# LITERA- RISCHE SPUREN DER KRISE

Eine jetzt studierende Generation ist ihr ganzes Leben von vermeintlich einmaligen Krisen begleitet gewesen: Finanzkrise, Klimakrise, Coronakrise, Ukraine Krise. Während die jeweils ganz eigenen, persönlichen Krisen jede\_n treffen, treffen gesellschaftliche Krisen aber nicht alle gleich. Sehr lokale Krisensituationen kann man potenziell sogar schlichtweg einfach nicht mitbekommen. Die finanzielle Krise der Universität Erfurt wird mit Sicherheit kommende Studierende auch wesentlich härter treffen. Eine grundlegende, offene Solidarität kann und muss hier die Antwort sein. In diesem Heft und mit diesem Fragenkatalog wollen wir weniger Antworten anbieten, als der Frage folgen, was es heißt, in die Krise zu geraten.

Dabei geht es nicht darum, alle Krisen als gleichwertige zu sehen, sondern einen geschärften Blick darauf zu werfen, wann etwas als Krise deklariert wird und wen sie trifft. Wenn man beispielsweise an die AIDS-Krise denkt, wurde diese lange Zeit überhaupt nicht als Krise der Gesamtgesellschaft wahrgenommen, sondern als Problem einer aus den Augen der Mehrheitsgesellschaft vernachlässigbaren Gruppe. Wir wollen und müssen aus Krisen lernen und dazu gehört ohne Frage auch der Blick in die Literatur.

---

**1** Wo tauchen Krisen in diesem Text auf?

---

**2** Wie entsteht hier das Phänomen der Krise?

---

**3** Wo/Wann/Wie ist der Text situiert?

---

Es ist mit Sicherheit auch kein Zufall, dass die Wörter „Krise“ und „Kritik“ ihren gemeinsamen Wortstamm im griechischen *krinein* (trennen) haben. Der Begriff „Krisis“ taucht vor allem zuerst bei Hippokrates auf, der in der Krise das Gegenteil vom Normalzustand markiert. Die Macht, eine Krise auszurufen, liegt aber nicht in den Händen aller. Literatur erlaubt es uns, tiefer einzudringen in die Strukturen, die die Krisen benennen – oder sich verweigern, dies zu tun. Auch was denn dieses „Normale“ sein soll, muss immer eine drängende Frage bleiben. Dass die Krise sich wie das Normale anfühlt, so wie es heute offenbar vielen jungen Leuten geht, ist auch kein neues Gefühl. Bereits Walter Benjamin merkte an: „Das verzweifelt helle Bewußtsein, inmitten einer entscheidenden Krisis zu stehen, ist in der Menschheit chronisch.“

**Emmi Itäranta – *Memory of Water* (2012)**  
von: Ann-Katrin Preis

1 Crises in *Memory of Water* are manifold and occur on ecological, political, as well as personal levels. Climate change has altered ecological conditions and caused droughts and extreme water scarcity. Hence, wars are being fought over water while the military controls water rations and punishes water crimes. Amid this dystopian scenario, 17-year-old Noria, who is about to become the new tea master, learns about a long-kept family secret of a highly illegal natural spring that allows her access to fresh water. When insufficient water rations start to threaten the lives of her friends, Noria smuggles water from her secret spring and, thus, attracts the authorities' attention.

2 The novel does not make clear how exactly the crises come about. On the one hand, it seems that climate change as we nowadays experience it was a major cause. On the other hand, the political regime seems to hold society in a state of ignorance about the past and about geopolitical structures, which makes it impossible to trace a teleological timeline from life as we know it to the fictional world of Noria.

3 The novel is set in the (unspecified) future in a country in Northern Europe called New Qian, which suggests Chinese domination over Europe.

**Anna Kavan – *Who Are You?* (1963)**  
von: Tobias Funke

1 Der Roman beginnt mit einer Beschreibung von Vogelgesängen, die klingen wie die Frage „Who Are You?“ Die Hauptfigur, die nur als „the girl“ bezeichnet wird und mit einem ebenso namenlosen Mann – „Mr. Dog-Head“ – verheiratet ist, fragt sich permanent, wer sie ist und wie sie ihr Leben leben soll. Ihr missbräuchlicher Partner ist mit ihr in eine Kolonie gezogen, in der sie auch indigene Bedienstete beschäftigt. Der Roman läuft auf einen Sturm zu, dem der gleiche Handlungsablauf erneut folgt, allerdings mit anderen Wendungen. Die Krisen bilden sich von den persönlichen Verstrickungen in Kolonialver-

hältnisse zu der Frage nach der Handlungsfähigkeit einer unterdrückten Frau. Alles kreist um die Frage: „Who Are You?“

2 Die Doppelung der Situation spielt verschiedene Fälle durch. Die Krise tritt hier vor allem über die Frage der Handlungs(un)möglichkeit von „the girl“ auf, die sich in einem Wunsch nach Ausbruch spiegelt, die aber auch von einem permanenten Sich-fügen gekennzeichnet ist. Kavan verbindet persönliche Krisen mit globalen politischen Ereignissen. Der Sturm, nach dem alles von vorne beginnt, und die Schreie der Vögel enden und beenden alles andere: „suddenly everything stops...“

3 In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und einem kolonisierten Land situiert, sind die Hauptakteur\_innen hier eindeutig Kolonisatoren. Über diese Achse eröffnen sich viele verschiedene Fragestellungen, die über die Erzählstruktur vielfach beleuchtet werden.

**Irmgard Keun – *Nach Mitternacht* (1937)**  
von: Janne Lilkendey

1 In Krisen verwickelt sind so einige Figuren im Roman, denn im nationalsozialistischen Deutschland lebt es sich für alle außerhalb der rechten Mehrheitsgesellschaft schwer bis gar nicht mehr. Gerti darf nicht lieben, wen sie will, Algin darf nicht mehr literarisch schreiben, Bertchen Silius darf nicht einfach Kind sein und Heini darf sich nicht mehr als Journalist betätigen. Sanna, die Hauptfigur, steht vor der großen Frage, ob sie mit ihrem Verlobten Franz aus dem Land fliehen soll, der sich durch einige Verstrickungen des Mordes an einem Denunzianten schuldig gemacht hat.

2 Es brodelt gefährlich in allen Bars und Kneipen, in denen sich die Figuren aufhalten. Das menschenfeindliche Regime der Nationalsozialisten durchtränkt die Geisteshaltung der meisten, denunziatorische Praktiken untergraben jedes Vertrauen. Dass ein falsches Wort oder abweichendes Verhalten eine tödliche Gefahr bedeutet, führt trotz aller Gesellschaft insinuierender Partys zur Vereinzelung der Figuren. Einsamkeit und Hoffnungslosigkeit fressen sich in die Gemüter. Wird Sanna dem die Liebe und das

Bekenntnis zu einem anderen Menschen entgegengesetzen können?

3 Der Roman, der 2022 erneut vom Ullstein Buchverlag herausgegeben wurde, erschien nach einem Vorabdruck in der *Pariser Tageszeitung* 1937 im Exilverlag Querido in Amsterdam. Er spielt an zwei Tagen im März 1936 in Frankfurt am Main, die Figuren entstammen größtenteils dem mittelständischen und kleinbürgerlichen Milieu. Die spannende, und manchmal überraschend Galgen-humorvolle, Lektüre gibt einen Einblick in die zerstörerischen Auswirkungen der Diktatur und den mit ihr einhergehenden Verlust von Rede- und Meinungsfreiheit. Heinrich Detering betont die Einzigartigkeit des Textes im Nachwort der Ullstein-Ausgabe als bezeugendes Dokument. Keuns Perspektive sei eine seltene, denn im Gegensatz zu vielen anderen Autor\_innen im Exil habe sie Deutschland erst drei Jahre nach Hitlers Machtübernahme verlassen.

**Simon & Desi Ruge – *Katze mit Hut* (1980)**  
von: Elena Stirtz

3 Die Katze mit Hut möchte nach Hamburg und landet in Stackeln an der Kruke. Dort gefällt es ihr so gut, dass sie zur Probe in ein leerstehendes Haus einzieht und beschließt, es zu mieten und eine Pension daraus zu machen. Da sie nicht nur Kammerjägerin, Kunsthändlerin und Gesellschaftsdame ist, sondern auch Meisterin im Schwatzen, überzeugt sie Hausbesitzer und Brauereidirektor Maulwisch, die Monatsmiete von 1000 auf 300 Mark zu verringern (immerhin steckt noch unglückliche Kindheit in den Wänden und der erste Stock wird von Filzpantoffeln besetzt).

1 Bei den Pensionsgästen, die sie aufnimmt, handelt es sich um gesellschaftliche Außenseiter, sie verfügen weder über Vermögen noch über regelmäßige Einnahmen, niemand würde ihnen Kredite oder Bürgschaften geben, sie sind obdachlos oder verwaist und werden gemeinhin als etwas sonderbar wahrgenommen. Trotz dreier Jobs kann die Katze zudem die Miete nicht aufbringen, die Ausgaben für nunmehr zehn Personen (eigentlich sogar elf, allerdings werden die Gebrüder Erbsenstein nur einmal gezählt) sind ein-

fach zu hoch. Schließlich wird die ganze Wohngemeinschaft von einem wütenden Maulwisch aus dem Haus geworfen.

Zur Darstellung kommen hier Probleme, die auch außerhalb des fiktiven Stackeln präsent sind. Hinzu kommt – in echten Orten, die nicht Stackeln sind –, dass Altbauten luxussaniert und Stadtkerne fortwährend zu den Rändern hin erweitert werden, sodass Wohnen immer teurer wird. Im Gegensatz zu einer vorstellbaren Wirklichkeit, in der Menschen, wenn sie sich ihre Miete nicht mehr leisten können, das Feld räumen müssen, werden sich Katze und Maulwisch letzten Endes einig und er erlässt ihr die Miete vollständig. Mit entwaffnender Logik stellt die Katze, als sie Maulwisch die Aussage entlockt, er verfüge bereits über mehr Geld, als er je ausgeben könnte, nämlich die entscheidende Frage: „Ja, wozu brauchen Sie denn dann noch die Miete?“ Dazu fällt dem Maulwisch dann auch nichts mehr ein.

**Jon Fosse – *Der andere Name. Heptalogie I-II* (2019); *Ich ist ein anderer. Heptalogie III-V* (2022)**  
von: Felix Haenlein

1 Asle ist Maler, hat seine Schwester in jungen Jahren verloren, seine Frau ebenfalls viel zu früh und lebt als trockener Alkoholiker in der grauen Einsamkeit des ländlichen Norwegens. Jedes Gespräch, das Asle führt, wird vielfach als Wiederholung vergangener Gespräche ausgewiesen, jede Beobachtung scheint eine Erinnerung hervorzurufen, oft an die gleiche Beobachtung, die er vor langer Zeit schon einmal gemacht hat. Und dann ist da noch der andere Asle – kaum von Asle zu unterscheiden, nur dass er seine Alkoholsucht nicht hinter sich lassen konnte und um den sich Asle nun sorgt.

In Jon Fosses *Heptalogie*, von der in der deutschen Übersetzung von Hinrich Schmidt-Henkel schon die Teile I-V (in zwei Bänden) erschienen sind, ist die Krise ein Dauerzustand. Gleichzeitig ist Fosses Prosa aber von derartiger Langsamkeit und Ereignislosigkeit geprägt, dass der Dauerkrisenzustand in einer rhythmischen Langsamkeit ins Meditative überführt wird.

Das hat auch mit Fosses Schreibweise zu tun bzw. mit Schmidt-Henkels Schreibweise, die ebenfalls auf ein vielfaches Wiederholen und auf fortwährendes Weitersprechen setzt, wobei sich letzteres vor allem durch die Punktlosigkeit von Fosses Prosa ergibt.

2 Die Krisen entstehen in diesem Roman nicht oder können in ihrer Entstehung nicht bis zu einem Ursprung verfolgt werden, auch weil es fast immer sinnlos erscheint, nach einem Auslöser des Unglücks zu fragen. Das Leben in Fosses *Heptalogie* ist traurig – dem melancholischen Asle auf seinem Weg zu folgen, ist aber vor allem deshalb von einer angenehmen Traurigkeit, weil er nicht jammert oder sein Schicksal beklagt. In seinem andauernden Gespräch mit Gott findet er die immergleichen Antworten, ähnlich wie auch in den Gesprächen mit seinen Mitmenschen. Alles wiederholt sich: Gebete wie Mantras sowie das Wissen um die Wiederholungen, die notwendig sind, um mit dem Sprechen nicht aufhören zu müssen, wenn nicht mehr erwartet werden kann, dass etwas von Bedeutung geschieht.

3 Die Handlung spielt zwar im ländlichen Norwegen, aber auch weil die Landschaft meist als kalte und graue Weite beschrieben wird, scheint der Text ort- und zeitlos zu sein. Diese Uneindeutigkeit und Unkonkretheit prägen das Programm des Romans und zeigen sich vor allem in seinen Figuren – nicht nur Asle, auch andere tauchen als Doppel auf, und so richtig klar wird nie, ob es sich nun um eine oder mehrere Personen handelt. Namen, die Identität, das Ich sind in einer permanenten Krise und auch wenn Asles Schicksal ein besonders tragisches ist, so ist die Dauerkrise, in der sich Menschen auf der Suche nach sich selbst befinden, zwar immer etwas anders und doch beinahe gleich krisenbehaftet.

**Erich Kästner – Fabian. Die Geschichte eines Moralisten (Originaltitel: Der Gang vor die Hunde) (1931)**

von: Jessica Maaßen

1 Der Roman erzählt von einer ganzen Generation in der Krise, die in dem „wackligen Weltge-

bäude“, in dem sie aufgewachsen sind, versucht (aneinander) Halt zu finden. Dabei warten die jungen Erwachsenen bloß auf die nächste große Krise, die alle vermeintlichen Sicherheiten ins Wanken bringt: „Und jetzt sitzen wir wieder im Wartesaal, und wieder heißt er Europa! Und wieder wissen wir nicht, was geschehen wird. Wir leben provisorisch, die Krise nimmt kein Ende!“ Diese scheinbar nicht enden wollende(n) Krise(n), die Krise als Normalzustand, verlangt sich in der Unsicherheit einzurichten: keinen Besitz anzuhäufen, feste Bindungen zu meiden, nichts zu erwarten, im Hier und Jetzt zu leben, Spaß zu haben, Vergnügungen zu suchen (solange es noch geht) und die Moral als bloßen Ballast über Bord zu werfen, you only live once in Babylon Berlin. Im Zentrum des Romans steht die Freundschaft zwischen Dr. Jakob Fabian und Labude. Beide sind promovierte Geisteswissenschaftler und kennen sich aus ihrer Studienzeit. Labude, der aus wohlhabenden Verhältnissen stammt, hilft seinem Freund Jakob regelmäßig über die Runden, da dieser als Werbetexter für eine Zigarettenfirma von der Hand in den Mund lebt. Ingeheim hegen beide die Hoffnung, eine Festanstellung an der Universität zu erhalten und sich so endlich die Sicherheiten der Elterngeneration aufzubauen.

2 Der Roman veranschaulicht, wie politische und wirtschaftliche Krisen das Private zunächst korrumpieren und dann zerstören können. Alles wird zur Ware, alles wird eingetauscht – „kamst du nicht deswegen nach Berlin? Hier wird getauscht. Wer haben will, muß hingeben, was ist.“ Hat sich der Protagonist zu Beginn der Handlung ganz gut eingerichtet und kommt zurecht, scheint sich mit seiner Entlassung als Werbetexter Murphys Gesetz zu bestätigen: „Alles, was schiefgehen kann, wird auch schiefgehen.“ Nach seiner Kündigung verlässt ihn seine Freundin für einen reichen Filmproduzenten und sein bester Freund nimmt sich kurz darauf das Leben. Psychisch und finanziell am Ende gibt Jakob Fabian sein Pensionszimmer in Berlin auf, packt seine wenigen Habseligkeiten in den Koffer und fährt zurück in die elterliche Kleinstadt. Dieses offenkundige Scheitern wird zunächst als Möglichkeit für einen Neuanfang begriffen, womöglich war die moralisch verdor-

bene Großstadt, der Sündenpfuhl Berlin, doch nicht das Richtige. Bei einem nostalgischen Spaziergang durch seine Heimatstadt trifft der Protagonist einen ehemaligen Lehrer: „Hätten Sie nur damals ihr Staatsexamen gemacht“, sagte der Direktor. „Dann stünden Sie jetzt nicht ohne Beruf da.“ Rückblickend erscheint der Lebensweg der Eltern der krisenerprobtere zu sein – ein bodenständiger Beruf, ein wenig Besitz, eine konservative Ehe –, doch Fabian möchte sich diesen Erwartungen nicht fügen. „Es ging nicht. So marode war er noch nicht. Geldverdienen war für ihn noch immer nicht die Hauptsache.“

3 Der Roman, der 2021 von Dominik Graf erneut verfilmt wurde, spielt im Berlin der frühen 1930er Jahre. Die Figuren versuchen sich eine Jugend zurückzuerobern, die ihnen durch Weltkrieg, Pandemie und Inflation genommen wurde, während die Nazis bereits durch die Straßen marschieren. Man hat das Gefühl, alle Figuren weigern sich, erwachsen zu werden und für sich und andere Verantwortung zu übernehmen. Der Text stellt die Lebensrealität in der schroffen Großstadt mit einer gewissen Drastik dar, die 1931 im Jahr des Erscheinens zu starken Eingriffen in den Text führte, da Verleger eine Zensur befürchteten. Inzwischen liegt der Text wieder in seiner Urfassung vor und trägt den von Kästner ursprünglich gewählten Titel *Der Gang vor die Hunde*, eine Formulierung aus dem Jägerjargon; schwache, bereits angeschlagene Tiere werden leichter von den Hunden gerissen, vor denen sie entkräftet nicht mehr fliehen können.



# SOMMERFEUER. BÜCHER ÜBER DAS VERBRENNEN

Heizlüfter – Konvektoren – Radiatoren. In den Baumärkten werden die Geräte langsam knapp, während wir einen historisch heißen Sommer erleben, in dem sich viele Menschen eher eine Klimaanlage wünschen. Der kühlende Schauer, der uns angesichts der bevorstehenden Energiesparzenarien über den Rücken läuft, verschafft aber auch keine Erleichterung. Dabei ist das vermutlich alles nur ein Übungslauf für die Zeit, in der es nicht mehr deswegen kein Gas gibt, weil Putin die Ukraine mit seinem Krieg terrorisiert, sondern weil es kein Gas mehr gibt. Die Hoffnung, dass die aktuellen Engpässe mit Maßnahmen bekämpft werden, die auch dann noch helfen, scheint zwar immerhin nicht ganz vergeblich. Die Hoffnung jedoch, dass bei all den akuten Problemlagen die größte (und leider offenbar immer noch nicht genug drängende) Katastrophe, nämlich die Klimakatastrophe, abgewendet werden kann, liegt allerdings röchelnd im Graben, angefahren von einem der tausenden von subventionierten Dienstwagen, die noch immer wichtiger sind als bezahlbarer öffentlicher Nahverkehr. Die Fahrer\_innen dieser Wagen begehnen nach und nach Fahrerflucht und überlassen die Hoffnung ihrer Fähigkeit, sich selbst erste Hilfe zu leisten. Passend zu den temperaturorientierten Konfliktlagen befassen sich drei aktuelle literarische Neuerscheinungen mit der Frage des Klimawandels, mit den Konflikten, die aus ihm erwachsen, und nicht zuletzt ganz konkret mit den Feuern, die er nährt – metaphorische sowie tatsächliche.

## Endzeit im schwedischen Sommer

Der schwedische Autor Jens Liljestrand, der schon seit vielen Jahren über den Klimawandel schreibt und nun mit *Der Anfang von morgen* seinen ersten Roman vorgelegt hat, befasst sich auch mit der schwierigen Frage der Hoffnung angesichts dessen, was auf uns zukommt. Das Ausgangsszenario ist ein heißer Sommer über Europa, der in Schweden schwerste Waldbrände mit sich gebracht hat. Vier sehr verschiedene Protagonist\_innen erleben diese Brände auf sehr unterschiedliche Weise und haben auch ein jeweils anderes Verhältnis zu Diskussionen um den Klimawandel insgesamt. Und so besteht das Buch auch aus insgesamt vier Teilen, die jeweils aus der Sicht einer dieser Personen erzählt sind. Für die deutsche Ausgabe wurden die vier Teile jeweils von unterschiedlichen Übersetzer\_innen übertragen (‘Didrik’ von Thorsten Alms, ‘Melissa’ von Franziska Hüther, ‘André’ von Stefanie Werner und ‘Vilja’ von Karoline Hippe). Dieses Konzept ist aufgegangen – die Figuren haben so, ohne dass es erzwungen wirken würde, ihre ganz eigenen Stimmen bekommen.

Der Roman beginnt mit dem Familienvater Didrik, der die Waldbrände im Urlaub aus nächster Nähe erlebt, weil in Sichtweite der Feuer das Ferienhaus der Familie steht, zu der noch seine Frau und drei Kinder gehören. Anfangs scheint der Waldbrand noch weit entfernt und man hat sich in den letzten Jahren bereits daran gewöhnt, dass es zu dieser Jahreszeit im Wald brennt. Irgendwann kommen die Feuer dann aber doch zu nahe und die Fa-

milie muss eine chaotische Flucht durch die schwedischen Wälder antreten, mit einem neugeborenen Kind auf dem Arm, einem zehnjährigen Sohn und einem Teenager-Mädchen im Schlepptau. Schnell wird die Gefahr existenziell, denn das Auto funktioniert nicht mehr, die Familie muss zu Fuß aufbrechen. Auf den Straßen kann man niemanden um Hilfe bitten, weil schon kurz nach dem Einsetzen der katastrophalen Zustände keine Hilfe mehr von fremden Menschen zu erwarten ist. Liljestrand schildert ein gemächliches Zusammenbrechen der menschlichen Zivilisation im Angesicht der Klimakatastrophe. In diesen neuen Verhältnissen versucht Didrik, der sich selbst auch als Mitstreiter für das Klima versteht, seine Familie mit allen Mitteln zu schützen. Dabei scheitert er vor allem an der toxischen Männlichkeit, die hinter einer Fassade von vermeintlich gesellschaftlich erwünschtem pseudo-woken Verhalten immer wieder hervorbricht.

