

Gegenwartsliteratur

Ein germanistisches Jahrbuch/ A German Studies Yearbook

Herausgeberin/Editor-in-Chief
Friederike Eigler

Internationaler Beirat/International Advisory Board

Sylvie Arlaud, Universität Sorbonne (Frankreich)

Anne Fuchs, University of Dublin (Irland)

Eleni Georgopoulou, Aristoteles Universität, Thessaloniki (Griechenland)

Eva Horn, Universität Wien (Österreich)

Brigitte Jirku, Universitat de València (Spanien)

David Kim, University of California at Los Angeles (USA)

Priscilla Layne, University of North Carolina, Chapel Hill (USA)

Tomasz Małyśzek, Universität Wrocław (Polen)

Caroline Schaumann, Emory University (USA)

Carlos Spoerhase, Ludwig-Maximilians-Universität München (Deutschland)

Lynn Wolff, Michigan State University (USA)

Zhuang Wei, Zhejiang University, Hangzhou (China)

Band/Volume 23/2024

Utopie – Dystopie – Klimaromane/ Utopia – Dystopia – Climate Fiction



Herausgeberin/Editor-in-Chief
Friederike Eigler

Herausgeberin für Rezensionen/Book Review Editor
Anke Biendarra

Mitverantwortliche Herausgeberin/Assistant Editor
Astrid Weigert

DE GRUYTER

Wir danken dem German Department der Georgetown University in Washington DC sowie der Max Kade Foundation in New York für die Unterstützung des Jahrbuchs.

Gegenwartsliteratur ist Mitglied des Council of Editors of Learned Journals (CELJ); www.celj.org

Herausgeberin/Editor-in-Chief

Friederike Eigler (gegenwartsliteratur.yearbook@gmail.com)

Herausgeberin für Rezensionen/Book Review Editor

Anke Biendarra (abiendar@uci.edu)

Mitverantwortliche Herausgeberin/Assistant Editor

Astrid Weigert

Assistentin/Editorial Assistant

Lorna McCarron

ISBN 978-3-11-150155-0

e-ISBN (PDF) 978-3-11-150188-8

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-150215-1

ISSN 1617-8491

DOI <https://doi.org/10.1515/9783111501888>



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz für die Weiterverwendung gelten nicht für Inhalte (z. B. Grafiken, Abbildungen, Fotos, Auszüge usw.), die nicht Teil der Open-Access-Publikation sind. Diese erfordern ggf. die Einholung einer weiteren Genehmigung des Rechteinhabers. Die Verpflichtung zur Recherche und Klärung liegt allein bei der Partei, die das Material weiterverwendet.

Library of Congress Control Number: 2024940672

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2024 bei den Autorinnen und Autoren, Zusammenstellung © 2024 Friederike Eigler,

publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Einbandabbildung: Nikada / E+ / Getty Images

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Editorische Notiz / Editorial Note

Gegenwartsliteratur beschäftigt sich mit der Literatur der drei letzten Jahrzehnte in der Bundesrepublik Deutschland, Österreich und der deutschsprachigen Schweiz. Die Beiträge, die von promovierten Literaturwissenschaftler:innen auf Englisch oder Deutsch verfasst werden, können jederzeit bei der Herausgeberin unter der Mailadresse des Jahrbuches eingereicht werden und werden umgehend beantwortet (gegenwartsliteratur.yearbook@gmail.com).

Als Schwerpunkt für das Jahrbuch *Gegenwartsliteratur* 2025 sind „Graphic Novels“ vorgesehen. Dabei stehen nicht nur Analysen zu einzelnen Graphic Novels/ Comics im Zentrum, sondern auch konzeptionelle Fragen: etwa zu intermedialen Dimensionen, zur Zusammenarbeit zwischen Künstler:innen und Autor:innen oder zur Rolle dieser Gattung im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.

Darüber hinaus sind Beiträge zu allen Aspekten der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur willkommen. Das Jahrbuch ist ein „refereed journal“, d. h., die eingereichten Beiträge werden, soweit sie wissenschaftliche Standards erfüllen, von Fachgutachter:innen bewertet. Das Evaluierungsverfahren ist anonym. Bei Einsendungen bis Anfang November ist bei positiver Beurteilung eine Aufnahme in das Jahrbuch des Folgejahres möglich. Weitere Informationen zu *Gegenwartsliteratur* finden Sie auf der Webseite gegenwartsliteratur.org.