Unter anderem auch deshalb scheint Didrik sich für Melissa zu interessieren, aus deren Sicht das zweite Kapitel erzählt wird. Die beiden haben eine Affäre, Didrik hatte seine Ehe bereits aufgegeben. Und Melissa ist als Influencerin für Lebensgenuss offenbar eine willkommene Abwechslung. Der Ausweglosigkeit der herannahenden Klimakatastrophe setzt Melissa eine Form der Resignation entgegen, die als radikaler Genuss der letzten Dinge daherkommt. Das kann man wörtlich nehmen, denn dabei geht es beispielsweise darum, beinahe ausgestorbene Arten wie etwa Aale zu essen, auch wenn das in der Welt des Romans bereits illegal ist. In ihren Postings attackiert sie die Menschen, die noch an



rettende Maßnahmen gegen die Klimakatastrophe glauben, als die Sorte Leute, die das Land zerstören wollen „mit ihrem Opferdenken, ihrer Untergangsrhetorik, ihrem hysterischen Alarmismus, mit dem sie bloß denen in die Hände spielen, die nach Spaltung und Polarisierung der Gesellschaft trachten.“ [238] Das Übliche also – und dennoch gelingt es dem Roman, Melissa nicht einfach nur als das Böse darzustellen, sondern als eine junge Frau, die ihr Leben lieber im Modus der Verschwendung gelebt hätte, wie noch die Generation vor ihr.

Auch mit Blick auf die letzten beiden Kapitel scheint sich die Klimafrage im Roman als Generationenkonflikt abzuzeichnen. Das sollte nicht überraschen, kommt aber vor allem im Kapitel um André, dem dicklichen Sohn eines schwedischen Tennistars, der seinen Sohn für einen Loser hält, mit aller Gewalt über den die Leser\_in. Vater und Sohn sind auf einem Bootsausflug und legen irgendwann an, um aufzutanken, bemerken jedoch, dass sie wegen Plünderung und Brandstiftung, die es aufgrund der Ausschreitungen anlässlich der Brände bereits gab, nichts mehr bekommen. Unbemerkt stiehlt André ein anderes Boot, mit dem er, zusammen mit den brandschatzenden Jugendlichen, zu einem Kurzzeitpiraten wird. Irgendwann fliegt das Ganze auf und der bekannte Vater muss zur Hilfe kommen.

Als das jedoch nicht klappt und die beiden schnell den Ort des Konflikts verlassen, stürzt der Vater ins Wasser und verletzt sich am Kopf. André lässt ihn sterben, weil er seinen Vater eigentlich hasst. Hier beseitigt die neue Generation sehr kompromisslos das Übel, das nicht nur ein persönliches, sondern ein globales ist.

Eine ähnlich starke junge Figur ist Didriks Tochter Vilja, die die Protagonistin des letzten Kapitels ist. Vilja ist zusammen mit ihrer Mutter (der Säugling wurde mit dem Vater in einem Zug in die Hauptstadt geschickt, der andere Bruder ist verloren gegangen) in einem Auffangcamp für vom Feuer Vertriebene gelandet. Kein Zug fährt mehr, Lebensmittel, Hygieneartikel und andere Dinge des alltäglichen Bedarfs werden knapp. In diesem Kapitel wird das beginnende Ende der Zivilisation am deutlichsten spürbar. Das Militär kommt an seine Grenzen, kann die Campbewohner\_innen kaum noch friedlich halten. Diese machen sich wiederum selbst auf den Weg, um Vorräte zu besorgen, das heißt, sie plündern und begegnen dabei neugegründeten Bürgerwehren und anderen mehr oder weniger gewaltbereiten Gruppierungen. *Der Anfang von morgen* erinnert in diesen Passagen an einen Endzeitroman oder an *The Walking Dead* ohne Zombies. Und gerade dieses Fehlen macht den Roman in Bezug auf die Wirklichkeit überhaupt angsteinflößend. Denn wegen Zombies wird dort höchstwahrscheinlich in der nächsten Zeit keine Zivilisation zusammenbrechen. Wegen der Klimakatastrophe aber womöglich schon. Und dennoch ist dieser Roman alles andere als eine moralinsaure Predigt zum richtigen Leben in diesen Zeiten, sondern in erster Linie ein spannender (und dicker) Schmöker, der seinen Figuren viel Platz zur Entfaltung einräumt und dem es so gelingt, komplexe Charaktere, die sich komplexen Problemen ausgesetzt sehen, angemessen und unterhaltsam darzustellen.

## Halskratzen im Theater

Ähnlich stellt sich in Claire Thomas' *Die Feuer* die Katastrophe als eine dar, die die verschiedenen Generationen in unterschiedlichem Ausmaß trifft. Auch die Technik der Unterteilung des Romans in Kapitel, die jeweils aus der Perspektive einer anderen Person erzählen, findet in *Die Feuer* Anwendung. Alles spielt sich an einem Theaterabend ab – Summer ist Schauspielschülerin und arbeitet im

Theater, in dem Margot, ihres Zeichens Literaturprofessorin, und Ivy, eine reiche Unternehmerin, eine ökokritische und feministische Inszenierung von Samuel Becketts *Glückliche Tage* verfolgen. Melbourne ist von den im Umkreis wütenden Buschfeuern bereits verqualmt und während der Vorstellung toben die Feuer weiter.

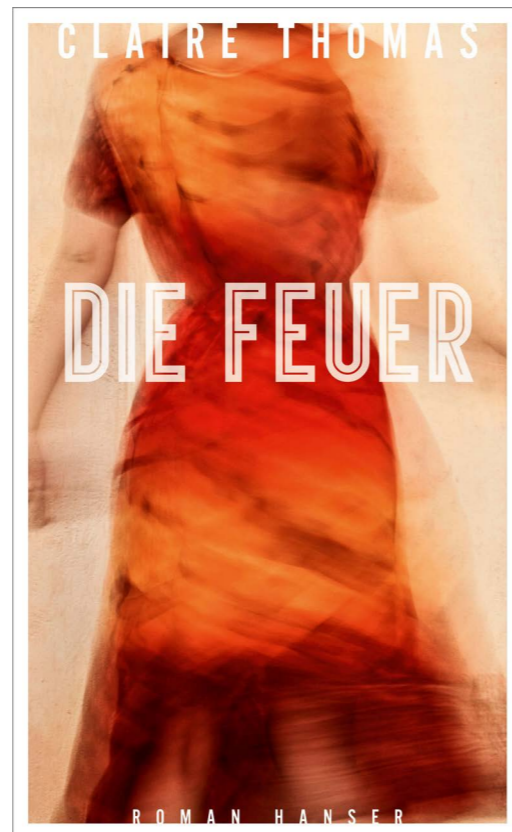
Während sich Summer um ihre Freundin sorgt, die das Anwesen ihrer Eltern vor den Flammen beschützen möchte, sind die beiden älteren Frauen mit ihren eigenen Problemen beschäftigt. Dabei beobachten sie Winnie, die Protagonistin von Becketts Stück, die zu Beginn mit den Beinen in einem Erdhügel steckt. Im zweiten Akt ragt dann nur noch ihr Kopf aus dem Hügel. Im Verlauf des Stückes spricht beinahe nur Winnie, ihr sich hinter dem Hügel befindlicher Ehemann wirft nur einzelne Wörter ein. Erst zum Schluss unternimmt er einen vergeblichen Versuch, zu Winnie emporzuklettern. Sowohl die Professorin Margot als auch Ivy vergleichen ihre eigenen Lebenssituationen mit Winnies. Vor allem Margot, die ihr Vorgesetzter gerne in den Ruhestand schicken würde und die von ihrem immer dementer werdenden Ehemann geschlagen wird, scheint sich in einem ähnlichen Hügel zu befinden, aus dem sie nicht mit eigener Kraft entkommen kann. Doch kann sie sich weder eingestehen, als starke Frau von ihrem Ehemann geschlagen zu werden, zumal das in den Phasen der Desorientierung geschieht, noch kann sie sich bislang überwinden, jemandem davon zu erzählen und um Hilfe zu bitten.

Ivy wiederum kämpft mit dem frühen Tod ihres ersten Kindes und muss sich gleichzeitig über ihr Dasein als Kunstmäzenin Gedanken machen, über die Gespräche, die sie führen muss, und die, die sie nicht führen will, und über das Geld, das sie zu verteilen hat. Nicht nur in den Köpfen der beiden Frauen ist das Feuer weit in der Ferne, das vollklimatisierte Theater, das die Zuschauer\_innen immer wieder frösteln macht, bildet einen abgeschiedenen Ort, der die Katastrophe ausschließt. Und wenn Margot während der Vorstellung husteln muss, dann nicht wegen des Rauchs der Buschfeuer, sondern wegen der trockenen Luft aus der Klimaanlage.

Zwischen die Kapitel aus der Perspektive der drei Frauen, in denen diese jeweils ganz für sich alleine sind, hat Thomas ein Zwischenspiel gestellt. Dabei handelt es sich um ein kleines Stück im Roman (in dem sich mit Becketts *Glückliche Tage* ja bereits ein anderes Stück befindet), in dem die Frauen in der

Vorstellungspause aufeinandertreffen. Auch hier endet die Zusammenkunft in einer Einhelligkeit der beiden älteren Frauen, die mit Summer zu wenig teilen, um eine gelingende Verbindung aufzubauen. Es scheint so, als steckten die Boomer so sehr in ihren eigenen Problemen fest, dass sie sich mit dem Draußen nicht mehr befassen können. Das Verteilen des eigenen Wohlstands und die Pflege der eigenen sterbenden Körper sowie derjenigen ihrer Nächsten erlauben keine Auseinandersetzung mit den Fragen, die die gesamte Menschheit betreffen.

In literarischer Hinsicht bereitet dieses Buch eine Menge Freude. Zum einen wegen der intensiven Auseinandersetzung mit Becketts Stück, um das sich Thomas' Roman aufbaut. Zum anderen durch die Vermischung der Gattungen, wenn es innerhalb des Romans zum dramatischen Zwischenspiel kommt. Auf die Frage des Umgangs mit dem Klimawandel scheint dieser Roman jedoch eher eine düstere Antwort parat zu haben – auf die Menschen mit Geld und (kultureller) Macht scheint man nicht zählen zu können. Zumindest nicht solange, bis die Katastrophe nicht auch in deren Bereich mit voller Wucht eindringt und auch die Klimaanlage ein Ersticken nicht mehr verhindern können.



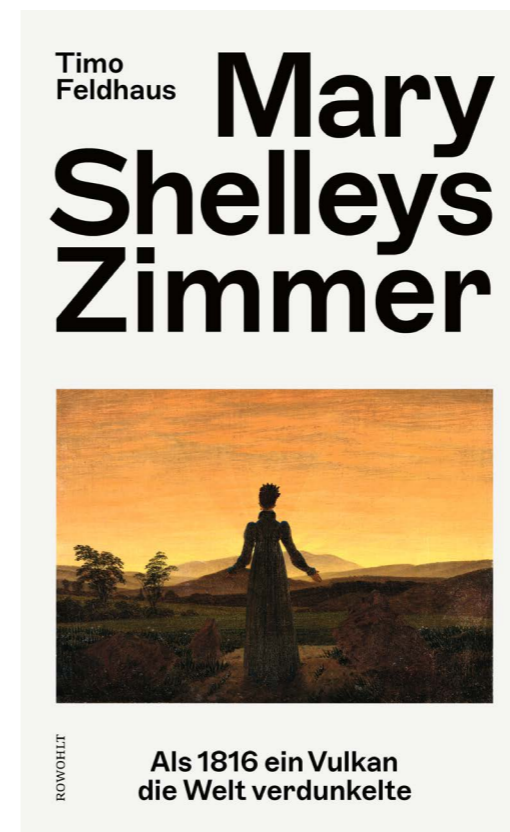
## Heiße Luft

Eine Naturkatastrophe, wenn sie auch zu der Zeit, als sie sich ereignete, von den meisten Menschen auf der Welt gar nicht unmittelbar, sondern nur in ihren schrecklichen Auswirkungen wahrgenommen werden konnte, stellt auch Timo Feldhaus' *Mary Shelleys Zimmer* in den Mittelpunkt. Im Jahr 1815 ereignet sich auf der Insel Sumbawa (Indonesien) der größte und verheerendste Vulkanausbruch der geschichtlichen Zeit, der Tambora ist nach seinem Ausbruch etwa 1.500 m kleiner als noch zuvor (ca. 4.300 m). Über 70.000 Menschen sterben. Und durch die Eruption wird derart viel Material in die Luft geschleudert, dass sich im Jahr 1816 das Klima in Europa auf furchtbare Weise verändert. In die Geschichte geht das Jahr 1816 daher als das „Jahr ohne Sommer“ ein, was nicht ohne Folgen bleibt. Eine der schlimmsten Hungersnöte des 19. Jahrhunderts schließt sich an die durch die Einflüsse auf das Klima hervorgerufenen Missernten an. Aber das Jahr ohne Sommer steht gar nicht im Mittelpunkt von Feldhaus' Buch, das sich selbst nicht Roman nennt, die Gattungsbezeichnung aber offenbar vor allem deshalb meidet, um das Sachbuchpublikum trotz-

dem noch ansprechen zu können. Über dieses Jahr gibt es bereits mehrere aktuelle Titel, zuletzt Wolfgang Behringers *Tambora und das Jahr ohne Sommer* (2015), und im Literaturverzeichnis sind weitere aktuelle Sachbücher auch zu anderen Figuren, die in diesem Buch eine Rolle spielen, angegeben. Feldhaus erzählt das Jahr 1816 als ein Schicksalsjahr der europäischen Kulturgeschichte, als das Jahr, in dem Goethe die Wolkenwissenschaft entdeckt, in dem Caspar David Friedrich, inspiriert vom roten Himmel, der die Spuren des Vulkanausbruchs trägt, rote Sonnenuntergänge malt, von Napoleons Ende und natürlich von der Titelheldin des Buches.

In dem Jahr, in dem all das passiert, denkt Shelley sich die Geschichte des erst sehr viel später berühmt gewordenen Romans *Frankenstein oder Der moderne Prometheus* aus. Das geschieht nicht zu Hause am Schreibtisch, sondern nachdem sie zusammen mit ihrem späteren Ehemann Percy Bysshe Shelley und ihrer Schwester dem berühmten Lord Byron an den Genfersee gefolgt ist. Als eine Gruppe von Freigeistern inspirieren sie sich gegenseitig und gehen sich, zumindest auch in Feldhaus' Nacherzählung, gegenseitig gehörig auf die Nerven. Vor allem die Passagen um Shelley und ihr Umfeld sind Feldhaus gelungen, indem er die verschiedenen Figuren unter anderem durch amüsante Dialoge mit Leben füllt. Genau das fehlt aber weiten Teilen des restlichen Buches, die in erster Linie aus äußerst knappen Kapiteln zu den verschiedensten Orten in der Welt im Jahr 1816 bestehen. Kurz werden eine Hungersnot und die Verzweiflungstaten der Hungernden geschildert, die unmittelbaren Auswirkungen des Vulkanausbruchs am Ort des Geschehens werden beschrieben, dann springt Turnvater Jahn mit seinem nationalistischen Gedankengut durchs Bild, anschließend kommen Caspar David Friedrichs Schrullen zur Darstellung – und Goethes vergeblicher Versuch, von ihm für seine Wolkenwissenschaft Illustrationen zu bekommen. Dabei gehen vor allem das Kulturelle und das Katastrophale nicht Hand in Hand – die Auswüchse der Katastrophe sind in jeweils eigenen Kapiteln eingeeht, die Held\_innen der Kulturgeschichte scheinen (bis eben auf die farbliche Gestaltung des Himmels durch verschiedene Maler) davon mehr oder weniger unbeeindruckt.

Und dann gibt es da noch die Anachronismen, die in diesen Text eingebaut sind und wirklich große Fragezeichen produzieren. „Der Himmel tunkte die Welt in rasch wechselnde Farben, hinterrücks





angestrahlt von der untergehenden Sonne wie ein Computerbildschirm.“ [130] Das ist ohnehin schon kein besonders erhellender Vergleich, weil gar nicht so klar ist, was man sich hierunter konkret vorzustellen hat. Gesagt wird das außerdem vom Erzähler, der sich im Verlauf des Romans nicht als irgendwer oder irgendwas zu erkennen gibt, es ist ein ganz konventioneller Erzähler, dessen Kommentar an dieser Stelle schlicht wie eine Entgleisung wirkt. Ein Fall fürs Kuriositätenkabinett findet sich dann am Ende des Buches, wenn Goethe plötzlich Joseph Vogl zitiert: „Nun, da das hier eine Fantasie ist, wäre es an sich wohl möglich [heute jemand anderes zu sein]. Zu fassen sind wir auch in der Wirklichkeit so wenig wie die Wolken. Wir sind diese Wolken, Friedrich. Wir leben in diesen Wolken. Unsere Biografien haben vielleicht eine Ordnung, auch eine erzählerische Ordnung. Und es ist eine Erzählung, die immer die verschiedenen widersprüchlichsten Ereignisse in einen Augenblick paart. Wir sind die Täter, aber gleichzeitig auch die Opfer. Wir sind existent, aber vielleicht auch in-existent. Wir existieren vielleicht noch nicht und vielleicht auch nicht mehr.“ Und Caspar David Friedrich weiß sofort: „Ist das jetzt nicht von Joseph Vogl?“ [283] Dieses Gespräch steht im Buch zwar im Konjunktiv, das macht es aber nicht besser, weil es ein absolut unwahrscheinliches ist, so schön der Absatz von Vogl auch sein mag. Warum sollte (um das Argument von der erzählerischen Ordnung aufzugreifen) ausgerechnet der alte Goethe so etwas sagen (zumal Vogl im von Feldhaus zitierten Video auch direkt an Jorge Luis Borges und nicht an Goethe anknüpft)?

Auch weil es insgesamt so wenig von diesen Stellen im Buch gibt, wirken sie umso bemühter und unmotivierter, als ob das Buch am Ende noch einen Twist nötig gehabt hätte, den es aber auch hierdurch nicht mehr bekommen hat. Insgesamt ist auch die Sprache dieses Buchs rätselhaft: „Goethe war ja so unfassbar schlau, dass man es sich nicht ausdenken konnte.“ [103] Das ist offensichtlich gewollt, aber was hier gewollt worden sein mag, bleibt in den Wolken. Insgesamt wird der Eindruck erweckt, dass Feldhaus nicht die Sprache für einen Roman hat, und für ein Sachbuch nicht die Genauigkeit.

Alle der drei hier vorgestellten Bücher könnten in den Verdacht geraten, bestimmten Trends hinterherzulaufen. Liljestrands schreibt über den Klimawandel, über schwache Männer und starke Frau-

en, über eine junge Generation, die den Mist der Alten aus dem Weg schaffen muss (und die Alten am besten gleich mit). Thomas' Roman beschäftigt sich mit einer ökokritischen Inszenierung eines Stückes, das von drei ganz unterschiedlichen Frauen je unterschiedlich interpretiert wird, während auch hier der Klimawandel an die Tür klopft. Und Feldhaus erzählt ein Schicksalsjahr der Weltgeschichte mit Bezug zu einer ikonischen Schriftstellerin und einer weiteren Klimakatastrophe. Aber während Liljestrands Buch schon allein wegen der liebevoll gezeichneten Figuren gelungen ist und Thomas' Roman ein wunderbarer spielerischer Versuch, mit einer ähnlichen Art der Multiperspektivität umzugehen, bleibt Feldhaus' Buch nur ein Buchprojekt, das offensichtlich einmal jemanden überzeugt hat, bevor es geschrieben war. Man merkt dem Buch durchweg den Pitch an, der ihm die Annahme beim Verlag eingebracht hat und der wahrscheinlich besser war, als es nun das Buch ist, denn dieses Buch ist vor allem anderen Buchhandelsware.

von Felix Haenlein

Jens Liljestrand:

Der Anfang von morgen

Übers. aus dem Schwedischen von Thorsten Alms,  
Franziska Hüther, Stefanie Werner und Karoline Hippe  
S. Fischer, 2022. 530 Seiten, 24,- Euro  
ISBN: 978-3-103-97190-3

Claire Thomas:

Die Feuer

Übers. aus dem Englischen von Eva Bonné  
Hanser, 2022. 256 Seiten, 23,- Euro  
ISBN: 978-3-446-27297-2

Timo Feldhaus:

Mary Shelleys Zimmer

Rowohlt, 2022. 320 Seiten, 26,- Euro  
ISBN: 978-3-498-00236-7

## ... UND NUR EIN STUMMER REST BETROFFENHEIT BLEIBT.

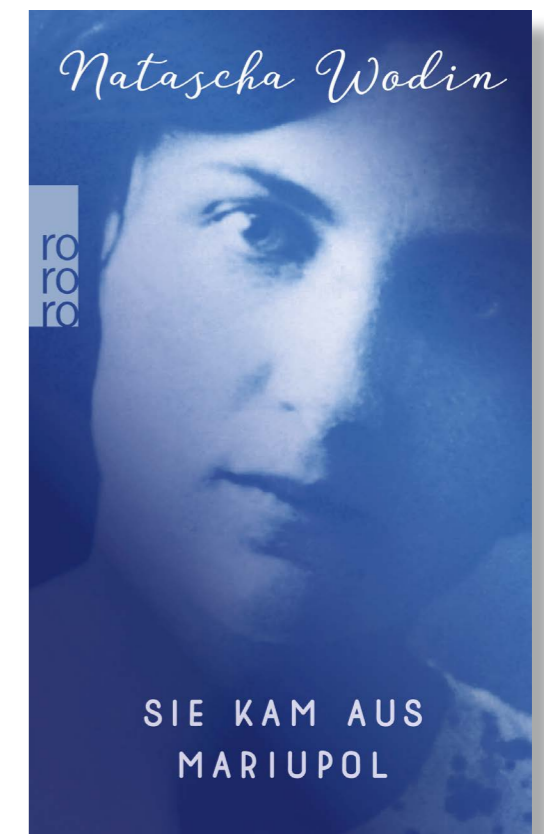
*Sie kam aus Mariupol und Nastjas Tränen* von Natascha Wodin

Von literarischen Neuerscheinungen kann man bei Natascha Wodins Romanen *Sie kam aus Mariupol* (2017) und *Nastjas Tränen* (2021) wohl nicht mehr sprechen, doch mit dem russischen Angriffskrieg gegen die Ukraine gewannen sie neue Aktualität und tauchten in den vergangenen Monaten vermehrt in den Auslagen der Buchhandlungen auf. Aus einem Gefühl der Schuldigkeit oder einem plötzlich aufkeimenden Interesse wurden Wodins Romane gelesen und diskutiert, um der Ukraine und ihrer bewegten Geschichte – versäumt in den letzten Jahrzehnten – nun nachträglich Tribut zu zollen. Während es unser Heft im Veröffentlichungsjahr von *Sie kam aus Mariupol* noch nicht gab, müssen auch wir eingestehen, dass wir den Roman *Nastjas Tränen* in unserem Heft im letzten Jahr hätten besprechen können. In dem Jahr, in dem Putin schon seine Truppen an der ukrainischen Grenze positionierte, hielt man dieses Aufgebot noch für ein bewusst inszeniertes Machtgebaren, auf das keine Taten folgen würden.

In dieser Zeit streifte ich durch Buchhandlungen, ließ meinen Blick über die Buchrücken wandern und griff nach Werken aus ganz anderen Bereichen. Es interessierten mich Themen wie gesellschaftliche Verhaltensweisen in pandemischen Zeiten, technische Entwicklungen von KIs, Auswirkungen der Klimakrise, Identitätssuchbewegungen und (mediale) Selbstdarstellungsmechanismen. Wie viele andere las ich (dystopische) Klassiker wie Albert Camus' *Die Pest*, George Orwells *1984* und Aldous Huxleys *Brave New World* wieder oder vielmehr mit Blick auf die aktuellen Entwicklungen neu, diskutierte über Daniel Kehlmanns *Mein Algorithmus und ich*, Mithu Sanyals *Identitti* und Jia Tolentinos *Trick Mirror*, die uns den gegenwärtigen Modus unserer fortwährenden medialen Selbstbespiegelung vor Augen führen. Überfordert von den Gegenwartsanalysen blieb ich ratlos zwischen utopischen und dystopischen Zukunftsperspektiven, zwischen Alarmismus oder gar Katastrophismus und analytischer Nüchternheit stehen und spürte den diffusen Drang, etwas zu tun. Doch schon dieses Etwas näher zu bestimmen – sei es ehrenamtliches Engagement, Partizipation in politischen Gruppen oder gar

der Eintritt in eine Partei –, verlangte mir Kraft für eine Entscheidung ab, zu der ich mich nicht im Stande sah. Mit der exzentrischen Vorstellung über meine Selbstwirksamkeit und der arroganten Ambition, wenn nicht Großes, aber dann zumindest Größeres bewegen zu wollen, fing ich erst gar nicht an. Gebremst von diesen lächerlichen Ansprüchen verdammt ich mich schließlich selbst zu einer zwar sehenden, aber lähmenden Ohnmacht.

Erst mit dem russischen Angriffskrieg im Februar dieses Jahres fiel zunächst der journalistische und dann verzögert der literarische Blick auf die Ukraine – das Land, das zuvor durch die Annexion der Krim 2014 kurz in unseren Fokus rückte, aber trotz des anhaltenden Konflikts schnell wieder in Vergessenheit geraten war. Die Autorin Wodin macht als Kind einer ukrainischen Mutter, die als sowjetische Zwangsarbeiterin ins Nazi-Deutschland verschleppt wurde, die



blinden Flecken der deutsch-ukrainischen Vergangenheit sichtbar. Mit ihrem preisgekrönten Roman *Sie kam aus Mariupol* geht sie auf die Suche nach der Herkunft ihrer Mutter, die sich das Leben nahm, als Wodin elf Jahre alt war. Die Protagonistin im Roman, die kaum von der Autorin zu trennen ist, begibt sich auf die Reise nach dem vergangenen Leben ihrer Mutter, die kurz nach dem Krieg in einem Lager für Displaced Persons gelebt hat und schließlich in der fränkischen Kleinstadt Forchheim strandet. Als Staatenlose mit Bleiberecht bezieht sie mit ihrem Mann – ebenso ein damaliger Zwangsarbeiter – eine Mietswohnung am Stadtrand, doch fühlt sie sich in ihrer neuen Heimat fremd und begehrt schließlich Suizid.

Als „die große dunkle Krankheit“ [10] wird auch daher die alles verzehrende Sehnsucht der Mutter nach einer vergangenen und nicht wiederherstellbaren Heimat an den Anfang des neuen Romans *Nastjas Tränen* gestellt. Mit Abstand fasst die älter gewordene Protagonistin die gemeinsame Zeit mit ihrer Mutter nüchtern zusammen:

„Im letzten Kriegsjahr hatte sie mich geboren und sich elf Jahre später in einem deutschen Fluss ertränkt, rechtlos, perspektivlos, zerstört von den Gewalten, in deren Mahlwerk ihr Leben geraten war.“ [9]

Der nüchterne Bericht entfaltet die gesamte Tragik. Nie spricht die Mutter über die zahlreichen Umbrüche in ihrem Leben, vielmehr distanziert sie sich von ihrer Familie, die sich in der noch jungen BRD zu integrieren versucht. Während die Protagonistin in der Schule schnell die deutsche Sprache lernt, aber dennoch als Außenseiterin gilt, zieht sich die Mutter schweigend in ihre Sehnsucht zurück. Die Recherchen der Tochter, von denen der Roman *Sie kam aus Mariupol* handelt, bringen nüchterne Daten, stumme Fotografien und Geschriebenes von der Schwester ihrer Mutter zu Tage, die jedoch nicht mit Emotionen der schon vor ihrem Suizid abwesenden Mutter verbunden werden kann. Ihre Geschichte verharrt im Leisen und findet nun ein stumpfes Echo in der Tochter. Trotz oder gerade wegen ihrer Recherche bleibt eine Tochter nach

dem Fall des Eisernen Vorhangs zurück, die die Zerrissenheit ihrer Mutter zwischen Ost und West als Erbe in sich aufgenommen hat, wie es in *Nastjas Tränen* als Resümee formuliert wird: „[S]ie hatte sich so tief in mein Inneres eingepägt, dass ihr Verschwinden in der äußeren Welt für mich nicht fassbar wurde.“ [9]

Um dieser inneren Zerrissenheit im Außen einen Ort zu geben, zieht die Protagonistin Anfang der 1990er Jahre in die „Ost-West-Stadt“ [7] Berlin. Dieser Umzug ist der Beginn des Romans *Nastjas Tränen*. Doch das neue Leben stockt und verharrt an der Schwelle. Das bereits fortgeschrittene Alter der Protagonistin zeigt sich durch den schmerzenden Rücken,

der ihr das Auspacken und Einrichten der neuen Wohnung unmöglich macht. Für ihren Neustart, der die Ost- und Westseite endlich vereinen soll, braucht die Protagonistin Hilfe. So kommt die ukrainische Nastja in ihr Leben. Mit der geschalteten Annonce im Berliner Anzeigenblatt *Zweite Hand* sieht sich die Protagonistin mit einer Flut an zumeist osteuropäischen Bewerberinnen konfrontiert, die alle ihrerseits Geschichten zum Fall des Eisernen Vorhangs mitzubringen scheinen. Unfähig, sich jemanden herauszusuchen, entscheidet schließlich der Zufall: Die nächste Bewerberin, die an der Tür klingelt, so ergibt sich die Protagonistin ihrem Schicksal, soll als Umzugshelferin und Putzfrau eingestellt werden. Schließlich steht Nastja – eine schlanke, schüchterne

Frau von etwa fünfzig Jahren aus Kiew – vor ihrer Tür. Seit dem Tod ihrer Mutter ist diese Begegnung die erste mit einer Ukrainerin in Deutschland. Froh über die Gelegenheit, Russisch sprechen zu können, bittet sie Nastja herein. Monat für Monat geht Nastja akribisch, aber wortkarg ihrer Arbeit nach, für die Wodin in ihrem Roman lediglich einen Satz aufwendet. Als jedoch die Protagonistin die Platte eines ukrainischen Volksliedes auflegt, bricht Nastja während ihrer Arbeit unvermittelt in Tränen aus. Es sind eben jene Tränen, die Wodins Romane zu verbinden scheinen.

„So begann meine Geschichte mit ihr. Schlagartig erkannte ich in ihren Tränen das Heimweh meiner Mutter wieder [...]. Fast jeden Tag hatte ich ihre Trä-

nen gesehen, und ich hatte immer gespürt, dass ich gegen das, was sich Heimweh nannte, keine Chance hatte, dass meine Mutter sich jeden Tag ein wenig mehr darin verlor, dass sie unentwegt im Verschwinden begriffen war, dass sie eines Tages endgültig weg sein und nur noch das Heimweh von ihr zurückbleiben würde.“ [9–10]

Betroffen durch das bewegte Leben ihrer Mutter berichtet die Protagonistin nun von Nastjas Leben: Sie kommt aus einer Kleinstadt im Westen der Ukraine, in der die Deutschen ein Konzentrationslager errichtet hatten. Ihre Kindheit ist von Hunger geprägt, sie zeichnet sich in der Schule als Klassenbeste aus und liest in ihrer Freizeit Bücher aus der Staatsbibliothek. Nach der Schule wird sie Bauingenieurin, obwohl sie lieber in Moskau Literatur studiert hätte. Während ihres Studiums in Kiew lernt sie den angehenden Augenarzt Roman kennen, den sie später heiratet und von dem sie eine Tochter namens Vika bekommt. An dem ständigen Druck, die Familie in der Mangelwirtschaft zu ernähren, zerbricht die Ehe. Ihre Tochter heiratet einen Mann, der sich jedoch noch vor der Geburt ihres gemeinsamen Sohnes Slawa von ihr trennt. Wenig später verlässt Vika ohne ihr Kind und mit gefälschten Papieren die Ukraine. Nach dem Fall des Eisernen Vorhangs reist Nastja nach Deutschland, um dort Geld für ihren Enkel zu verdienen, den sie bei ihrem Ex-Mann zurücklassen muss. Jeden Monat schickt sie Geld, um das Leben für Slawa, Roman und seine zweite Frau zu ermöglichen.

Auch das Leben in Deutschland ist nicht weniger von Schicksalsschlägen geprägt: Geplagt von Heimweh arbeitet sie bei russischen Oligarchen, die sie herablassend behandeln. Um ihre Aufenthaltsgenehmigung zu verlängern, werden ihre Papiere von einem Menschenhändler gefälscht, der kurze Zeit später verhaftet wird. Sie muss zur Polizei, mit der sie sich aufgrund ihrer schlechten Deutschkenntnisse nicht verständigen kann. Um der Abschiebung zuvorzukommen, gibt sie auf naivem Anraten der Protagonistin eine Heiratsannonce auf und ehelicht wenig später den arbeitslosen Achim, durch den sie einen deutschen Pass bekommt. Achim lebt aber auf ihre Kosten und stirbt nach kurzer, schwerer Krankheit. Nachdem sich Nastja nach der unglücklichen Ehe mit Achim entschließt, wieder in die Ukraine zurückzukehren, „sah ich sie zum zweiten Mal weinen“ [189], wie die Protagonistin zum Schluss des Romans beschreibt. So sind es Tränen, die Wodins neuesten Roman *Nastjas Tränen* rahmen und die ihn mit seinem Vorgänger *Sie kam aus Mariupol* verbinden. Das vergangene, durch die Jahre verblasste und nur mühsam durch die Recherchen rekonstruierte Schicksal der Mutter wird

durch das einer Ukrainerin fortgeschrieben, die zufällig in das Leben der Protagonistin getreten ist und es nun unvermittelt – ähnlich wie die Mutter – verlässt.

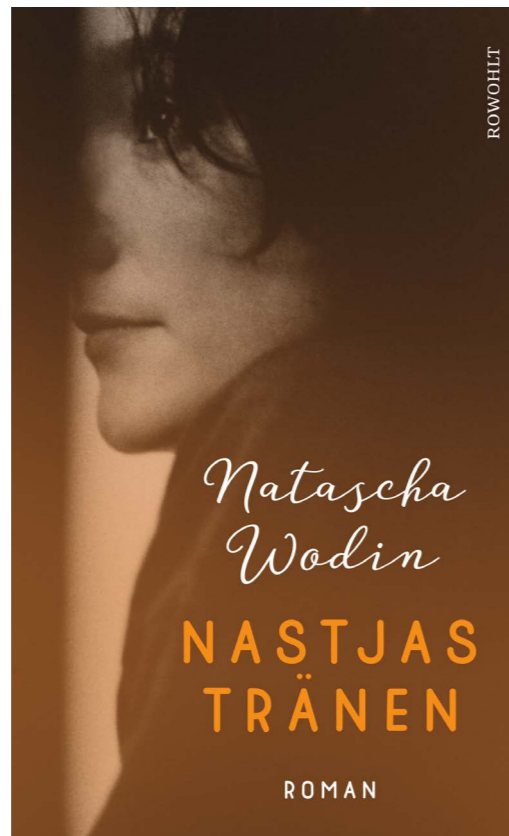
Betroffen von der Tragik im Leben dieser Frauen legte ich die zwei Romane im Frühjahr dieses Jahres zur Seite, nachdem ich sie innerhalb weniger Tage hintereinander weg gelesen hatte. Betroffen durch den Krieg in der Ukraine griff ich in der Buchhandlung bewusst nach ihnen – wohl wissend, dass ich sie wahrscheinlich ohne den medialen und literarischen Fokus auf die Ukraine nicht gelesen hätte. Während ich mich mit Fragen quäle, welche Gebiete oder Schicksale, die eng mit der deutschen Geschichte verwoben sind, in der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft keine Aufmerksamkeit bekommen, setzt sich Wodins Erzählkette, die durch Tränen zusammengehalten wird, weiter fort. Eine neue Generation von ukrainischen Frauen, die aus ihrer Heimat fliehen und nach Deutschland kommen, können nun wieder solche Geschichten erzählen. Betroffen bin ich als Hörerin dieser Geschichten und wieder erwächst aus meiner Betroffenheit ein Willen, durch die Unterstützung von Geflüchteten diese Kette vielleicht ein kleines Stückchen zu durchbrechen. Doch noch bevor ich mich aufraffe, rücken schon die Folgen dieses Krieges in den Fokus: In den Nachrichten berichten sie von fehlenden Weizenlieferungen, die in den verschiedenen Ländern dringend gebraucht werden, von Sanktionen gegen Russland, von steigenden Gas- und Strompreisen oder vom Beschuss eines ukrainischen Atomkraftwerks in Saporischschja. Immer mehr geraten die Schicksale der ukrainischen Geflüchteten aus dem Blick und nur ein stummer Rest Betroffenheit bleibt.

An dieser Stelle könnte ich natürlich zugunsten der Ästhetik meinen Text beenden. Der letzte Teilsatz würde sich schön an den Textanfang binden und mein Verhaltensmuster zwischen großer Ambition und selbst erteiltem Nichtstun herausstellen. Doch ich entlasse mich hier nicht in meiner Lethargie, ich erlaube mir hier nicht die Bequemlichkeit, denn in diesen krisenhaften Zeiten ...

von Johanna Käsmann

Natascha Wodin:  
Sie kam aus Mariupol  
Rowohlt, 8. Auflage, 2022. 368 Seiten, 12,- Euro  
ISBN: 978-3-499-29065-7

Natascha Wodin:  
Nastjas Tränen  
Rowohlt, 2021. 192 Seiten, 22,- Euro  
ISBN: 978-3-498-00260-2



## HOW DOES IT FEEL?

### Fear and Loss in Mohsin Hamid's *The Last White Man*

Stop me if you've heard this one before: As Anders awakes one morning from uneasy dreams, he finds himself transformed. Not into a gigantic insect but into a man who has, overnight, "turned a deep and undeniable brown". Slowly realizing his rather baffling predicament, the aptly named Anders is not so much shocked but seized by a "murderous rage". He wants "to kill the colored man who confronted him here in his home" and his rage is being fueled by a lingering fear that the stranger who stares back at him when he looks in the mirror might turn on him anytime, potentially misusing the very hands and arms that Anders would have thought of as exclusively and safely under his control only a couple of hours before. He fears that they might throttle him, an idea that keeps "popping into his head" and of which he is not sure if it is "something he feared or what he most wanted to do".

This ambivalence regarding the question if whiteness is something that should be protected and preserved or a scourge that humanity has to be released of aptly sets the tone for Mohsin Hamid's most recent work *The Last White Man*. The novel deals with grief, loss, fear, violence, and love by indulging in a similar *what if*-question as the one which ignited the plot of Hamid's 2017 novel *Exit West*. While the latter entertained the idea of a sudden appearance of magic portals through which refugees are able to escape from war-torn places to save havens all over the globe, Hamid's new novel asks a different question: What if whiteness would literally disappear?

Anders' initial reaction to the sudden darkening of his skin is only the first of a number of instances where a character is torn between two opposing impulses when encountering and/or experiencing a change in skin tone. Oona, Anders' not-quite-girlfriend, is unsure what to think of his transformation and only gradually succeeds in overcoming an instinctive repudiation of the "utterly different" kind of person that she perceives Anders to be now that his appearance has changed. It soon becomes clear that Anders is not the only white person undergoing this transformation and as the awareness of both the scope and the gravity of this event grows,

newly transformed people and the ever-dwindling number of still-white people begin to live in fear of each other, resulting in violence and a general feeling of impending loss and demise.

While Hamid's portrayal of this conflict is convincing, it fails to address the question of how the untransformed brown population feels about this ostensible demise of whiteness. Since the narrative follows two formerly white characters – Anders and Oona – and their story of coming to terms with their change of skin tone, the novel largely omits this question, only addressing it episodically.

After burying Anders' father (who, at the time of his death, is the only remaining white person far and wide), Oona and Anders enjoy the first glimpse of what normalcy might look like after the transformation. Going out for drinks and dinner, Oona is particularly delighted by a brief encounter with one of the two female owners of the restaurant where she and Anders are having dinner and which Oona seems to have visited frequently before the transformations first started to occur. Smiling at the woman



and receiving a warm greeting in return, Oona wonders if the owner might have recognized her, before realizing that "the woman was probably doing that to everyone, treating each arrival as an old customer newly returned". Almost elated by this rather mundane instance of a supposed post-racial egalitarianism, Oona and Anders leave the restaurant, only to be robbed of their utopian glee by a "dark man" who seems to be following them through the nightly and deserted streets of the inner city. Suddenly, their whiteness seems to kick in and Anders raises his fists for protection, causing the man to laugh out loud before slowly walking away.

This scene points towards an unfulfilled potential of the narrative. Literally shedding one's white skin, the scene seems to suggest, is not tantamount to absolving oneself of the myriad legacies and blind spots of whiteness altogether. For most of the narrative, Anders, who works at a gym, is the only brown person at the facility besides its janitor, a figure at the bottom of the gym's hierarchy and the only non-transformed brown character in the novel who is granted more than just a fleeting recognition. Having turned brown himself, Anders begins to sense the unjustness of the janitor's invisibility within the microcosm of the gym and, after a period of hesitation, decides to offer him personal training as a gesture of goodwill, only to be rebuffed by the man, who remarks that what he would prefer is a "raise in pay".

Except for these isolated instances, *The Last White Man* largely focuses on the inner lives of the transformed and their families and explores the question of what it means to be black in a fashion that is reminiscent of John Howard Griffin's *Black Like Me*, a 1961 nonfiction book in which the white journalist Griffin travels through the Deep South in blackface and relates his experiences of discrimination and persecution (with a white audience in mind, of course).

Although this blank space within the novel is lamentable, it is nonetheless comprehensible, since it presents itself as a meditation on the loss of white privilege. Hamid himself suggested as much in a recent interview, where he attributed the inspiration for the novel to his own loss of (partial) whiteness in the aftermath of 9/11: "I had always been a brown man with a Muslim name. That had not changed. And yet something had changed. I had lost something profound. (...) I had lost my whiteness. Not that I had truly been white. But I had been white

enough – as a relatively well-paid, university-educated inhabitant of cosmopolitan cities – to partake in many of the benefits of whiteness. And now my partial membership was being revoked."

Consequently, some characters in the book are not willing to concede this privilege. As the rate of the transformations exhilarates, Oona's mother is slowly but steadily lured into the rabbit hole of online conspiracy theories propagated by QAnon-like white nationalist groups. She begins to muse about the inherent "savagery of the dark people" and expects the remaining white people to be "hunted down and caged or whipped or killed" while Oona tries to maintain a bond with her mother without indulging her twisted views – a predicament some readers might be able to relate to after the rise in popularity of conspiracy theories like the Great Replacement Theory in recent years.

As this last point already indicates, *The Last White Man* does seem to have a rather accurate take on what happens if whiteness is perceived as being under attack, as a look at the book's reception in right wing media outlets suggests. The unavoidable Tucker Carlson featured a segment on the novel on his highly influential Fox News program, where he and a guest feigned outrage at the supposed racism of the novel, calling it both "liberal pornography" and "racial exterminationist literature". This accusation – though baseless – is nonetheless revealing of the troublesome turns that the discourse on whiteness is often prone to take and sadly points toward the most significant difference between this world and the one in Hamid's novel: In this world, whiteness remains alive and well.

von Max Rosenzweig

Mohsin Hamid:  
*The Last White Man*  
Riverhead Books, 2022. 192 Seiten, ca. 14,- Euro  
ISBN: 978-0-593-53881-4

# „WIR STEHEN MIT VERSCHRÄNKTEN ARMEN PARAT.“

Heike Geißlers *Die Woche*

Heike Geißler erschreibt in *Die Woche* (2022) eine Notsituation, deren Konstitution diffus scheint. Im Text ist die chronologische Weltordnung unerklärlicherweise aus den Fugen geraten – auf jeden Montag folgt nur ein weiterer Montag. Dem ausgesetzt sind zwei Freundinnen, die sich als ‚proletarische Prinzessinnen‘ bezeichnen: Einigermaßen machtlos, aber mit zum Protest verschränkten Armen, durchleben sie eine ungewöhnliche Zeit in Leipzig. Nicht nur die konventionelle Zeitstruktur, sondern auch die Sprache scheint in dieser Erzählung in einem Auflösungsprozess begriffen. Geißler ringt in ihrem Roman um Ausdruck, sucht sich wiederholend und widersprechend nach Beschreibungen für die Montagsheimsuchung.

Die Krise der Montage ist nur eine von vielen krisenhaften Situationen, mit denen die zwei Hauptfiguren – die namenlose Erzählerin und ihre Freundin Constanze – konfrontiert sind. Allerdings handelt es sich bei der Montagswoche um jene Situation, die im Text am wenigsten erklärt wird und deren Parameter am unbekanntesten erscheinen: Alle möglichen Medien rufen zum Unmut der Figuren immer wieder den ersten Tag der Woche aus. Die exakten Folgen für den Alltag bleiben unbeschrieben. Da Geißler in der gedankenflussartigen Rede der Erzählerin auch auf genaue Darstellungen oder Charakterisierungen von Figuren und deren Umgebung verzichtet, wandeln Lesende gleichermaßen orientierungslos mit den Protagonist\_innen durch die ‚verrückten‘ Verhältnisse in der Lektüre. Anschluss schafft die Autorin durch die durchlebten Nebenkrisen im Roman: etwa Wohnungsknappheit, finanzielles Prekariat, Nazi-Demos, Erfahrungen körperlicher Verletzlichkeit, Kriegsängste und ein angegriffenes Selbstverständnis angesichts Europas harter und menschenfeindlicher Grenzen.

In Bezug auf jene Verhältnisse wird immer wieder auf das für die Erzählerin konfliktbehaftete Thema Mutterschaft in prekärer Position referiert. Unter dem Motto, sich in ‚die Märchen‘ hineinschreiben zu wollen, innerhalb derer ‚proletarische Prinzessinnen‘ bisher keinen Raum bekommen hätten, bekommt die Publikation ihren feministischen Dreh. Um die

fantastische Unternehmung sowie die zahlreichen Krisen zu bewältigen, verfolgen die Protagonistinnen ein Handeln wie im Traum, das durch die (ab-)schweifende, nie auf Details fokussierte und iterierende Erzählweise des Textes untermalt wird. Rastlos streifen die Figuren hin und her, denn von Ruhe oder Stillstand kann trotz der Montagswiederholung zunächst kaum gesprochen werden. Vorerst sind die Erzählerin und ihre Freundin Constanze ständig unterwegs, tingeln von Demo zu Demo.

Doch die Freundinnen protestieren auch außerhalb von Demos. Zahlreiche, absurd anmutende, Strategien und Konzepte werden im Stadtraum getestet, bleiben jedoch wirkungslos – die verhassten Riesen vor der Haustür lassen ihr Kettenkarussell mit schwingenden, Werbung zeigenden Fernsehern weiterdrehen und ein Montag folgt auf den nächsten. Die brutalen, den Märchen entstiegene Giganten erscheinen als alptraumhafte Manifestation des Kapitalismus. Ambivalent ist dementsprechend das Verhältnis der Figuren zu dem Land, in dem sie geboren wurden: der DDR. Geißler wählt stimmige Worte, um die Präsenz des alten Systems in den neuen Bundesländern zu beschreiben. Der Staat ließe sich zwar nicht mehr auf Reiseportalen anklicken, doch durchaus noch durchwandern. Abgelegt wie „stinkende Socken“, doch gleichzeitig „nie [...] vollständig verlassen und verstoßen“ (203). Die tagesaktuelle Politik hilft den proletarischen Prinzessinnen in der ‚Riesenmisere‘ der durcheinandergeratene Zeiten nicht. Deshalb radikalieren sie sich durch ein Nichts-Tun auf einer Kur, ein Luxus, den sie sich kaum leisten können.

Doch wenn sie bei all dem Aufruhr eines nicht sind, dann sind sie nicht allein. Die Erzählerin und Constanze sind meist zu einem diffusen Wir verschmolzen, das es nahelegt, die Freundin als alter Ego zu verstehen. Weitere Protagonist\_innen wie eine Personifikation des Todes, eine humorvolle Terry-Pratchett-artige Figur und ein ungeduldiges, unsichtbares Kind, das geboren werden will, ergänzen die Truppe und stehen im stetigen Dialog mit der Erzählerin. Ein Ich ist viele und es geht ihm wie vielen, macht Geißler durch ihre Erzählerin deutlich. Mit

ihrem Roman fragt sie, was diese Welt am Wir für Narben hinterlässt. Dieses Wir der Erzählweise verhält sich zu den Leser\_innen inklusiv, zieht sie in den Text hinein. Es gebietet, im Hinblick auf die geschilderten Krisenerfahrungen, Einfühlung und erzeugt ein Gefühl der Zugehörigkeit. Doch das führt unweigerlich zu der Frage, wer denn dann genau hinter den anderen, den vermutlich nicht lesenden, Riesen steckt. In dieser Hinsicht verbleibt der Roman nebulös bzw. zitiert die Riesenmetapher folgerichtig nur die Schwarz-Weiß-Welt der Märchen an, nach denen sich die Hauptfigur aus nie vollständig nachvollziehbaren Gründen sehnt.

Ein Vorschlag zum Verständnis des experimentierfreudigen Textes wäre es, sich ihm mit Ursula le Guins feministischer Theorie des Romans als Tasche voller Fundstücke zu nähern. Der ‚Romanbeutel‘ bildet für le Guin einen Gegenpol zum speerförmigen, der Entwicklung des männlichen Helden gewidmeten Drama. Der Roman *Die Woche*, mit seiner weiblichen Perspektive auf aktuelle Gegenwartserfahrungen und unstillbaren Protesthaltung, wäre als

eine unaufgeräumte Tasche zu visualisieren, bis zum Rand vollgestopft mit Wortkrümeln, aufgesammelten Andenken an Momente und einigen wehrhaften Gedankensammlerstückchen. Aus dieser Taschenvision lassen sich verästelte und miteinander verwundene Fundstücke herausnehmen und in der Hand wiegen. Man kann sie bewundern, wird sich von ihrer Unentknotbarkeit aber auch zweifelsohne verwundern lassen. Deshalb ist Heike Geißlers Text trotz des behaupteten Wir's nicht für jede und jeden. Intellektuell anspruchsvoll, kapitalismuskritisch und feministisch ist er auf eine bestimmte, politisch eher linke und gebildete Leser\_innenschaft zugeschnitten.

Die Stärke Geißlers liegt in der poetischen Beschreibung des Verschleißes, wenn man nur ein kleines Rädchen in großen unübersichtlichen Systemen ist. Ihr Blick wendet sich nach innen. Diese Form einer Art seelischer Bestandsaufnahme kann Leser\_innen durch das Gefühl von Kollektivität Kraft geben oder an den sowieso schon dünnen Nerven zerren, weil man am Ende genauso hilflos vor den Stürmen der Zeit steht wie vor der Lektüre. Der Text ist vor allem deshalb ein besonderes Zeitdokument, weil er es versteht, eine verbreitete Überforderung angesichts der multiplen, sich überlappenden und drängenden Herausforderungen der 2020er Jahre nicht nur festzuhalten, sondern auch in der Lektüre zu performieren. Zu Recht hat er es deshalb auf die Short List des Leipziger Buchmessepreises und die SWR-Bestenliste geschafft.

von Janne Lilkendey



Heike Geißler:  
*Die Woche*  
Suhrkamp, 2022. 307 Seiten, 24,- Euro  
ISBN: 978-3-518-43053-8

## „ABER BITTE KEIN AKADEMISCHES UMFELD MEHR ...“

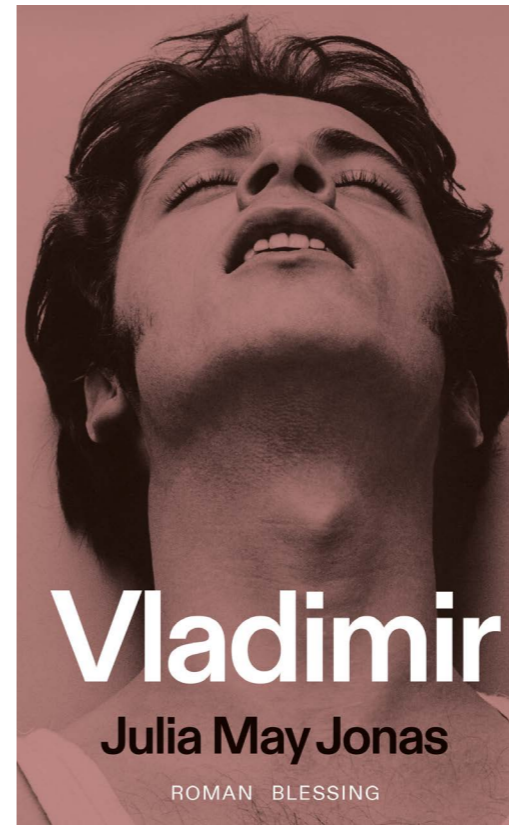
### Julia May Jonas' *Vladimir*, eine Campus Novel als zynischer Institutionenroman und Abrechnung mit der Universität

Julia May Jonas, die am Skidmore College an der Ostküste der USA Schauspiel unterrichtet, inszeniert in ihrem Romandebüt *Vladimir* ein akademisches Kammerspiel, das kein positives Bühnenlicht auf die Institution Universität wirft. Die Handlung kreist um ein Quartett von Figuren, zwei Paare aus unterschiedlichen Generationen, alle vier Lehrende am English Department derselben Universität. Nachdem eine Studentin Anzeige wegen sexueller Belästigung bei der Universität eingereicht hat, wird gegen den Ehemann der Ich-Erzählerin, John, Leiter des Lehrstuhls für Englische Literatur, ein Uni-interne Verfahren eingeleitet. Auch wenn Johns Affären mit Studentinnen Jahre zurückliegen, lange vor der Zeit stattfanden, als die Universität in ihrer Satzung sexuelle Beziehungen zu Studierenden streng untersagt hat, muss sich die Institution mit diesem Fall auseinandersetzen. Die Druckwellen der Bewegung um #metoo sind immer noch stark spürbar und als 300 Studierende eine Petition unterzeichnen mit der Forderung, John die Lehrberechtigung zu entziehen, setzt die Universität einen Termin für eine Anhörung fest. Fortan ist John suspendiert, doch der Verweis fällt eher halbherzig aus – „Nach den öffentlichen Anschuldigungen war John suspendiert worden. Bis zu einem noch nicht festgelegten Datum im Oktober, wenn die Anhörung vor dem Antidiskriminierungskomitee stattfinden würde, durfte er nicht unterrichten und keinen Kontakt zu Studierenden haben. Sein Büro hatte man ihm gelassen, ebenso seine Zugangsrechte zur Bibliothek (die er nie besuchte) und zum campuseigenen Fitness-Studio (dort war er täglich), außerdem saß er immer noch im Haushaltsausschuss.“ Die Universität kann es sich schlichtweg nicht leisten, ganz auf John zu verzichten – „Sie brauchten ihn, er hatte sechs Jahre lang den Vorsitz [des Haushaltsausschusses] geführt; niemand außer ihm durchschaute das komplizierte System.“ Trotz seiner offiziellen Suspendierung nach außen muss er intern weiterhin Verpflichtungen in Gremien und Ausschüssen nachkommen. Vor dem Hintergrund dieser eher laschen Einschränkungen verwundert es kaum, wie locker die Figur diesen Verweis auffasst: Die durch das Wegfallen des Unterrichtens freigewordene Zeit verbringt John mit der

Arbeit an einem Versepos, an dem er bis spät in die Nacht in seinem Büro schreibt. Sonst schlägt er die Zeit tot mit Trainingseinheiten im Fitnessstudio, Bürobesuchen seiner Kolleg\_innen und Kaffeetrinken. Umso stärker trifft die Druckwelle der Empörung allerdings Johns Ehefrau, die namenlose Ich-Erzählerin des Romans, ebenfalls Lehrende: „Die ursprüngliche Frage – ‚Oh Gott, Leute, findet ihr es nicht auch komisch, dass seine Frau noch unterrichtet?‘ – schwoll zu einem Schlachtruf an, gemeinsam entschieden sie, dass meine Anwesenheit nicht länger tragbar war.“ Für viele Studierende wird sie nicht nur zur Mitwisserin, sondern gar zur Komplizin der sexuellen Eskapaden ihres Ehemannes.

So liest sich *Vladimir* passagenweise als Verteidigungsschrift, wie im Zeugenstand schildert die Ich-Erzählerin die Ereignisse aus *ihrer* Perspektive. Gleich zu Beginn gesteht sie ein: „Ich hatte von den Affären gewusst, von ihrer Existenz. Ich wusste, dass er mit Studentinnen schlief.“ Doch sei sie keinesfalls eine Komplizin wie Ghislaine Maxwell im Fall um Jeffrey Epstein gewesen, „es war ja nicht so, als hätte ich ihm ein Separee für seine Rendezvous eingerichtet oder Frauen angelockt.“ Überhaupt störe sie die passive Opferhaltung der jungen Frauengeneration, die nicht mehr als selbstbewusste Subjekte auftreten; erfülle eine Affäre nicht die erhoffte Erwartung, würde sie retrospektiv diskreditiert und die Frauen gleichsam zu jammernd Klagenden. So ruft sie aus: „Angesichts der weit verbreiteten, höchst fragwürdigen und populistischen Tendenz, auf Moral als ästhetischer Kategorie zu beharren, empfinde ich, eine Frau, diese nachträgliche Prüderie als Beleidigung.“

Hier greift der Roman über die Erzählperspektive die Gegenbewegung zu #metoo auf, die gerade in Frankreich durch prominente Frauen wie Brigitte Bardot mediale Aufmerksamkeit erreichte, aber auch in den USA und anderen Ländern insbesondere von Vertreterinnen des Second Wave Feminism unterstützt wurde. Das Teilen dieser Einstellung macht die Erzählerin nicht gerade zu einer Sympathieträgerin, gleich an mehreren Stellen möchte man ihr am liebsten laut widersprechen. Auch ihre Studentinnen wertet die Ich-Erzählerin zuweilen ab, sie zögen sich zu aufreizend an, seien ununterbrochen mit



ihren Smartphones beschäftigt und sowieso nur an sich selbst interessiert – „In meinen Seminarnotizen steht: ‚Lass sie reden! (Sie interessieren sich ohnehin nur für die eigenen Gedanken.)‘“ Zwar erkennt die Protagonistin die Privilegien ihrer eigenen wohlbehüteten Studienzzeit an, die genug Raum für Müßiggang, Identitätssuche und wilde Partys bot, nimmt den starken Kontrast zur Lebensrealität heutiger Studierendengenerationen wahr, setzt sich aber keineswegs für Veränderungen ein. Vielmehr sieht die Figur mit einem abgebrühten Zynismus, ihrem Leitsatz „Wer erfolgreich sein will, muss gewisse Wahrheiten willentlich ausblenden, es geht nicht anders“ folgend, untätig zu, wie die Studierenden ermatten. „Ich sah, wie das Tempo meinen Studierenden zusetzte, einige verfielen in einen zerbrechlichen Zustand der Dauersorge, andere waren gelähmt. [...] Die Anspannung in den Gesichtern der Studierenden wird von Jahr zu Jahr deutlicher, transparente Schichten der Belastung, die sich übereinanderlegen und zu einer Maske permanenter Angst erstarren.“ So gibt die Figur vor, immer ein zugewandtes Ohr für die Anliegen der Studierenden zu haben, willigt schließlich in ein offenes Gespräch über die Vorwürfe gegen ihren Ehemann ein, doch ein wirklicher Austausch auf Augenhöhe bleibt aus. Durch den gesamten Roman zieht sich ein schwelender Generatio-

nenkonflikt, ein tiefes Unverständnis für die andere Seite und eine Blindheit gegenüber den Kämpfen und Krisen der jeweils anderen Generation. Gelingt es Mithu Sanyal in ihrem 2021 erschienenen Campusroman *Identitti*, in dessen Zentrum ebenfalls ein Skandal um eine Professorin steht, die Generationen in einen Dialog treten zu lassen, Konflikte von beiden Seiten zu beleuchten, findet dieser wünschenswerte Austausch in *Vladimir* nur zum Schein statt. Die Spannung zwischen den Figuren unterschiedlichen Alters überträgt sich auch auf Leser\_innen des Romans, die diese gleichsam im Lesen aushandeln, Positionen beziehen und sich veranlasst fühlen (können), nach Schnittpunkten zu suchen.

Dabei scheinen die mangelnde Empathie der Hauptfigur und die zynische Abwendung von strukturellen Problemen der Universität der Verstrickung in eine sehr persönliche Krise geschuldet zu sein: Die Ich-Erzählerin befindet sich mitten in einer Midlife-Crisis, alle Klischees inklusive. Spannend ist hier, wie Jonas die klassische Genderzuschreibung auf den Kopf stellt und dadurch kritisch hinterfragt. Texte mit männlichen Protagonisten in einer Midlife-Crisis gibt es zuhauf, weibliche Krisen in der Mitte des Lebens sind eher selten Stoff von Literatur. So selten vielleicht, dass die Protagonistin, als sie all die Symptome einer Midlife-Crisis an sich selbst wahrnimmt, annimmt, ein alter weißer Mann zu sein – „Aber was ich an den alten Männern am meisten liebe und was mich auf den Gedanken bringt, ich könnte selbst einer sein und nicht eine alternde weiße Frau Ende fünfzig (eine Identität, die in der Öffentlichkeit zur Schau zu stellen mir meistens peinlich ist), ist die Tatsache, dass alte Männer aus Begierde bestehen. Sie sind ein einziges Bedürfnis. Sie haben Lust auf Essen, Boote, Urlaub und Unterhaltung. Sie wollen stimuliert werden.“ Angeregt von dem Skandal um ihren Ehemann, den Anschuldigungen ihrer Studierenden und den Vorwürfen der eigenen Tochter beginnt die Erzählerin, Bilanz über ihr bisheriges Leben zu ziehen. Eine Bilanz, die nicht gerade positiv ausfällt. Sie verspürt Lust auszubrechen, alles anders zu machen und ihr Leben in vollen Zügen zu genießen. Als Vladimir Vladinski auf die Bühne tritt, scheint er die Chance zu bringen, alles noch einmal auf den Kopf zu stellen. Und „so lächerlich es für eine Frau meines Alters auch war, ihn zu begehren“, verknallt sich die Protagonistin wie eine Teenagerin in den fünfzehn Jahre jüngeren, neuen Kollegen. Sie vergisst zu essen, unterzieht sich teuren Schönheitsanwendungen, beginnt wieder voller Passion an

einem Roman zu arbeiten, denkt darüber nach, John zu verlassen und ihren Job an der Uni aufzugeben. Dass Vladimir hier von Beginn an zum passiven Objekt der Begierde wird, stellt bereits das Cover aus. Es zeigt einen Mann, der mit geschlossenen Augen und leicht geöffnetem Mund den Kopf in den Nacken legt und hierbei den Hals entblößt. Auch wenn hierbei der Adamsapfel deutlich hervortritt, ist die Pose eher weiblich konnotiert. Im gesamten Roman werden Vladimirs Posen, seine Blicke und Bewegungen mit denen junger Frauen verglichen, „sein leicht geneigter Kopf, der gesenkte Blick, wie bei einer Bühnenschauspielerin aus längst vergangenen Zeiten, die verschämt einen Blumenstrauß betrachtet.“ Für die Erzählerin ist Vladimir eine Nymphe, die mit ihrer sexuellen Energie jede\_n verführen kann: „Er legte die rechte Hand ans Holz, ungefähr auf der Höhe des Türknaufs, hob den linken Arm über den Kopf, hielt sich am Rahmen fest und dehnte seinen Körper wie eine Nymphe, die sich an einem Springbrunnen räkelt.“ Nicht nur durch den Nymphen-Topos stellt der Roman intertextuelle Bezüge zu Vladimir Nabokovs *Lolita* her. Wie Humbert Humbert in Nabokovs Roman radikalisiert sich auch die Ich-Erzählerin im Verlauf der Handlung in ihrem Begehren, ist erschrocken über ihr eigenes Verhalten und wie weit sie bereit ist zu gehen, um Vladimir zu besitzen. Für ein gemeinsames Treffen lädt sie ihn in ihre abgelegene Holzhütte in Upstate New York ein, wo sie plant, ihn sexuell zu verführen. Ähnlich wie in *Lolita*, wo Humbert Humbert seiner jungen Stieftochter ein Schlafmittel verabreicht, um „in der Verschwiegenheit der Nacht [...] an einer völlig anästhesierten kleinen Nackten zu operieren“, hat auch die Ich-Erzählerin Tabletten eingesteckt. So mischt sie dem ahnungslosen Vladimir eine Seconal in den Caipirinha und fesselt den bewusstlosen jungen Mann an einen Gartenstuhl. „Dann setzte ich mich wieder hin und betrachtete ihn, den stattlichen Mann, meine Beute, meinen Hauptgewinn, meinen Vladimir. Ja, er war mein.“ Spätestens hier übertritt der Roman alle Grenzen, die Protagonistin wird von einer vermeintlichen Komplizin zu einer Täterin und geht weiter als die vorangegangenen sprachlichen Objektifizierungen, die in ihrem Wortlaut an den Fall um Avital Ronell angelegt zu sein scheinen. Und auch wenn die Drastik der Romanhandlung kritisch zu hinterfragen ist, übersehen viele Kritiker\_innen, dass es sich bei *Vladimir* um eine zynische Parodie handelt. Alle Figuren sind gnadenlos überzeichnet, entwickeln sich im Verlauf der Handlung zu klischeehaften Typen.

Und wie bei jeder guten Parodie bleibt Lesenden auch bei *Vladimir* das Lachen an vielen Stellen im Hals stecken.

Am Ende wird die Krise für die Protagonistin nicht zu einem vielversprechenden Neuanfang. Die romantische Flucht in die entlegene Waldhütte kehrt sich in ihr Gegenteil und überrascht am Ende die Protagonistin gleichsam wie Lesende des Romans. Alle Pläne, aus dem Korsett der heteronormativen Geschlechterbeziehungen und der erstickenden Blase der College-Welt auszubrechen, die vorher seitensweise ausgemalt werden, werden am Ende verworfen. Was an ihre Stelle tritt, sind die vorgezogene Pensionierung, die Wohnung in der Stadt, der beschauliche Lebensabend, die partnerschaftliche Ehe im hohen Alter, die einer Freundschaft gleicht. Rückblickend wirken die Wochen der Obsession, die Verführungspläne und die alternativen Lebensvorstellungen wie eine Verirrung und überzogene Reaktion auf den Fall um John. Die Ich-Erzählerin wird nicht zu Humbert Humbert – dem alten, weißen, lüsternen Mann ohne Skrupel – Straftaten werden zwar geplant, aber nicht umgesetzt. Die Uni-Stellen, die John und die Ich-Erzählerin freigeben, werden von Vladimir und seiner Ehefrau Cynthia besetzt, die beide die lang ersehnte Festanstellung auf Lebenszeit an der Universität erhalten. Doch als Leser\_in ahnt man, dass beiden wohl kein rosigeres Schicksal als ihrem älteren Kollegen-Ehepaar beschieden ist. Der Campus erscheint in *Vladimir* ein Ort zu sein, der Weiterentwicklungen für alle Figuren verstellt. Am Ende des Romans angelangt, möchte man als Leser\_in diese Welt schnell hinter sich lassen, versteht Studierende, die durch das System Uni rauschen, um es schnell wieder zu verlassen, und fragt sich, ob das korrupte System Universität all jene, die zu lange in ihm verweilen, selber moralisch korrupt machen kann. Schlussendlich schließt man sich der desillusionierten Feststellung der Protagonistin an: „Aber bitte kein akademisches Umfeld mehr –“

von Jessica Maaßen

Julia May Jonas:  
Vladimir

Übers. aus dem Englischen von Eva Bonné  
Karl Blessing Verlag, 2022. 352 Seiten, 24,- Euro  
ISBN: 978-3-896-67731-0

# (K)EIN WEG AUS DER KRISE?

## Bewältigung eines lebensverändernden Ausnahmezustands in Julia Schochs *Das Vorkommnis. Biographie einer Frau*

Julia Schoch, die seit ihrem ersten Erzählband *Der Körper des Salamanders*, 2001 im Piper Verlag erschienen, nicht mehr aus den deutschen Buchhandlungen wegzudenken ist, hat im Frühjahr 2022 endlich wieder neuen Stoff für ihre Leser\_innen hervorgebracht. *Das Vorkommnis oder Biographie einer Frau. Erstes Buch*, wie der vollständige Titel lautet, ist nur der Anfang einer sich noch im Entstehen befindlichen Trilogie. Gefördert wird dieses Projekt durch ein Stipendium des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kultur des Landes Brandenburg.

Schoch wird in mehreren Rezensionen als eine der eindrücklichsten Stimmen autofiktionalen Erzählens in der deutschen Literatur genannt und so ist es nicht verwunderlich, dass die Protagonistin der Erzählung stark an den Lebenslauf der Autorin angelehnt ist. Dies begründet sich nicht nur in der äußerlichen Erscheinung und den biographischen Eckdaten der konstruierten Figur, sondern auch in dem gewählten Setting. Die der Handlung zu Grunde liegenden Orte sind der breiten Leser\_innenschaft bekannt und die Protagonistin gehört zu den sogenannten „Kindern der Wende“. Sie hat demnach die Teilung Deutschlands in DDR und BRD und im Jahre 1989 den Mauerfall, somit die Wiedervereinigung von Ost und West miterlebt. Diese Trennung und die damit einhergehenden Einschränkungen in ihrem familiären Leben haben ihre Kindheit stark beeinflusst und ihren weiteren Weg geprägt. Der Roman richtet sich daraus schlussfolgernd primär an ein Publikum, welches ebenfalls diese historische Veränderung in Kindertagen miterlebt hat. Die erzählte Handlung wird durch diese Parallelen für seine Leser\_innen nahbar – gar zu einer wiedererkennbaren Realität. Dennoch richtet sich der Roman nicht nur an eine bestimmte Generation, sondern spricht durch seine Auseinandersetzung mit vielfältigen Problemen eine breite Leser\_innenschaft an und bezieht alle Generationen ein.

Doch der Eindruck, dass es sich um einen Roman handelt, der von einem einfachen Leben und seinen überwindbaren Hürden erzählt, so wie es der Klappentext vermuten lässt, wird gleich zu Anfang

widerlegt. Bereits auf der ersten Seite erfolgt die Konfrontation mit dem titelgebenden Vorkommnis. Die namenlos bleibende Protagonistin (zweifache Mutter, verheiratet, aufstrebende Autorin und Auftragsdozentin an einer amerikanischen Universität) wird auf einer ihrer Lesungen in einem unscheinbaren deutschen Städtchen von einer fremden Frau angesprochen. Soweit nichts Ungewöhnliches während einer Signierstunde; doch es folgt kein Austausch höflicher Floskeln oder ein zarter Annäherungsversuch einer Bewunderin, sondern fünf unmissverständlich klare Worte seitens der fremden Frau, die das weitere Geschehen des Romans bestimmen werden – *Wir haben übrigens denselben Vater*.

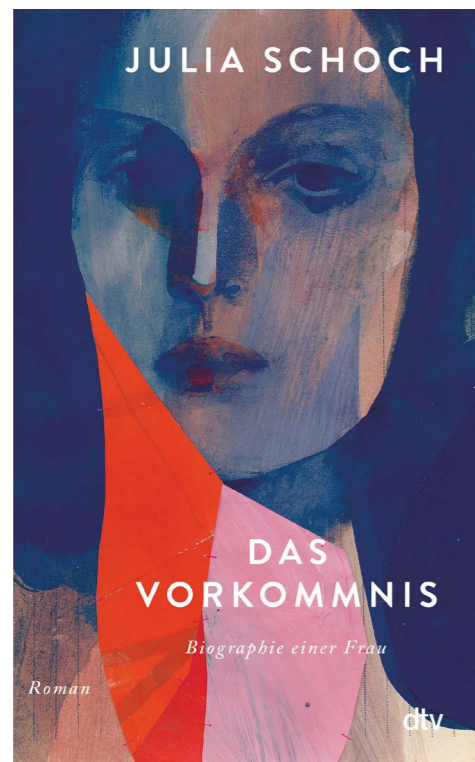
Eine Kategorisierung des Romans entpuppt sich als schwieriges Unterfangen. Autofiktion liegt stark im literarischen Trend und stellt Leser\_innen wiederholt vor die schwierige Frage, wo Fiktion anfängt und die Realität des Erzählten endet. In Schochs eigener Spielart der Autofiktion verzichtet sie darauf, ihrer Protagonistin einen Namen zu geben, und auch alle anderen Figuren bleiben ohne nachweisbare Identität. Orte, die nur aus einer Erinnerung der Protagonistin heraus genannt werden, bleiben durch ihren Anfangsbuchstaben abgekürzt (beispielsweise der Ort K. oder B.).

Weiterhin treffen die Leser\_innen während der Lektüre auf feministische Themen, welche literarische Neuerscheinungen aktuell vermehrt zu Recht aufgreifen; das Zweifeln an der eigenen Mutterschaft und in Verbindung damit gleichsam das Hinterfragen der Beziehung zur eigenen Mutter oder die Arbeit als Cis-Frau in marginalisierten Positionen an Universitäten sind nur ein kleiner Teil der Probleme, die das Leben der Autorin zu beherrschen scheinen. Schoch eröffnet demnach im Laufe des krisenhaften Erscheinens der Halbschwester weitere Spannungsfelder. Eine Krise, das macht sie unweigerlich klar, zieht automatisch weitere (Lebens-)Krisen nach sich.

Gleichsam wittert die Protagonistin seit dem „Vorkommnis“, wie sie es selbst nennt, an jeder Ecke einen neuen Verrat. Die Selbstverständlichkeiten ihres bisherigen Lebens scheinen sich der Figur mit

dem Auftauchen der vermeintlichen Halbschwester zu entziehen. Der Ehemann ist in ihrer Fantasie nicht mehr treu, überall sucht sie nach Hinweisen und wartet förmlich nur noch auf den bis zum Schluss fehlenden Beweis. Ihre Kinder scheinen sie zu verachten, obwohl eines davon noch ein Säugling und das andere nicht älter als vier Jahre alt ist. Auch das hat die Protagonistin bereits erwartet, denn wie könnte es anders sein, jetzt, nachdem ihre Vergangenheit auf einer Unwahrheit beruht. Die Verbindungen zu ihrer leiblichen Schwester, die ihr unähnlicher nicht sein könnte, zu ihrem schwerkranken Vater, der die Schuld an der Existenz der Halbschwester trägt, und zu ihrer Mutter, welche ihr nie als eine selbstbestimmte und eigenständige Person erschien, wirken nur noch künstlich am Leben gehalten und als Leser\_in kommt man nicht umhin, seine eigene Familienzugehörigkeit zu hinterfragen.

Mit dem zunehmenden Misstrauen der jungen Autorin ihrer Umwelt gegenüber präsentiert sich parallel ein stetig anwachsendes Gespinnst aus Lügen und verdrängten bzw. falschen Erinnerungen. Hatte sie nicht schon länger von der Existenz dieser Halbschwester gewusst? Hatte ihre Mutter nicht auch einen verschollenen Halbbruder? Jede weitere Figur des Textes wirkt suspekt, jede weitere Erinnerung der Protagonistin fehlinterpretiert und auf jeder neuen Seite wird ein neues lebensveränderndes Ereignis er-



wartet. Der Roman macht anhand dieses sich durchziehenden Hinterfragens unmissverständlich klar, dass die Krisen eines Lebens, sowohl in der Realität als auch in der Fiktion, an jeder Ecke lauern und aus dem Nichts auftauchen können. Fünf in ihrer Struktur so einfache, doch in ihrer Bedeutung umso bedrohlichere Worte sind in der Lage, alles, was bisher über die eigene Geschichte geglaubt wurde, in ein diffuses Licht aus Lügen und Misstrauen zu tauchen.

Mit dem Eintritt der Krise in das Leben der Protagonistin findet eine unumkehrbare Trennung des Zeitgefüges statt. Das Jetzt erscheint ausradiert und sowohl die Vergangenheit als auch die Zukunft nehmen vollständig den Gedankenraum der porträtierten Frau ein. Ein Umstand, der sich nahezu perfekt auf das reale Leben der Leser\_innen übertragen lässt – denn durchleben wir eine Krise, verschiebt sich der eigene Fokus aus der Gegenwart heraus und hinein in ein nicht mehr änderbares „Was habe ich falsch gemacht?“ und in ein kaum zu beeinflussendes „Was bedeutet dieses Vorkommnis für meine persönliche Zukunft?“. Eine Rückkehr in die Gegenwart bleibt Schoch ihren Figuren allerdings bis zum Ende schuldig. Für die Leser\_innen offenbart sich kein Geheimrezept oder eine Lösung, die sich für eigene Krisen abwandeln und anwenden lässt – das Ende bleibt unbefriedigend und wirkt dem realen Leben dadurch noch näher. Es lässt sich nur noch gespannt abwarten, welche Krisen in dem bereits angekündigten zweiten Teil der *Biographie einer Frau* zum Vorschein kommen oder ob für die bereits aufgetauchten eine Lösung gefunden werden kann.

von Luise Hoffmann

Julia Schoch:  
Das Vorkommnis. Biographie einer Frau  
dty, 2022. 192 Seiten, 20,- Euro  
ISBN: 978-3-423-29021-0

## 'THE SECOND SEX' WRITES BACK

### Jillian Cantor's *Beautiful Little Fools*

“So we beat on, boats against the current, borne back ceaselessly into the past.”  
(F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*)

Thus finishes F. Scott Fitzgerald's best-known novel. The quote applies both to its eponymous protagonist as well as to Jillian Cantor, who has just revisited the past for the sake of a literary reinterpretation.

It is impossible to discuss *Beautiful Little Fools* without referring to *The Great Gatsby*. Over the course of the almost one hundred years since Fitzgerald published his critically acclaimed masterpiece, it has manifested its status as a classic of American literature. However, a critical reader might argue that this classic is not devoid of flaws: Female characters are not necessarily few in number, but they tend to be one-dimensional and disposable. Fitzgerald's females function as secondary characters at best and as mere props at worst. Whether they are relegated to the margins of the story or whether they enter Gatsby's microcosm only for the sake of dying in a climactic scene, *The Great Gatsby's* females lack character depth, agency, as well as a voice of their own. They ultimately remain at the mercy of both the male protagonists who disrespect, patronize, and abuse them and the narrator who portrays them negatively and makes sure that the reader never gets to hear their side of the story.

Enter Jillian Cantor. In February 2022, the author published her new novel *Beautiful Little Fools* that can best be described as murder mystery meets feminist retelling. One timeline of the work picks up where Fitzgerald finished and revolves around the solving of Gatsby's murder. It is set in 1922 and is focalized through Detective Frank Charles who investigates the crime. The second timeline, spanning from 1917 to 1923, reimagines the original story from the perspectives of the female characters who are all suspects in the case. Daisy Fay kicks off the novel as she relates her first meeting with Gatsby as an eighteen-year-old girl living with her family in Louisville. Jordan Baker, Daisy's best friend, is introduced to Gatsby by the latter but thinks little of their liaison. Caring not much about men herself, Jordan strives for a career in golf, which is later jeopardized by her falling in love with a fellow female player. Catherine McCoy, the sister of Myrtle Wil-

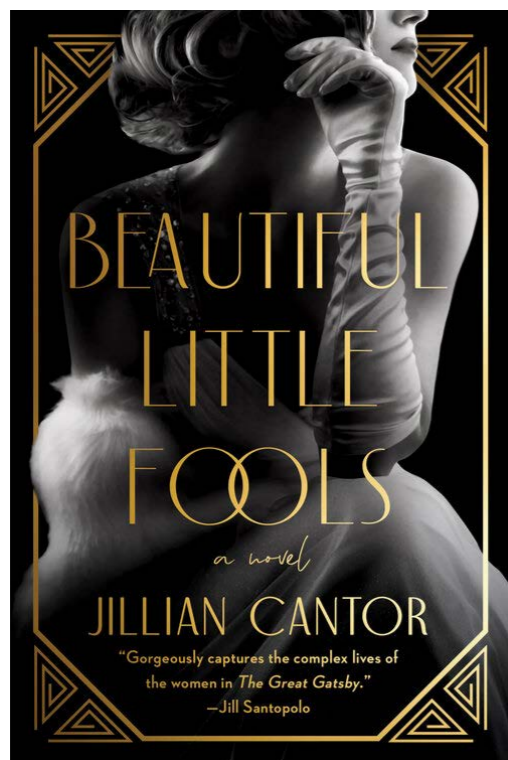
son who is fatally hit by Gatsby's car, enters the scene as an intelligent, independent, modern woman, an activist and suffragette, who meets Gatsby when she moves to New York and later has an affair with him. The three women take turns to tell their stories from their individual points of view and unravel their interrelated fates over the years.

The title of Cantor's retelling was inspired by a quote taken from *The Great Gatsby*. Referring to her infant daughter, Daisy Buchanan declares that she hopes for her to become a “beautiful little fool”, which is “the best thing a girl can be in this world.” Cantor affirms this statement in the beginning of her own novel as she revitalizes the exact scene of Daisy uttering her bleak hope for her daughter's future. Nevertheless, the protagonist later takes back her words and clarifies that she wishes more for her daughter than to be foolish. After all, Cantor's Daisy is not the same as Fitzgerald's. Cantor grants her character depth and development, making sure she transcends the trope of the pretty girl while still maintaining the naivety and decadence at the core of her character. In Jordan's case, too, the narrator grants insight into her life story and character. Far from being the cold, cynical cheater that Fitzgerald made of her, Cantor's Jordan is a woman in conflict with herself and the world; an exceptional talent who is defrauded due to her sexuality and wrested from her career, reputation, and partnership. Thus, the retelling manages to give redemption to the female characters that were crafted one-dimensionally and quite carelessly before. Finally, the original quote is subverted when Daisy realizes: “I always thought it was us women who were the fools [...]. But I was wrong, it's been the men all along.”

The depiction of the male characters is another major alteration of the retelling, especially when it comes to Nick Caraway and Jay Gatsby. Both characters lose the idealizing and glorifying veil that Fitzgerald placed over them. Instead, they show their real faces as Cantor sheds critical light on them: Nick Caraway reveals himself to be a bitter person full of scorn for the women of the story. Additional-

ly, Jay Gatsby is not the romantic he tried to make us believe. Rather, the former protagonist is obsessive, manipulative, calculating, and toxic. He blackmails Jordan, gaslights Daisy, and instrumentalizes Myrtle for his own benefits. All the while, he is entirely indifferent to the negative consequences the latter must endure due to his schemes that culminate in her death at the hands of Gatsby himself. Cantor thus calls out the original's toxic masculinity that either went unchallenged or was romanticized for so long. However, not only the original characters are called into question. The retelling's only central male, Detective Charles, quickly makes known that his motifs for the revelation of the culprit are motivated by the promise of a significant monetary compensation by Meyer Wolfsheim – a dubious manipulator, bootlegger, and most likely a mobster. At first, Charles appears like just another corrupted man in this scenario, doing dirty business, ignoring legal authorities, taking justice into his own hands while being extraordinarily biased in giving credence to the men's testimonies exclusively. Yet, his character development over the course of the novel shifts both the gender dynamic and his motivations. Thus, the novel seems to indicate that there is indeed a potential for masculinity to outgrow former tropes and toxicity.

Beyond characterizations, Cantor remains faithful to a number of themes and motifs of the original tale, such as love, the Jazz Age, prohibition, wealth,



automobiles, velocity, accidents, and of course the green light. Yet, she also introduces and emphasizes new themes, which are first and foremost: friendship, sisterhood, and motherhood. Familial and amicable ties between the women continuously hold them together or bring them back to each other over the years. The novel emphasizes female relationships as *the* meaningful and enduring connections in the characters' lives who all struggle with their romantic partners.

The strength of Cantor's retelling does not merely lie in her focus on female bonds and perspectives that were ignored before. This change of perspective has a far-reaching effect. It does not only give us insight into the women's fates, but it also changes the tone of the entire story. While the male original was a tale of the rich who lived their lives to the fullest in the Roaring Twenties – hosting grand parties, unimpressed by prohibition or social plights due to their wealth and privilege –, Cantor's novel paints a different picture. The women's side of the story is a tale of crises, governed by gender inequality, misogyny, queerphobia, domestic violence, abuse, and femicide. All three women differ greatly in character, values, and family background. Yet, at the end of the day, all their lives are determined by these same factors. The story highlights what they have in common despite their differences. This basis sparks mutual solidarity between the women who finally become allies.

From the very moment the reader picks up Cantor's novel, Fitzgerald's piece hovers over it as a standard to be met and a legacy to be continued. Jillian Cantor created a well-written, thought-through, kaleidoscopic, socio-culturally critical page-turner that appeals to a wide range of readers. Lovers of fan fiction, detective fiction-enthusiasts, feminist readers, as well as die-hard Gatsby-fans praise Cantor's reimagining. Thus, she easily manages to step out of Fitzgerald's shadow by expanding and enhancing the formerly exclusive universe of a beloved classic.

Finally, one central question remains unanswered: Whodunit?

Well, only a fool would tell you!

von Ann-Katrin Preis

Jillian Cantor:

Beautiful Little Fools

Harper Perennial, 2022. 368 Seiten, ca. 16,- Euro

ISBN: 978-0-06-305126-3

## WHAT'S IN A NAME?

### Shola von Reinholds *LOTE*, ein queerer Geheimtipp

Wer darf eigentlich forschen? Und wessen Forschung wird dann auch noch finanziert? Shola von Reinholds *LOTE* (2020) beginnt mit der unterbezahlten Arbeit von Mathilda, einer Schwarzen Frau, die in einem Archiv arbeitet und dort angekommene Objekte katalogisiert. Direkt von Anfang an ist klar, dass Mathilda nicht der bürgerliche Name der Protagonistin ist, sondern ein angenommener Name. Sie tauscht die Namen und die Identitäten, um problemlos zwischen sozialen Kontexten und besetzten Wohnungen zu wechseln, und gibt die Identitäten auf, wenn diese alle ihre Kapazitäten aufgebraucht haben. Hauptbeschäftigung in Mathildas Leben ist es, ihren eigenen Obsessionen nachzugehen, die sie als „Transfixion“ bezeichnet. Transfixionen können alles betreffen – Orte, Personen, Bilder, Töne – und sind gekennzeichnet durch nahezu synästhetische Eindrücke, die von ihnen ausgehen. Mit diesen Eindrücken ist ein Gefühl des Luxus verbunden, das Mathilda sonst verwehrt bleibt. Sie versucht infolgedessen, alles über eine Transfixion zu erfahren. Über die Arbeit im Archiv stößt sie auf eine Photographie der (fiktiven) Schwarzen Künstlerin Hermia Druitt, die als Teil der (überhaupt nicht fiktiven) „Bright Young Things“ auftritt, einer britischen Gruppe von Bohemiens, die für ihre Feste und ihren luxuriösen Lebensstil bekannt sind.

Als eine von Mathildas Identitäten auffliegt und sie bei der Internetrecherche über Druitt auf den (ebenfalls fiktiven) Ort Dun stößt, bewirbt sie sich auf eine Künstler\_innenresidenz an diesem Ort. Diese Residenz dreht sich um die theoretischen Schriften des Künstlers John Garreaux, dessen „Thought Art“ eine ganze Lebenspraxis enthält, die dem luxuriösen Lebensstil der Bright Young Things diametral entgegensteht. Da Mathilda weder Garreaux kennt noch Interesse an ihm zeigt, Dun aber als ein scheinbar zentraler Ort ihrer Transfixion auftritt, macht Mathilda das, was sie am besten kann: eine möglichst passende Bewerbung erfinden, die ihr den Aufenthalt finanzieren soll. Genau so kommt es auch und Mathilda macht sich von London aus auf den Weg nach Dun. Dort angekommen trifft sie auf die Anhänger\_innen Garreauxs, die sich selbst Garreauxvians nennen: Künstler\_innen und Intel-

lektuelle, die ihr ganzes Leben strikt nach den nahezu unverständlichen Lehren eines einzelnen Theoretikers ausrichten.

Während das in der Beschreibung nach langweiligen und unnötig komplizierten Dialogen klingt, greift von Reinhold genau solche Klischees auf und arbeitet sie mit wahnsinnig viel Humor zu einem Roman um, den man kaum weglegen möchte. *LOTE* greift dabei auf die sehr spezifische Literaturgeschichte der Bright Young Things zurück, verwebt diese mit fiktivem Archivmaterial und Beschreibungen aus dem Leben Druitts, die beim Lesen immer wieder in Frage stellen, was hier denn jetzt eigentlich stimmt. Genau das trifft eine der Kernthematiken von *LOTE*. Während Mathildas Blick auf die Garreauxvians zu einer queeren Unterwanderung eines sehr spezifischen weißen Milieus wird, das sich einer strikten Askese unterwirft, muss Mathilda – wie bei all ihren angenommenen Identitäten – viel Zeit aufwenden, um nicht aufzufallen. Von Reinhold greift hier das Phänomen des ‚Passing‘ auf, das verkürzt ungefähr so viel bedeutet, wie in einer sozialen Gruppe als dazugehörig wahrgenommen zu werden beziehungsweise die Performanz einer Identität von außen bestätigt zu bekommen. So wie Mathilda als Garreauxvian ‚passen‘ muss, um weiter das Stipendium zu erhalten, müssen täglich Menschen ihre (z. B. Geschlechts-)Identität so glaubhaft performen, dass sie einer Norm gerecht werden, um nicht abgestraft, ausgeschlossen oder bedroht zu werden. Mathilda betreibt hier mehrfaches Passing. Als Schwarze, queere Frau muss sie sich in einer heteronormativen, weißen Gesellschaft behaupten und bringt in den vielen Momenten, in denen ihr Passing brüchig wird, die Frage auf, nach welchen Normen die Zugänge zu den akademischen Räumen strukturiert sind. Auch die Arbeit im Archiv und im Museum folgt solchen Regeln.

An dieser Stelle kommt neben dem Passing die zweite große Problematik (neben vielen weiteren) auf, die *LOTE* thematisiert. In dem Archiv, in dem Mathilda anfangs arbeitet, ist auch die ältere, Schwarze Frau Agnes beschäftigt, die schon in vielen anderen Archiven und Museen angestellt war. Wie sich zeigt, entfernt Agnes immer wieder einzelne



Objekte aus den Archiven, die eine Schwarze, europäische Kulturgeschichte zeigen und in den Magazinen europäischer Institutionen verrotten. Agnes kann diese unbemerkt entfernen, da das Interesse der Museen an diesen Objekten nicht vorhanden ist. Sie versammelt diese in ihrer Wohnung und erzeugt somit ein Gegen-Archiv afropäischer Geschichte, das nur abseits der bisher legitimen Institutionen existieren kann.

Während das Passing und eine Schwarze Kulturgeschichte Europas zunächst zwei verschiedene inhaltliche Stränge im Roman bilden, verflechten sich die beiden immer mehr und gehen schlussendlich ineinander auf. *LOTE* ist besonders für die Leser\_innen von Interesse, die einen verspielten Blick auf unseren Umgang mit Kunst, Literatur und Theorie suchen, der sich dabei weder in banalen Betrachtungen verliert noch seine eigene Erzählung hinter unendlich vielen Schichten von Theorie verbirgt. *LOTE* verhandelt viele schwierige und queere Themen in einer Art und Weise, die beim Lesen ein genauso luxuriöses Gefühl hervorrufen, wie es Matilda durch ihre Transfixionen empfindet. Dabei kommt es – so viel sei an dieser Stelle angemerkt – auch in *LOTE* zu den leider sehr realen Momenten körperlicher Bedrohung durch die, die eine solche Existenz nicht anerkennen wollen. Der Anspruch kultureller Dominanz und körperliche Gewalt ge-

hen schon immer Hand in Hand. Durch die vielen sozialen Kontexte, die *LOTE* aufruft, wird auch klar, für wen man eigentlich passen muss: für eine Mehrheitsgesellschaft, die jede Abweichung bestraft, wo sie nur kann.

*LOTE* wird dementsprechend auch von einer Solidaritätsbekundung an all diejenigen eröffnet, die unter diesen Strukturen leiden müssen. Dieser folgt ein Abdruck von drei Bildern, die auch im Roman auftauchen und das Vorkommen einer lang tradierten afropäischer Kultur bezeugen. Der Roman formuliert anhand der Biografie von Hermia Druitt und der ausgelöschten Erinnerung an sie eine klare Kritik am Stand der Dinge. Wenn einem die (finanziellen) Mittel wie beispielsweise ein Stipendium verweigert werden, muss man es sich manchmal einfach nehmen. So wie Hermia Druitt, die auch „Black Princess“ genannt wird, sich ihren Adelstitel vielleicht auch einfach selbst genommen hat: „Perhaps seeing what a title could do, Hermia wanted to try out one for herself; claw back some of the privileges she was born bereft of.“

*LOTE* bekam 2021 sehr berechtigt den „Republic of Consciousness Prize“, ein Preis, der Bücher von kleinen Verlagen für ihre wichtige Arbeit prämiert. *LOTE*, das nun auch in der Duke University Press erscheint, wurde ursprünglich über Jacaranda Books veröffentlicht und ist Teil ihrer „Twenty in 2020“-Initiative, die sich zum Ziel setzte, im Jahr 2020 20 Bücher von Schwarzen, britischen Autor\_innen zu veröffentlichen. Während eine deutsche Übersetzung bisher leider ausgeblieben ist und *LOTE* abseits einer begeisterten Internet-Fangemeinde bisher wenig Aufmerksamkeit bekam, kann man nur hoffen, dass dieser im Internet gefeierte Geheimtipp noch die Wellen schlägt, die er verdient.

von Tobias Funke



Shola von Reinhold:

LOTE

Jacaranda Books, 2020. 472 Seiten, 10,60 Euro

ISBN: 978-1-913-09011-1

# DINGE,



# DIE IN BÜCHERN LAUBERN

## Spuren: Haut und Haftnotizen

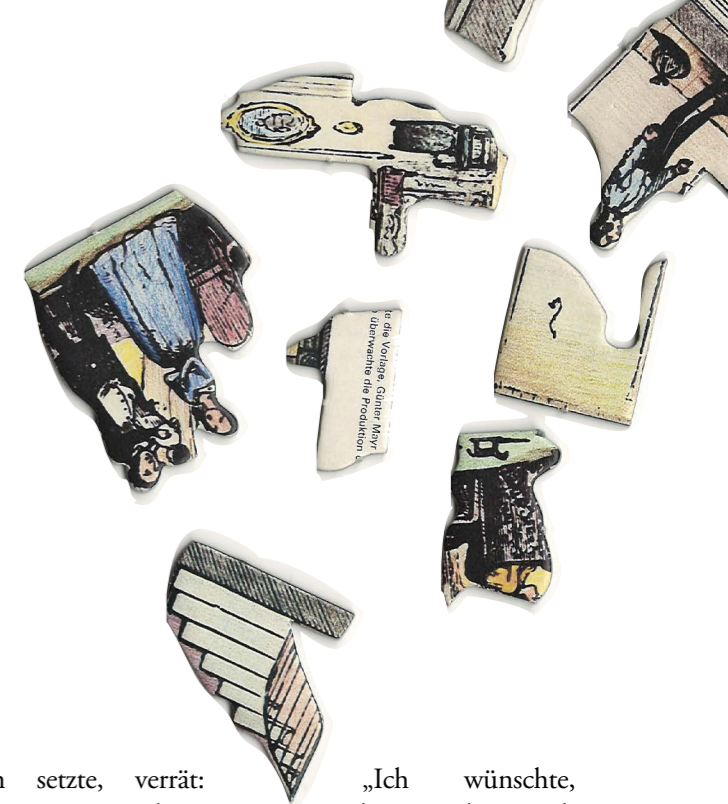
Alle Lesenden hinterlassen in der Regel etwas in den von ihnen gelesenen Büchern. Oft sind es lediglich meist unsichtbare Fingerabdrücke oder Hautpartikel, aber auch Leserillen geben Aufschluss über vorangegangene Lektüren, ebenso schiefgelesene Buchrücken, die sich partout nicht wieder in ihre Ausgangsposition bringen lassen, Knicke und Eselsohren (unbeabsichtigte oder um die Stelle, an der man im Lesen innegehalten hat, zu markieren), Gerüche, Krümel, Vergilbungen (auch partielle, wenn etwa ein Buch zu groß für handelsübliche Bücherregale war).

Oder (wie in meinem Fall und weil ich alles vorgehend Genannte tunlichst zu vermeiden suche): bunte Haftnotizen, die in der Vergangenheit gutgefundene Stellen wiederauffindbar machen, als Alternative dazu eingelegte Zettel mit Seitenzahlen und Satzanfängen. Wenn ich etwa einer Markierung in Daniel Kehlmanns *Die Vermessung der Welt* folge, lande ich bei: „Seltsam sei es und ungerecht, sagte Gauß, so recht ein Beispiel für die erbärmliche Zufälligkeit der Existenz, daß man in einer bestimmten Zeit geboren und ihr verhaftet sei, ob man wolle oder nicht. Es verschaffe einem einen unziemlichen Vorteil vor der Vergangenheit und mache einen zum Clown der Zukunft.“

Beim Blick auf eine Notiz in Erich Kästners *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten* empfehle ich mir unter anderem Seite 63: „Und dann reist man hin, gibt sich einen Kuß, geht ins Theater, fragt nach Neuigkeiten, verbringt eine Nacht miteinander und trennt sich wieder. Vier Wochen später vollzieht sich derselbe Unfug. Seelische Nähe, anschließend Geschlechtsverkehr nach dem Kalender, mit der Uhr in der Hand. Es ist unmöglich, die Liebe krepirt an der Geographie.“

Christa Wolf erinnert in *Sommerstück* mithilfe eines kupfernen pfeilförmigen (und inzwischen etwas ange-laufenen) Clips auf Seite 120 an die Dürre eines und potenziell auch jedes anderen Sommers: „Dann setzte eine der Feuersirenen ein, die wir in der zweiten Sommerhälfte beinahe täglich aus den umliegenden Dörfern hörten. Ununterbrochen schien es irgendwo zu brennen. Manchmal sahen wir die Rauchsäulen aufsteigen. Tante Wilma sagte, da genügt doch eine Flasche im Feld, ein Glasscherben auf einem Rohrdach. Das fängt doch an zu brennen, wenn man bloß scharf hinsieht, knastertrocken, wie das alles ist.“

Und Irmgard Keuns *Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren dürfen* erweist sich angesichts des in der Ukraine wütenden Krieges als erschreckend aktuell, wie mir eine Markierung auf Seite 77, die ich vor Jah-



ren setzte, verrät: „Ich wünschte, der Kaiser würde Frieden machen. Ich schreibe es ihm, ein Kaiser kann alles, darum ist er doch Kaiser. Fräulein Knoll hat gesagt, er wäre Gott, der auf Erden wandelte, und der Herr Kleinerz hat gesagt, furchtbar viel Geld hätte er auch. Hänschen Lachs hat gesagt, das müßte man sich mal vorstellen: lieber Gott sein und Kaiser mit Krone und furchtbar viel Geld haben. Und was ist Hermelin? Hermelin hat er auch. Ja, da müßte er doch machen können, daß auf allen Bäumen Weißbrote wachsen und der Rhein ein Fluß wird aus Marmelade und die Menschen auf einmal vier Arme bekommen, wenn ihnen ein Arm fortgeschossen wird, und daß die toten Soldaten wieder lebendig werden.“

T. C. Boyle wiederum konstatiert einem gelben Klebezettel zufolge (passend zu einigen Farbakzenten auf dem Buchcover) in *Zähne und Klauen* nüchtern-trüb: „Katastrophen hören nicht einfach auf. Sie haben ein unbewegtes, unerschütterliches Zentrum, das fortwährend neue Desaster gebiert.“ Und so weiter.

In einigen wenigen Büchern begegnen mir – eine zeitweilige Phase – Notizzettel mit drei Adjektiven, die Aufschluss darüber geben sollten, ob ich bei einem potenziellen Wiederlesen in der richtigen Stimmung für ein Buch sein würde. Zu Marlen Haushofers *Die Mansarde* etwa notierte ich unter anderem (und verstieß damit sogleich gegen die selbstgesetzten Beschränkungen): „schwer, im Sinne von: ein Gewicht legt sich auf die Schultern“.

Die Lektüre von *Harry Potter und der Orden des Phönix* wiederholte ich auch ohne adjektivische Hilfestellung, offenbar im Zug, wie es ein im Buch verbliebenes Ticket vom 30.06.2013 nahelegt und was mich wundert, da es mit 1.146 Gramm heute sicher nicht die erste Wahl für ein Reiseexemplar wäre.

In Dostojewskis *Der Idiot* wiederum liegen einige in Küchenpapier eingelegte Ginkgoblätter zum Trocknen, sicherheitshalber schon seit einigen Jahren, solche Trocknungsprozesse sind nicht zu unterschätzen.

### Zeitungslob und verschmähte Widmungen

Meist noch interessanter verhält es sich mit den Spuren anderer, die in gebraucht erworbenen Büchern unerwartet aufmerken lassen. Sie laden geradezu ein zu Spekulationen und Fragen danach, was für Geschichten diese Hinterlassenschaften den Geschichten in den Büchern hinzufügen, ob es ihnen gegebenenfalls sogar gelingt, die Lektüre abzulenken.

Häufig jedoch wurden die Beigaben offensichtlich nicht zufällig zwischen den Seiten platziert, sie führen nicht aus dem Buch heraus, sondern geben vielmehr zusätzlichen Kontext: In Ian McEwans *Der Zementgarten*, einer Ausgabe, die 1989 im Aufbau-Verlag erschien und 6,70 Mark kostete, kommt eine aus einer Zeitung herausgerissene Rezension vom 22. September 1989 zu einem eindeutigen Fazit – „das ist lesenswert!“, schließt Fritz Woehlert. In Georges Perecs *Das Leben. Gebrauchsanweisung* findet sich ebenfalls ein Zeitungsartikel (DIE ZEIT, 13. August 1982), begleitet von einem schönen Foto mit Katze und passend zur Ausgabe von Zweitausendeins, die neben dem Buch selbst außerdem ein recht eigenwilliges Puzzle enthielt.

Auch in Büchern zurückgelassene Lesezeichen verwundern kaum, als überaus naheliegende Requisiten fügen sie sich nur allzu gut ins Bild des Lesens. Im Falle einer Platzierung inmitten des jeweiligen Buches lassen sie hingegen oftmals offen, ob sie dem Buch nach offizieller und restloser Beendigung der Lektüre schlichtweg auch zur weiteren Verwahrung überantwortet wurden oder aber ob sie als Zeichen einer abgebrochenen Lektüre gewertet werden müssten. Letzteres könnte Fragen aufwerfen: Was ist an der Stelle des Abbruchs passiert, was verhinderte ein

Weiterlesen? Langeweile oder doch Schicksalhafteres?

Solche Fragen stellte ich mir allerdings nicht, als ich beim Durchstöbern einer Bücherzelle ausnahmsweise ein dem Anschein nach selbstgemachtes Lesezeichen ohne das Buch, in dem es lag, mitnahm. Nachdem ich es der wohligen Umarmung der Buchseiten entrissen hatte, ist es nur ein bisschen nass vom Regen geworden.

Weitere Funde: von (mutmaßlich) Kinderhand ausgemalte Illustrationen oder quer über eine Buchseite getestete Filzstifte, das kommt vor, ebenso Schokoladenflecken von schokoladenverschmierten Fingern in Kombination mit einem Bleistiftvermerk – „Start: ab hier 3 Min.“ –, Schokolade offenbar als Lesemotivation. Auch Namensvermerke und Widmungen tauchen von Zeit zu Zeit auf. Eine Zeit lang überklebte ich besonders ausladende Schriftzüge oder solche, die sich aufgrund der Stiftauswahl auf die folgenden Seiten durchgedrückt hatten, mit in meinen Augen zur Geschichte passenden Bildern aus Zeitschriften. Inzwischen betrachte ich sie mit Neugier, zurück bleibt lediglich zuweilen eine leichte Betroffenheit, wenn etwa ein Buch, das Janniks Vater ihm zum 18. Geburtstag mit warmen Worten auf dem Vorsatzblatt schenkte („viel, viel Glück und ein spannendes und zufriedenes Leben als Erwachsener“), in einer Bücherzelle landet. Womöglich bin ich aber auch zu sentimental.

In *Menschengeschichten*, dem 3. Jahrbuch der Kinderliteratur, herausgegeben von Hans-Joachim Gelberg und laut handschriftlichem Eintrag seit 9/91 in Besitz von Karin W., finde ich eine Postkarte von Alex, die zum Zeitpunkt des Schreibens auf Samsø weilt, an die buchbesitzende Karin in Vlotho. Alex sendet liebe Neujahrsgrüße, auf Samsø sei es sehr kalt, trotzdem wäre sie jeden Tag draußen bei ihren Pferden. Am Tag zuvor habe sie zudem Mathematik für ihr Referat geübt. Ansonsten gehe es ihr gut. Jemand hat die Briefmarke samt Poststempel herausgeschnitten, vielleicht Karin.

### Ausgemustert

Jedes Mal ergreift mich eine besondere Aufregung, wenn ich in einer Artikelbeschreibung zu einem zu erwerbenden Buch die Worte „ehemaliges Bibliotheksexemplar“ lese. Prompt ist die Hoffnung auf Einlegelaschen, Ausleihvermerke, Stempel und Signaturen geweckt, die Vorstellung, mit dem Finger über die gestempelten Ausleihdaten zu fahren, stellt sich ein, man könnte eventuelle saisonale Flauten

oder Sommerpausen ausmachen, prüfen, wann die angesetzten vier Ausleihwochen nicht benötigt wurden, wann ein Buch zuletzt ausgeliehen und wann es schließlich aussortiert wurde. Und jedes Mal ist die Enttäuschung groß, wenn – offenbar aus der Überzeugung heraus, das Buch dadurch aufzuwerten – die Spuren dieses Prozesses beseitigt wurden. Nun trüben herausgerissene Laschen und ohne Rücksicht auf einstige Verklebungen entfernte Ausleihlisten, geschwärzte Stempel und durchgestrichene Bibliotheksinsignien die Stimmung, geblieben sind im Höchstfall lediglich verschämte Signaturen und subtile Schutzfolien, zudem oftmals in Kombination mit einer vernichtenden Zugabe: „ausgemustert“ oder auch „withdrawn“.

Ab und zu wurde allerdings (fast) alles so belassen, wie es zu jenen glorreichen Bibliothekszeiten gewesen ist. Alfred Hitchcock's *Spellbinders in Suspense* enthält zwar ebenfalls ein unmissverständliches „WITHDRAWN“, wurde bis zu diesem Urteil jedoch, wie die authentischen Überreste im Inneren verraten, zuverlässig von der Lindsey & Holland County Library verliehen, zuletzt im Oktober 1982. Auch eine der Merthyr Tydfil Public Libraries beließ Lasche und Buchkarte im Buch und war zudem offenbar überaus stolz angesichts des Umstands, im Besitz von Donald Craftons *Before Mickey. The Animated Film, 1898–1928* zu sein. Gleich acht Mal stempelten sie sich nämlich in das Buch hinein (in drei Fällen behelligten sie damit den Buchschnitt).

Zuweilen lässt sich die Bibliothekskarriere eines Buches erfreulicherweise sogar nahezu lückenlos nachvollziehen. So erfährt man durch einen Blick auf das Vorsatzblatt, dass Otfried Preußlers *Das kleine Gespenst* ein Geschenk an die Bücherei Isenbüttel war, von der Volksbank in Gifhorn – genauer: von der Filiale Isenbüttel –, die per Stempel gute Unterhaltung wünscht. Am 15.07.1989 wurde das Buch in den Katalog aufgenommen, seitdem insgesamt 78-mal ausgeliehen, zum letzten Mal am 06.05.2003, allerdings war die Ausleihliste ohnehin voll. Die vierstellige Signatur lautet: 5728. Die Seitenränder sind ganz weich geworden vom 78-maligen Lesen, die Gespenster auf Vorder- und Rückseite scheint es zu freuen.

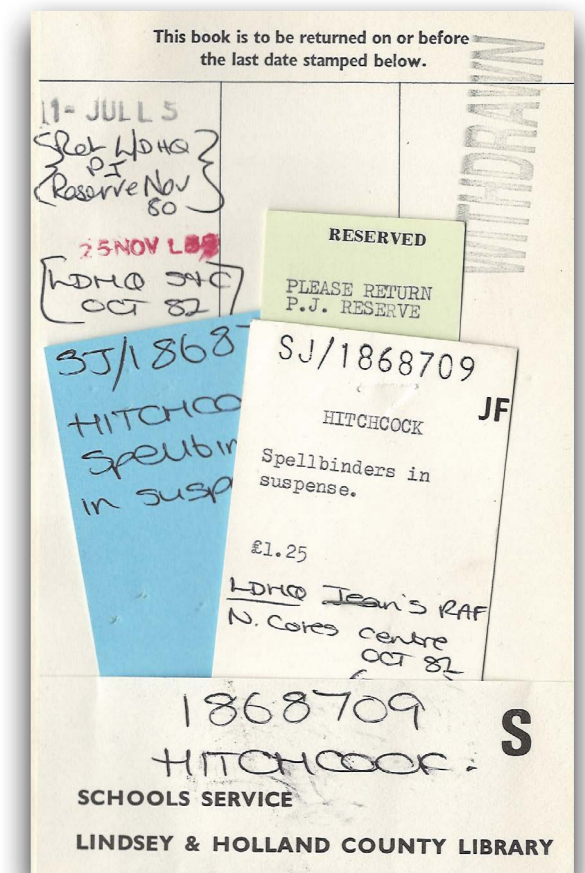
### Zwischen Liebesmüh und Ausflugszielen

Charlie Brown ist ein ewiger Pechvogel. Seine Baseballmannschaft verliert, seine Drachen wollen nicht steigen, der Football wird ihm unter dem Fuß weg-

gezogen, er wird gepiesackt und Snoopy stiehlt ihm immerfort die Show. Hinzu kommt, dass ihm das „kleine rothaarige Mädchen“, in das er aus der Ferne verzweifelt verliebt ist, kaum Beachtung schenkt. Vor allem diesem letzten Hort der Enttäuschungen widmet sich der 19. AAR-Peanuts-Band von 1972: *Liebetut web, Charlie Braun!*

Und während sich Charlie Brown zwischen Seite 134 und 135 also gedanklich auf einen grandiosen Ballwurf vorbereitet, der ihm die Anerkennung dieser namenlosen Traumgestalt und womöglich sogar eine Umarmung einbringen soll, und während er angesichts solch aussichtsloser Fantasien doch noch abbricht und zurückrudert, befindet sich ein\_e Bedienstete\_r der Oberrheinischen Eisenbahn-Gesellschaft AG wohl auf dem Weg von Wilhelmsfeld zurück nach Mannheim. Davon berichtet jedenfalls ein Ticket, das als Lesezeichen Charlie Browns Imaginationen unterbricht.

Das Ticket ist eine Freifahrkarte, vielleicht ein Bonus zu Weihnachten oder für eine bestimmte Zahl an Dienstjahren: „Gültig nach Entwertung für eine Hin- und Rückfahrt im Jahre 1980 von Mannheim nach Wilhelmsfeld (Schriesheimer Hof). Fahrtberechtigt 1 Bedienstete(r) oder 1 Familienmitglied



der Mannheimer Verkehrs AG“. Außerdem: „Nicht übertragbar“, dieser Hinweis sogar fettgedruckt und unterstrichen. Die Fahrt wurde angetreten, das Ticket entwertet, einmal um 7:10 Uhr und für die Rückfahrt noch einmal um 16:40 Uhr.

Es bleibt zu fragen, weshalb nun Eisenbahnbedienstete\_r X oder Familienmitglied Y, als gerade einmal vier Seiten fehlten, um die Lektüre zu beenden, das Freifahrkartenlesezeichen zückte und Charlie Brown nicht ausreden ließ. Womöglich ist er\_sie schlichtweg angekommen, musste sich beeilen, Sachen zusammensuchen und aussteigen, wollte durch den etwa 30 Kilometer von Mannheim entfernten Ort streifen, das Klima im mit Prädikat ausgezeichneten Luftkurort prüfen und schließlich ein Essen im Schriesheimer Hof einnehmen, da blieb keine Zeit mehr für melancholische Comic-Kinder. Vielleicht wurde das Buch gar am Bahnhofskiosk eigens für diese Zugfahrt gekauft und war darüber hinaus nicht mehr von Interesse. Oder aber der\_die Ausflügler\_in konnte es nicht mehr ertragen, Charlie Browns hoffnungslosen Bemühungen zu folgen, und brach die Lektüre rigoros nur 16 Panels vor der Pointe ab.

Inzwischen musste der Schriesheimer Hof im Übrigen dauerhaft schließen – aufgrund von durch die Pandemie verursachten finanziellen und personellen Problemen. Und Charlie Brown? Die vier ungelesenen Seiten verschaffen ihm keine Linderung: Seine Hand verkrampft, er beginnt am ganzen Körper zu zittern, kann nicht mehr damit aufhören und muss von seinen Freunden ins Bett gebracht werden. Als er zurückkehrt, ist das Spiel beendet, seine Mannschaft hat ohne ihn gewonnen – dank Linus, der großartig geworfen hat. Das rothaarige Mädchen hat zugesehen und war so begeistert, dass es aufs Feld lief und Linus umarmte.

### Hermann T. erinnert sich

Ich schrieb meine Abschlussarbeit über die Anfänge des Zeichentrickfilms. Und kaufte mir *The Art of Walt Disney* von Christopher Finch. Ich bekam ein Schwergewicht von einem Buch (3.934 Gramm), ganz sicher keine Mitnahmeliteratur und mit 34,2 × 27,4 × 5,2 Zentimetern in der Tat etwas zu groß für ein herkömmliches BILLY-Regal. Auch das Buch selbst ächzt ein wenig, wenn man es aufschlägt, und enthält – dies als erste Überraschung – ein doppeltes Exlibris, das trotz Namensgleichheit Schenkende und Beschenkte auf eigentümliche Weise spaltet: „von Silke K. für Silke K.“, besagt es, „geschenkt am 16.02.1987 in einer schwachen Stunde“, setzt es hinzu.



Umgehend frage ich mich: Ist Silke nun insofern schwach geworden, als sie sich nicht zurückhalten konnte und das Buch einfach kaufen musste? Neu hat es immerhin \$60.00 gekostet, wie der Buchumschlag verrät, und war damit kein Schnäppchen. Oder befand sie sich in einer herausfordernden Lebenssituation und das Buch spendete Trost, lenkte ab?

Hinterlassen wurden jedoch nicht nur Silke K.s personalisierte Spuren. Ein weiterer Fund im Buch war das EXTRABLATT zum großen „Zeichentrick-Film-Festival“, offenbar eine Zeitungsbeilage, die einen gelungenen Überblick über die Geschichte des Zeichentrickfilms bot. Ich wollte für meine Arbeit daraus zitieren, wie konnte es auch anders sein bei solch ebenso elementaren wie genialen Weisheiten wie: „Einer gezeichneten Katze genügt ein gezeichneter Schwanz.“ Leider fand ich aber weder Erscheinungsjahr noch Verfasser\_in. Also begab ich mich auf die verschlungenen Pfade des Internets und reiste von Webseite zu Webseite (im Grunde war es nur eine, nämlich das Kontaktformular der das Filmfestival seinerzeit organisierenden Programmkinos), auf der Suche nach Hinweisen (der einzige Anhaltspunkt war die Zeit vor 1993, weil die angegebene Postleitzahl noch vierstellig war).

Auf meine Anfrage bekam ich in weniger als 24 Stunden eine Antwort, sofort nahmen sich Maria und Thomas der Sache an und beteiligten sich an der Suche. Das sei eine spannende Frage, schrieb Maria – offenbar war auf Anhieb ihr investigativer Spürsinn geweckt –, aber leider gäbe die Datenbank nichts her, ich solle Scans schicken, die ich prompt nachlieferte. Dann der Durchbruch, nur drei Stunden nach Sichtung des eingescannten Hefts wartete Thomas mit dem entscheidenden Hinweis auf: „Das war 1982!“ Was den\_die Autor\_in angeht, stünden im Impressum Heiner P. und

Hermann T., ersterer sei bereits gestorben, aber vielleicht könne letzterer weiterhelfen.

Also wandte ich mich an Hermann T., erzählte erneut die Geschichte rund um das Buch mit der Zeitungsbeilage und die Abschlussarbeit und die gezeichneten Katzenschwänze, verschwieg auch nicht die Hilfe von Maria und Thomas und hoffte auf weiterführende Aufklärung. Auch Hermann T. antwortete gleich am nächsten Tag und eröffnete seine Nachricht mit: „Ja, ich kann mich erinnern ...“

Das Fazit war im Übrigen, dass die Texte keinem Copyrightschutz unterlägen, vielmehr sei das Heft damals aus alten Zeitungen und Werbetexten von Verleihern „zusammengeschrieben“ worden. Was jedoch mir im Besonderen in Erinnerung blieb, ist, dass Hermann T. bei der Frage nach einem 36 Jahre alten Text seine Antwort mit „Ja, ich kann mich erinnern ...“ begann.

### Mückenblut und die Zahl 31

Als R. und ich uns noch nicht allzu lange kannten und wir offenbar noch nicht hinreichend über die Schrullen des beziehungsweise der jeweils anderen unterrichtet worden waren, lieh ich ihm ein Buch – J. D. Salingers *Der Fänger im Roggen*, in dem Holden Caulfield an sich selbst und den Heucheleien der Gesellschaft scheitert – und bekam es mit einem Blutfleck vom Erschlagen einer Mücke und Abdrücken auf dem Cover vom Verwenden als Schreibunterlage zurück.

Um besagte Schrullen nicht auf einen Schlag offensichtlichen Verfehlungen zunächst nicht an, immerhin kannte er zu diesem Zeitpunkt mein strenges Buchregiment noch nicht (keine Bücher in Verbindung mit Essen oder Getränken, keine Bücher in Badewannen und schließlich darf der Aufschlagwinkel vor allem bei Taschenbüchern 120° nicht überschreiten, besondere Vorsicht ist zudem bei empfindlichen Buchecken geboten). Jahre später musste er aber dann doch mehr als nur eine Zurechtweisung über sich ergehen lassen.

Der Blutfleck ließ sich im Übrigen dank folierter Oberfläche entfernen, die Schreibabdrücke sind geblieben. Ich erkenne auch jetzt noch kreisende Bewegungen (offenbar um den Kugelschreiber in Gang zu bringen), „Hauschuhe“, „Hafen“ oder „Haken“, „Pinnwand“, „Kühlen“ oder „Kühne“, eine Klammer, das Wort im Inneren energisch durchgestrichen, ein vereinzelt „P“, die Zahl 31 (als handle es sich um die parodistische Vorlage für jenen von Detektiv-

hand über durchgedrückte Buchstaben ausgelegten Bleistiftnebel, der dazu dient, eine ursprüngliche Geheimnotiz wieder sichtbar zu machen).

Heute will er davon nichts mehr wissen, vielleicht habe sich die Mücke auf das Buch gesetzt und in dem heldenhaften Bemühen, es vor einem heimtückischen Angriff des Blutsaugers zu bewahren, schlug er darauf. Die Geschichte gefällt mir besser. Vielleicht sei das auch gar nicht seine Handschrift, sagt er. Allerdings erkenne ich die „P“s und die „K“s.

### Zukunftsmusik

Einmal fand ich in einem Buch, das ich mit zehn oder elf Jahren las und sehr viel später noch einmal zur Hand nahm (zwecks der Überprüfung eines einstigen Gefühls), ein schwarzes Katzenhaar aus der Zeit, in der ich zehn oder elf Jahre alt war. Ich freute mich sehr darüber und konservierte es unter Folie – als Erinnerung an das beste aller Haustiere (und für etwaige Klonversuche in der Zukunft).

von Elena Stirtz

- Boyle, T. C. (2008): *Zähne und Klauen* [2003]. München: Carl Hanser Verlag.
- Crafton, Donald (1987): *Before Mickey. The Animated Film, 1898–1928* (3. Auflage) [1982]. Cambridge/London: The MIT Press.
- Dostojewski, Fjodor M. (1971): *Der Idiot* [1869]. Moskau: Verlag Progress.
- Finch, Christopher (1983): *The Art of Walt Disney. From Mickey Mouse to the Magic Kingdom* [1973]. New York: Abradale Press/Harry N. Abrams, Inc.
- Gelberg, Hans-Joachim (Hrsg.) (1991): *Menschengeschichten. 3. Jahrbuch der Kinderliteratur* [1975]. Weinheim und Basel: Beltz Verlag.
- Haushofer, Marlen (1985): *Die Mansarde* (2. Auflage) [1969]. Hamburg/Düsseldorf: Claassen Verlag.
- Hitchcock, Alfred (Hrsg.) (1972): *Spellbinders in Suspense* [1967]. London: Max Reinhardt.
- Kästner, Erich (1964): *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten* [1931]. Berlin/Frankfurt am Main: Ullstein Bücher.
- Kehlmann, Daniel (2009): *Die Vermessung der Welt* [2005]. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Keun, Irmgard (1992): *Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften* [1936]. Hildesheim: Claassen Verlag.
- McEwan, Ian (1989): *Der Zementgarten* [1978]. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag.
- Perec, Georges (1982): *Das Leben. Gebrauchsanweisung* [1978]. Frankfurt am Main: Zweitausendeins.
- Preußler, Otfried (?): *Das kleine Gespenst* [1966]. Stuttgart: K. Thiememanns Verlag.
- Rowling, Joanne K. (2003): *Harry Potter und der Orden des Phönix*. Hamburg: Carlsen Verlag.
- Salinger, J. D. (1998): *Der Fänger im Roggen* [1951]. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Schulz, Charles M. (1979): *Liebe tut weh, Charlie Braun!* (6. Auflage) [1963–1970]. Wiesbaden: AAR-Verlag.
- Wolf, Christa (1989): *Sommerstück*. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag.

# ORTE DES LESENS



# DIE BÜHNE

## Leseszenen auf freien Bühnen – Interview mit M. Kruppe

In der internationalen oder deutschen Literatur mag M. Kruppe nicht gerade zu den bekanntesten Autor\_innen gehören, in der Thüringer Szene jedoch ist er klar einer der umtriebigsten. Insbesondere jene, die sich für die lokalen Lesebühnen interessieren und auch die zahlreichen versteckten Orte entdecken wollen, an denen diese hin und wieder aufblühen, kommen an ihm und seinen Autor\_innen-Kolleg\_innen kaum vorbei. Deren Bühnenprojekte zeigen dabei, dass das Leben eines\_r Autor\_in nicht allein aus der Kreation und Niederschrift literarischer Werke besteht. Vielmehr umfasst der Begriff „Autor\_in“ im Betätigungsfeld der kleineren, oft lokal agierenden Verlage ein Konglomerat aus organisatorischer Arbeit, Lesungs- und Festivalplanung, Kund\_innenbindung und -betreuung an Verkaufsständen und via Internet. Er impliziert notwendigerweise transprofessionelle Netzwerkarbeit, die Akquise von Verleger\_innen sowie Musiker\_innen, Techniker\_innen, Inhaber\_innen diverser Spielorte und potenzieller Lesebühnen und zahlloser anderer, die eigene (Schreib- und Lese-)Projekte unterstützen und/oder finanzieren können. Und dass bei all dem das Schreiben selbst nicht zu kurz geraten darf, versteht sich beinahe von selbst.

Um ihre\_seine Leser\_innengemeinschaft zu binden und um sich einen einigermaßen ertragreichen Fanstamm zu erarbeiten, dürfen gerade kleinere Autor\_innen nicht ausschließlich schöpferisch schreibend tätig sein. Beinahe wichtiger noch als das Werk ist die zuverlässige Präsenz an den zahlreichen Orten des Lesens sowie die Konstruktion und der Erhalt eines kohärenten und repräsentativen künstlerischen Konzepts. Autor\_innen bloggen, vloggen, kommentieren und kommunizieren und repräsentieren damit jenen Teil der demokratisch-humanistisch gebildeten Gesellschaft, der einen Status Quo gleichsam hinterfragt, wie im erzählerischen Sprachspiel bessere/schlechtere Alternativen und Wirkmechanismen von Bedeutungsgenerierung aufzeigt.

So sind auch M. Kruppes Texte geprägt von dem Ansinnen, vornehmlich Randständiges, Unbeobachtetes und oft Vergessenes auf die Lesebühnen zu holen und den sogenannten gesellschaftlichen Randexistenzen eine Stimme zu geben.

Sein zuletzt erschienenes Werk *Geschichten vom Kaff der guten Hoffnung* (2020) ist eine Sammlung meist biografisch eingefärbter Impressionen aus einem Alltag, der uns, die wir uns auf der ‚Sonnenseite‘ des gesellschaftlichen Überlebenskampfes wähen, oft unbekannt ist. Die

Geschichten, die er schreibt, so Kruppe selbst, liest er von der Straße auf; er hört sie in Kneipen und komprimiert sie so zu authentischen Schnappschüssen aus typisch ostdeutschen Kleinstädten und Vororten.

Gleichsam rau und ungeschönt wie das Leben seiner Held\_innen ist auch die Sprache der Texte. Schmutzig und poetisch oft ungeschönt mäandrieren sie wie ein Betrunkener auf dem Heimweg zwischen zynischer Deskription und Introspektion und folgen somit einer eigenen Ästhetik, die das Menschliche im ausgelachten Trottel und eingenässen Trinker sucht, ohne sie in Stereotypen bloßzustellen oder diese hinter einem erhobenen Zeigefinger zu verstecken.

Dabei geht es ihm nicht darum, Mitleid zu erregen oder ein diffuses Schuldbewusstsein der Leser\_innen anzusprechen. Vielmehr erzählen die Texte von alternativen Lebensentwürfen, ihrem vermeintlichen ‚Scheitern‘ und den zahlreichen Strategien, die die Betroffenen und die Gesellschaft entwickelt haben, um miteinander oder oft auch einfach nur nebeneinander zu existieren.

Die Lesungen des gebürtigen Pößneckers sind ein Mix aus Poesie, Musik und lockeren Gesprächen, die sowohl auf als auch vor der Bühne mehr als genug Gelegenheiten geben, in eine beinahe zwanglose Kneipenatmosphäre einzutauchen. Gelacht und geprotestet wird viel und wirklich einstudiert ist nur wenig. Das Kernkonzept der Lesungen heißt Spontanität und die zahlreichen Bücher, die Kruppe vor sich aufreißt, als wollte er sich hinter einer Mauer aus Einbänden verschanzen, dienen nicht, wie er selbst sagt, dazu anzuzeigen, wie gelesen er ist, sondern um eben auf spontane Eingebungen oder die Wünsche des Publikums selbst reagieren zu können. Dem Publikum werden dabei nicht nur Darbietungen seines eigenen Schreibens geboten, vielmehr ist der professionelle Sprecher auch erpicht darauf, seinen literarischen Vorbildern und eigenen Held\_innen seine Stimme zu leihen, die er im diesigen Weihrauchbecken seiner eigenen Stimme zelebriert.

Doch in den vergangenen und gegenwärtigen Krisenzeiten war dieses Publikum oft nur im Schutz der heimischen Ohrensessel und Lesecken zu finden. Wir sprachen mit einem Autor, den es wie kaum einen zweiten im Thüringer Raum (und darüber hinaus) auf die Bühnen zieht, und haben uns gefragt, welchen Platz Bühnen, Festivals und Livestreams als Orte des Lesens – oder: Orte des Lauschens – im Kosmos der Texte und Bücher haben können.

René Porschen: Wenn wir an den Begriff des\_der Autor\_in denken, dann haben wir diese\_n oft in seiner\_ihrer schreibenden Funktion im Hintergrund. Autor\_innen autorisieren einen Text. Sie schreiben ihn, sind aber beim Lesen im Regelfall nicht dabei. Auch sollten Texte nicht auf ihre Autor\_innen reduziert werden. Was ist ein Autor für Dich?

M. Kruppe: Das ist eine damn fucking komplizierte Frage. Lass mich dich gegenfragen: Darf ich (noch) Michael Jackson hören, auch wenn beinahe klar ist, dass er ein pädophiler Arsch war? Darf ich die Performances eines Klaus Kinski noch gut finden, auch wenn er ein arroganter Arsch war? Was ist mit den Werken von Louis-Ferdinand Céline, Eduard Limonow oder Ernst Jünger? – Klar sollten Werke vom Menschen getrennt werden, oder? In diesen Fällen auf jeden Fall. Nicht *Heal the World* ist pädophil, nicht *Kinski spricht Schiller* ist arrogant, nicht *Die Reise ans Ende der Nacht* ist antisemitisch, nicht *Fuck Off, Amerika* ist faschistoid oder *Der Waldgang*. Ihre Schöpfer waren es zuweilen.

Wenn ich aber *Die Wendekreise* von Henry Miller lese, oder *Paris – Ein Fest fürs Leben* von Hemingway, oder *Unter dem Vulkan* von Malcolm Lowry, will ich die Verbindung zur Autorin/zum Autor, weil da so viel vom jeweiligen Schreibenden drinsteckt. Dann kann und will ich Werk und Autor\_in nicht trennen.

Es ist also verwickelt und der Grat zwischen dieser Trennung schmal. Michael Endes Bücher funktionieren zum Beispiel ohne Michael Ende. Anaïs Nins Sachen aber nicht ohne Anaïs Nin oder Wanda Coleman ohne Wanda Coleman.

Kurzum: Der Text kann für sich allein stehen und es bleibt den Leser\_innen überlassen, in welchem Bezug sie zum\_zur Autor\_in stehen. In meinem Fall, also was meine Texte angeht, allerdings will ich, dass die Lesenden sich auch mit der Personalia K. beschäftigen, so narzisstisch bin ich dann schon (lacht).

RP: Und was ist der\_die Autor\_in auf der Bühne?

MK: Ich gehe mit meinen Texten auf die Bühne, um einen Bezug zwischen meinen Sachen und meiner Person herzustellen. Deswegen ist Bühne nicht Bühne, weil ich grundsätzlich hinterher unter den Menschen bin, die vorher noch Publikum sind, dann aber Protagonisten meiner, ihrer Geschichte(n) werden.

Ich möchte denen, die mich beeinflussen, mich inspirieren und beeindrucken, meine Stimme geben, um sie bekannter zu machen, um sie am Leben zu halten, damit sie weiter gelesen werden.

Wenn ich ein Buch in die Hand nehme, das mich mit-

nimmt, beginne ich automatisch, laut zu lesen. Wenn ich dann merke, dass dieses Eigenleben durch meine Stimme eine Lebendigkeit erhält, dann ist es ein gutes Bühnenbuch. Ich lese weniger die Klassiker. Mich interessiert das eher Unbekannte, das Schmutzige und Ehrliche, das Direkte und Wahrhaftige. Meist sind die Autor\_innen solcher Bücher eher unbekannt. Schon deshalb will ich sie einem breiteren Publikum vorstellen. Damit sie gelesen werden, damit sie bekannter werden. Das ist im Grunde mein Antrieb.

RP: Und woran machst Du fest, was für einen Text Du auf der Bühne liest bzw. was für einen Text Du überhaupt auf die Bühne mitbringst?

MK: Jeder Text, der mich mitnimmt, ist es wert, auf die Bühne gebracht zu werden. Dabei gibt es immer wieder solche, an die ich mich nicht herantraue, weil ich mich nicht prädestiniert fühle, das im Sinne der Autor\_innen zu übersetzen. Erich Kästners *Fabian* fällt mir da ein. Ein Buch, das ich alle zwei Jahre wiederlese, weil es so ein grandioses Werk ist. Aber zu gut, als dass ich dahergelaufener Autodidakt das auf die Bühne bringen könnte. Das können nur die Profis.

RP: Deine Lesungen sind eine Kombination aus Literatur und musikalischen Darbietungen eingeladener Künstler\_innen. Wie können Musik und Literatur sich gegenseitig bereichern?

MK: Musik und Literatur sind seit der Betextung von Melodien eng miteinander verknüpft. Was wären Neil Young, Leonard Cohen oder auch einfach nur Helene Fischer ohne Text, also ohne Literatur (wenn auch im weitesten Sinne)?

Musik kann aber auch die Literatur bereichern, sie inspirieren, sie fördern und fordern. Musik kann der Teppich sein, auf dem du lesend gehst.

Speziell auf der Bühne mag ich vor allem die zwei verschiedenen Arten des Storytellings. Jemand liest vor, jemand anderes macht Musik und beide transportieren Messages. Und dabei lockert Musik grundsätzlich eine Lesung auf, macht sie wesentlich dynamischer, was dem Publikum auch die Anstrengung nimmt, zwei Stunden lang konzentriert zuzuhören.

RP: Wenn man an Bühnen und Festivals denkt, insbesondere in der sogenannten ‚Post-Covid‘-Zeit, könnte man an laute Musik, riesige Bühnen, betrunkene Festivalgänger denken – an den Exzess, der über lange Zeit nicht möglich gewesen ist. Was, denkst du, kann die Literatur dem Begriff und Konzept des Festivals hinzugeben?

MK: Ich bin überzeugt, dass es in jeder Szene, die ein musikalisches Genre umwebt, Menschen gibt, die literaturaffin sind. Manche Festivals, wie das *WGT* oder das *Fusion*, haben längst literarische Programmpunkte im Konzept. Und das mit Erfolg. Ich glaube, dass es vollkommen egal ist, ob du auf einem Metal-Festival, einem Hip-Hop-Festival oder einem Schlagerevent Literatur anbietest, alles natürlich zu den richtigen, gegebenen Zeiten, dass du dann auch Menschen erreichst und also das Festival als solches bereicherst.

Und dann gibt es natürlich die großen Literatur-Festivals wie die *Thüringer Literaturtage* des Thüringer Lese-Zeichen e. V., die immer von Mai bis Juli stattfinden, mit einem Kernfestival im Juni, oder dem *Hausacher Leselenz*, den unter anderem der Lyriker José Oliver organisiert. Beides seit Jahren mehrtägige literarische Events, die verdammt erfolgreich sind. 2021 durfte ich auf einem Literaturfestival in Rostock und Warnemünde lesen, dem *PopOffShore Festival*. Das war der Hammer. Eine Menge guter Autor\_innen, ein begeistertes Publikum. So was brauchen wir, finde ich, in Deutschland viel, viel mehr.

RP: Und was kann der Exzess der Literatur beisteuern?

MK: (lacht) Nun, für mich ist Literatur in vielerlei Hinsicht Exzess, wie Exzess in vielerlei Hinsicht Literatur ist. Ob auf dem Scheißhaus oder im Schlafzimmer, in der Wohnstube oder im Park, auf einer Party oder auf der Bühne – ich lese exzessiv exzessive Literatur. Ich habe auf meinem Merch-Case einen Aufkleber, den ich mal an irgendeinem coolen Verlagsstand der Leipziger Buchmesse mitgenommen habe und auf dem steht: „Saufen ja – aber mit Buch!“ Ich glaube, damit ist alles gesagt.

RP: Und wie ging es Dir in den ‚verlorenen Jahren‘, die sich durch pandemiebedingte Ausfälle auszeichneten, damit?

MK: Die verlorenen Jahre, wie du sie nennst, waren für mich persönlich alles andere als verlorene Jahre. Schon mit Beginn des ersten Lockdowns habe ich zusammen mit David Gray und Christian Schäfer ein Onlinefestival organisiert, durchgeführt und moderiert, das bis heute das größte seiner Art ist und war. Das *Darkstream Festival*. Hier waren mehr als sechzig Künstler\_innen und Wissenschaftler\_innen integriert, die uns jeweils ein Video zugesandt haben. An vier Tagen haben wir zehn Stunden pro Tag live aus der Moritzbastei Leipzig gestreamt und das war megaerfolgreich.

Im Herbst desselben Jahres bin ich mit meinem Büh-

nenprogramm zu Twitch (*Kraftausdrücke* auf dem Kanal derHerrKruppe – die Red.) gegangen und streamte dort seither ein bis zwei Mal die Woche (wenn ich nicht in der Sommerpause bin, wie aktuell) verschiedene Formate, in denen ich meist Musik mit Literatur verbinde. Hin und wieder arbeite ich zu diesem Zwecke mit der Leipziger Film-Firma Beatmedia oder der Alten Papierfabrik in Greiz zusammen, die die Technik und das Know-how haben, eben mal zum Beispiel eine Neun-Stunden-Silvester-Gala mit Lesungen, Talks, Livemusik und Moderationen zu streamen. Kurz: Für mich persönlich waren die Lockdowns ein Erfolg, auch wenn ich das Live-Publikum natürlich schon arg vermisst habe, denn das ist freilich etwas ganz anderes. Hier bekommst du direkte Reaktionen mit, spürst du Atmosphäre, anders eben, als wenn du in zwei, drei, vier Kameras sprichst und ein Redaktionsteam dir hin und wieder Chat-Nachrichten auf den Prompter legt.

RP: Soweit ich weiß, war das Greizer Literaturfestival *Altes Papier – Neue Ideen* eines Deiner ersten Projekte im Bereich des Kultur- und Festivalmanagements. Wie war es für Dich, diese Erfahrungen (zum ersten und wiederholten Mal) machen zu können?

MK: Mitnichten. Ich organisiere seit vielen Jahren kleine und große Events. Schon 2007 veranstaltete ich im Jenaer Café Wagner eine Lesereihe namens *Kraftausdrücke*. Später kam *Das rote Sofa* in Pößneck hinzu, aber auch Konzerte mit *The Russian Doctors* und *Sandow* im Jahr 2014 oder das kleine Kunstfestival *Anders-Art*, das ich drei Jahre in Folge in Pößneck veranstaltet habe.

Zusammen mit den Autorenkollegen und guten Freunden David Gray und Michael Schweßinger, der Grafikerin Susanne Stoll und dem Fotografen und Filmmacher Marcel Schreiter unterhielt ich von 2018 an die Lese- und Konzertbühne *Wort&Klang* im Kunsthaus Zeitz. Hinzu kommen unzählige kleine Events, Partys und Lesungen.

*Altes Papier – Neue Ideen* war im Grunde nicht meine Idee. Ich äußerte lediglich den Wunsch, im Rahmen der *Thüringer Literaturtage* ein zweitägiges Literaturfestival in Greiz zu veranstalten. Das Konzept und die konkrete Idee stammten von Ralf Schönfelder, dem Geschäftsführer des Thüringer Büros für Literatur des Thüringer Lese-Zeichen e. V., der auch die Antragstellung beim Fonds Soziokultur betreute. Ich war hauptsächlich Koordinator des Ganzen und Kontaktgeber hinsichtlich meines über die Jahre gewachsenen Netzwerkes und, neben Dana Schwarz-Haderek, Moderator der Veranstaltung.

Wenn du Events dieser Größenordnung organisierst, ist das natürlich ein riesiger Aufwand, und jedes Mal sage ich mir währenddessen: „Nie wieder!“ Doch schon unmittelbar danach laufen die Ideen für neue Projekte solcher Art in meinem Schädel um die Wette, weil es immer neue und vor allem immer gute Erfahrungen sind.

RP: Woher kam die Idee, das Festival *Altes Papier – Neue Ideen* zu nennen? Was verbindest Du mit diesem Gedanken?

MK: Auch das war eher die Idee von Ralf Schönfelder. Wir wollten auf jeden Fall etwas mit dem Begriff „altes Papier“ im Titel haben, weil ein Großteil des Festivals eben auf dem Gelände des Kulturvereins Alte Papierfabrik Greiz e. V. stattfand, mit dem ich seit vielen Jahren eng zusammenarbeite. Allerdings waren auch die Greizer Bibliothek und das 10aRium als Ausstellungs-ort in das Festival integriert.

Ralf und ich mussten nicht lange überlegen. Es ging im Grunde darum, den pandemiebedingten Ausfällen im Kunst- und Kulturbetrieb etwas Sinnvolles entgegenzusetzen, die Lockerungen des Lockdowns auszunutzen, um ein deutliches Zeichen zu setzen: Wir sind noch da und wir gehen nicht weg. Ihr könnt uns nicht missachten. Das nämlich war so ein bisschen mein persönlicher Eindruck während des Lockdowns: Dass es der Politik scheißegal ist, was die hinsichtlich des Bruttoinlandsproduktes viertgrößte Wirtschaftsmacht, die Kultur nämlich, mit sich anfängt und was aus ihr wird. Wir wollten gemeinsam mit Schulkindern und Kunstschaffenden neue Ideen entwickeln, um sich sichtbar zu machen und das vor allem im so genannten ländlichen Raum.

RP: Die Website des Thüringer Lese-Zeichen e. V. hat die Veranstaltung mit folgenden Worten angekündigt: „Zwei Jahre Verunsicherung, zwei existenzbedrohende Jahre. Und jetzt? Ist das Schlimmste überstanden? Wie soll es weitergehen? In Gesprächen, Lesungen, Workshops und Konzerten tauschen sich Künstler/innen und Besucher/innen über Zukunftsperspektiven aus.“ Welche Gedanken hast Du, wenn Du heute auf die Veranstaltung zurückblickst? Welche Rolle hat die Pandemie für Dich bei der Planung des Festivals gespielt? Und welche Rolle, glaubst Du, spielen vergleichbare Krisen in Zukunft für den Literatur- und Festivalbetrieb?

MK: Dieses Festival war ein voller Erfolg. Nicht nur die Teilnehmer\_innenzahl spricht hier für sich, sondern auch und vor allem das Feedback. Noch während



der Veranstaltungen kamen viele Menschen zu uns und bestanden förmlich darauf, dieses Format auch im kommenden Jahr stattfinden zu lassen. Das mag einerseits daran gelegen haben, dass „lange nichts los“ war in Greiz und anderen Regionen. Ich denke aber eher, dass das Format als solches gut ankam. Die Pandemie war hier im Grunde nur der Auslöser, um uns dazu zu bewegen, etwas auf die Beine zu stellen, wofür es schon länger Bedarf gegeben hat.

Und auch deswegen stehe ich noch hinter dem, was ich schon zu Beginn der Pandemie gesagt habe: Es wird uns keiner über die wilden Wasser tragen. Wenn wir über den Fluss wollen, müssen wir schwimmen. Und vielleicht ein paar Meilen zurücklaufen, damit uns die Strömung am Zielort entlässt. Wir (Kunstschaffenden) müssen die Dinge selbst in die Hand nehmen und uns organisieren. Wir brauchen eine Lobby, das ist zwingend notwendig. Und wir alle brauchen mehr Selbstbewusstsein. Wer kommt wie ein\_e Bittsteller\_in, wird wie ein\_e Bittsteller\_in behandelt. Aber wir sind wer! Und das sollten wir alle erkennen und so handeln. Ansonsten sehe ich schwarz für die Zukunft der Kulturbranche.

RP: Das Kernthema der Ausgabe, in welcher das Interview erscheint, ist ja ‚die Krise‘. Von daher möchte ich auch einmal mit Dir darüber sprechen. Es gibt ökologische Krisen. Ist in der Titulierung des Festivals vielleicht auch ein Recycling-Motiv drin, das irgendwie auf aktuelle global- und ökopolitische Themen anspielt?

MK: Natürlich mengen sich hier die Probleme unserer Zeit und freilich haben wir mit Re- und Upcycling gespielt, und das ganz bewusst. Der Gedanke an den Klimawandel treibt uns alle ... na ja, fast alle, um. Und das ist wichtig und richtig. Auch wir Kunstschaffenden kommen an diesem Thema nicht vorbei und ich denke, dass wir die Pflicht haben, das auch nach außen zu kommunizieren. Wer in der Öffentlichkeit steht, und sei der Kreis noch so klein, trägt eine Verantwortung.

RP: Und welche Rolle spielt die Krise in Deinen Texten?

MK: In meinen Texten spielen Krisen aller Art eine Rolle. Die einen mehr, die anderen weniger. Aber auch ich werde nicht müde zu betonen, was ich oben bereits sagte. Auch ist es mir wichtig, immer wieder den Finger in die Wunde zu legen. „Das muss wehtun“, ist eins meiner Credos, wenn ich schreibe. Denn leider ist es so, dass die Menschen die Dinge oft erst dann realisieren, wenn der Schmerz spürbar ist.

RP: Einmal habe ich ein ganz furchtbares Interview mit Peter Handke gesehen, in dem selbiger auf die recht flapsige Frage „Warum schreiben Sie?“ gleichsam flapsig mit „Geld. Frauen.“ geantwortet hat. Wie würdest Du so eine Frage beantworten?

MK: (lacht) Natürlich ... Nur in umgekehrter Reihenfolge.

Nein, im Ernst. In allererster Linie ist Schreiben für mich eine Art therapeutischer Prozess. Ich MUSS schreiben, um nicht zu explodieren. Ich MUSS schreiben, um mich selbst zu reflektieren und mich immer wieder neu kennenzulernen. Wir alle entwickeln uns ja weiter. Und es ist nicht so, dass das in großen Sprüngen passiert, sondern immer und immer fließend. Ich kann heute ein anderer sein, als ich es gestern war. Und ich halte es für wichtig, sich im Blick zu behalten. Bei mir geschieht das durch das Schreiben. Weil Schreiben für mich immer auch eine Unterhaltung mit dem Unbewussten ist.

Dann kommt der Gedanke an Veröffentlichung und/oder Publikum. Achtzig Prozent all dessen, was ich

schreibe, wird niemals veröffentlicht werden. Der Rest liegt auf dem Eventuell-Stapel, aus dem vielleicht etwas werden könnte.

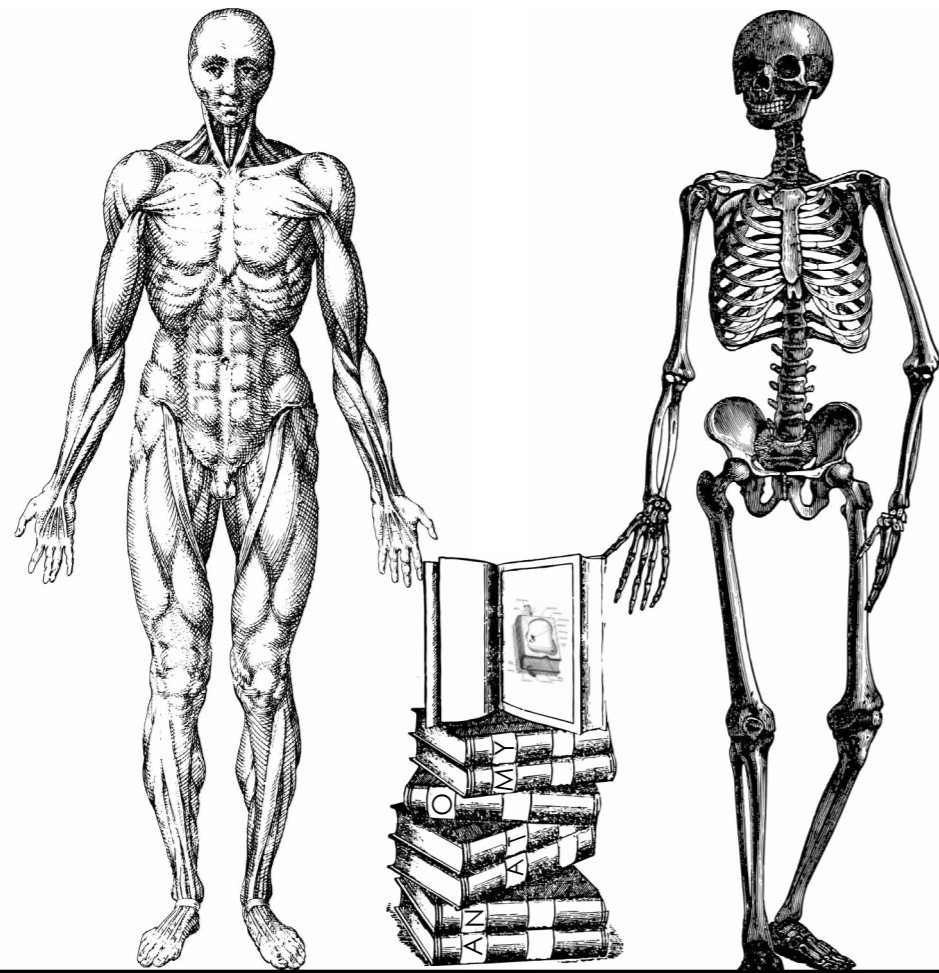
Natürlich gibt es auch Texte, Gedichte und so Sachen, die direkt für ein Publikum oder ein Buch geschrieben werden. Wobei ich allerdings weniger an Geld denke, das habe ich ohnehin nie. Und an Frauen ebenso wenig, weil ich ganz glücklich bin mit der Frau, die mich seit geraumer Zeit durchs Chaos meiner Existenz begleitet.

RP: Ich danke Dir vielmals für das spannende Interview und freue mich sowohl auf zukünftige Lesungen auf als auch jenseits der Bühne.

MK: Ich danke Dir für dein Interesse. Die Freude ist ganz meinerseits! Cheers!

*Interview von René Porschen*

# KLEINE ANATOMIE



# DES BUCHES

## Das Impressum

Impressum, auch Druckvermerk – das ist doch diese eine Seite vorne im Buch irgendwo zwischen Titelblatt und Inhaltsverzeichnis mit ganz vielen kryptischen Angaben. Wozu braucht man die eigentlich, außer um Erstsemester mit Übungen zum Bibliographieren zu ärgern? Was sagen etwa diese Zahlenreihen über die jeweiligen Bücher aus?

1 3 5 7 9 10 8 6 4 2

2 3 4 5 6            73 72 71 70

19 20 21 22 23 24 – 16 15 14 13 12 11

Kopfkratzen? Keine Sorge, Abhilfe naht! Es handelt sich hierbei um Angaben zum Druck des Buches, teilweise ergänzt durch eine dazugehörige Jahreszahl. Um die richtige Angabe zu identifizieren, gibt es einen einfachen Trick: Suchen Sie einfach nach der niedrigsten Zahl der Reihe. Es handelt sich also um einen 1. Druck, einen 2. Druck von 1970 und einen 19. Druck von 2011 respektive – nicht zu verwechseln mit der Auflage, denn theoretisch kann es auch von einer Auflage mehrere Drucke geben.

Die womöglich verwirrende Anordnung der einzelnen Ziffern hat selbstverständlich einen guten Grund und zwar den, dass es in historischen Druckverfahren leichter war, Lettern aus der Druckplatte zu entfernen als welche hinzuzufügen. Die erste Auflage führte also immer eine längere Zahlenreihe, beginnend mit der Zahl 1, während für nachfolgende Drucke die Lettern an den Rändern der Reihe entfernt bzw. ausradiert wurden. Ob die Zahlen linear oder alternierend, aufsteigend oder absteigend angeordnet waren, oblag dem Geschmack des (damals i. d. R. männlichen) Setzers. Darauf, dass zentrierte Zahlenreihen den größten ästhetischen Mehrwert haben, konnte man sich anscheinend einigen. Und weil sie so schön aussehen, drucken einige Verlage auch heute noch Zahlenreihen *old school style*, obwohl sie der moderne Digitaldruck technisch obsolet gemacht hat ... Apropos Ästhetik: Wer ein aus gestalterischer Sicht besonders aufwendiges Buch herausgibt, stellt das Impressum auch gerne mal ans Ende des Buchs und nennt es Kolophon. Das Kolophon (griech. *das Letzte, das Ende*) war der frühneuzeitliche Vorläufer des modernen Impressums, in

dem Angaben zu Titel, Ort und Zeit des Erscheinens sowie dem Drucker gemacht wurden.

Das Impressum ist vor allem eine funktionale Seite, auf der sich allerhand Nützliches findet. Die ISBN etwa, mit der Sie beim Buchhändler Ihres Vertrauens Nachschub für den SUB (Stapel ungelesener Bücher) bestellen können. Schlagwörter, die Ihnen grob Auskunft über die Inhalte des Buchs geben. Informationen zu Schriftart, Satz, Drucker, Lektor\_innen, Übersetzer\_innen, Papierdicke und -bleichegrad. Und natürlich Angaben zum Verlag, wobei das in Zeiten des globalen Kapitalismus auch immer komplizierter wird, wie bereits Dave Eggers auffiel, als er in seinen im Jahr 2000 veröffentlichten Memoiren *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* schrieb:

First published 2000 by Simon & Schuster, New York, a division of a larger and more powerful company called Viacom Inc., which is wealthier and more populous than eighteen of the fifty states of America, all of Central America, and all of the former Soviet Republics combined and tripled. That said, no matter how big such companies are, and how many things they own, or how much money they have or make or control, their influence over the daily lives and hearts of individuals, and thus, like ninety-nine percent of what is done by official people in cities like Washington, or Moscow, or São Paulo or Auckland, their effect on the short, fraught lives of human beings who limp around and sleep and dream of flying through bloodstreams, who love the smell of rubber cement and think of space travel while having intercourse, is very very small, and so hardly worth worrying about.

Über Eggers' literarisches Vermögen lässt sich streiten, aber dass er fast die gesamte Impressumseite kreativ manipuliert hat, ist auf jeden Fall einfallreich. So nimmt er sich auch die heute häufig enthaltene Klausel zum fiktionalen Status des Werks vor, die als eine Art Haftungsausschluss Autor\_innen vor potenziellen juristischen Klagen schützen soll, und parodiert sie. Aus einer Standardformulierung wie „This book is a work of fiction. Any resemblance to



actual persons, living or dead, is purely coincidental”  
macht er:

This is a work of fiction, only in that in many cases, the author could not remember the exact words said by certain people, and exact descriptions of certain things, so had to fill in gaps as best he could. Otherwise, all characters and incidents and dialogues are real, are not products of the author’s imagination, because at the time of this writing, the author had no imagination whatsoever for those sorts of things [...]. Any resemblance to persons living or dead should be plainly apparent to them and those who know them, especially if the author has been kind enough to provide their real names and, in some cases, their phone numbers. All events described herein actually happened, though on occasion the author has taken certain, very small, liberties with chronology, because that is his right as an American.

Von wegen langweilige Seite mit vielen Zahlen und Daten! Gelegentlich bietet das Impressum durchaus Anlass zum Schmunzeln und Stoff für literarische und fiktionstheoretische Überlegungen. Denn Eggers macht hier gleich mehrere Problemfässer auf: Wie viel Autor\_in steckt im Werk? Wie bezieht sich Text auf Welt? Wie entstehen Geschichten durch die gezielte Anordnung von Ereignissen? Und was passiert im Zweifelsfall vor Gericht, wenn der normalerweise faktische Paratext (der „Haftungsausschluss“) offensichtlich mit literarischen Freiheiten gestaltet ist? Freispruch wegen Ironie? Sie sehen, selbst ein so trocken anmutender Bestandteil des Buches wie das Impressum birgt ungeahnte Tiefen literarischer und literaturtheoretischer Exploration. Es lohnt sich also, manchmal genauer zu schauen, was im Druckvermerk eigentlich so alles vermerkt ist ...

*von Teresa Teklić*

LIT ERA TUR gibt es auch online.

Ihr findet uns unter: <https://www.uni-erfurt.de/philosophische-fakultaet/seminare-professuren/literaturwissenschaft/forschung/nachwuchskolleg/lit-era-tur>

Dort könnt ihr die aktuellen Ausgaben und das vollständige Archiv der vorangegangenen Ausgaben lesen.

Einfach den QR-Code scannen:



## Impressum

### Kontakt

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

### Verantwortliche

Felix Haenlein, Elena Stirtz, Jessica Maaßen, Tobias Funke,  
Johanna Käsmann, Ann-Katrin Preis, Janne Lilkendey,  
Teresa Teklić, Max Rosenzweig, René Porschen

### Satz und Layout

Felix Haenlein

### Abbildungen

Rechte für die Coverabbildungen liegen bei den Verlagen, die Abbildungen auf S. 32-37 stammen aus der privaten Sammlung von Elena Stirtz, Fotografien auf S. 38 u. 42 wurden von M. Kruppe zur Verfügung gestellt, die restlichen Abbildungen einschließlich derer 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

2022  
#4

## TEXTE. ZEICHEN. MEDIEN. LITERATURWISSENSCHAFT. UNIVERSITÄT ERFURT

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

Unsere Gruppe vereint Mitglieder der Fachrichtungen Allgemeine und Vergleichende, Amerikanistische, Anglistische, Neuere Deutsche, Romanistische und Slawistische Literaturwissenschaft. Als professorale Mitglieder nehmen im aktuellen Wintersemester apl. Prof. Dr. Dietmar Schmidt und Prof. Dr. Michael Cuntz regelmäßig an unseren Treffen teil. Sprecher\_innen des Nachwuchskollegs sind Prof. Dr. Bettine Menke und apl. Prof. Dr. Dietmar Schmidt.

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

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

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

<https://www.uni-erfurt.de/philosophische-fakultaet/seminare-professuren/literaturwissenschaft/forschung/nachwuchskolleg>

LABYRINTHVS  
HIC HABITAT