Friederike Eigler, Georgetown University
Washington, D.C., Sommer 2024

Inhaltsverzeichnis / Table of Contents

Friederike Eigler

Vorwort zum Jahrbuch 2024 — 1

I. Schwerpunkt/Focus: Utopie – Dystopie – Klimaromane

Maxi Obexer

Tiere erinnern sich: Und dass sie sich erinnern, ist unsere Rettung — 7

Ingo Cornils

Hoping against Hope? German Climate Fiction between Dystopia and Utopia — 21

Eva Horn

Utopien der planetarischen Steuerung: Climate Fiction, Epos und Weltroman — 47

Matteo Gallo Stampino

Die *Conditio humana* zwischen Dystopie und Utopie: Yoko Tawadas *Send bo-o-te* (2018) und Roman Ehrlichs *Malé* (2020) — 67

Lore Knapp

Die Neuperspektivierung des Menschlichen in zeitgenössischen Klimaromanen von Dirk C. Fleck, Juli Zeh und Roman Ehrlich — 89

J. Brandon Pelcher

Re-Emergent Wilderness and Waste: Matter in the Time of the Capitalocene in Stories by Franz Hohler and Andreas Eschbach — 111

Heinz-Peter Preußner

Das Ende der Zukunft in der permanenten Katastrophe: Zur ‚Gegenwärtigkeit‘ der neueren dystopischen Literatur — 131

Alexandra Rassidakis

Die dystopische Heiterkeit von Marc-Uwe Klings multimedialem *QualityLand* — 157

II. Einzelanalysen/Individual Analyses

Heribert Tommek

Werner Fritsch und die „Alchemie der Utopie“: Eine Wegbegleitung durch sein multimediales Werk — 183

William Collins Donahue

“Paradigmatic” Novels of Political Strife: Juli Zeh’s *Unterleuten* (2016) and *Über Menschen* (2021) — 203

Jørgen Sneis

Reale Philosoph:innen als literarische Figuren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur — 227

Monika Szczepaniak

Sexualisierte Gewalt in Romanen von Karin Struck, Katharina Winkler und Antje Rávik Strubel — 253

Michael Braun

Glückliche Wertheriaden? Erzählen von Liebe in Hanns-Josef Ortheils Romantrilogie *Die große Liebe* (2003), *Das Verlangen nach Liebe* (2007) und *Liebesnähe* (2011) — 277

III. Rezensionen/Book Reviews

Julia K. Gruber

Baackmann, Susanne. *Writing the Child: Fictions of Memory in German Postwar Literature* — 295

Kristin Dickinson

Brandt, Bettina and Yasemin Yildiz (eds.). *Tales that Touch: Migration, Translation, and Temporality in Twentieth and Twenty-First-Century German Literature and Culture* — 297

Margaret McCarthy

Braun, Rebecca. *Authors and the World: Literary Authorship in Germany* — 299

Thomas B. Fuhr

Carstensen, Thorsten und Oliver Kohns (Hg.). *Heimat in Literatur und Kultur. Neue Perspektiven* — 303

Stephen Brockmann

Fox, Thomas C. *In the Shadow of the Holocaust: Jewish-Communist Writers in East Germany* — 307

Glenn Levine-West

Fuhrhopp, Nanna, Niklas Reinken und Niklas Schreiber (Hg.). *Literarische Grammatik. Wie Literatur- und Sprachwissenschaft voneinander profitieren können* — 311

Maria S. Grewe

Glajar, Valentina. *The Secret Police Dossier of Herta Müller: A "File Story" of Cold War Surveillance* — 315

Barbara Thums

Hamel, Hanna und Eva Stubenrauch (Hg.). *Wie postdigital schreiben? Neue Verfahren der Gegenwartsliteratur* — 317

Katharina Gerstenberger

Klengel, Susanne, Jutta Müller-Tamm, Lukas Regeler und Ulrike Schneider (Hg.). *Berlin International. Literaturszenen in der geteilten Stadt (1970–1989)* — 321

Sandra Beck

Kniesche, Thomas. *Spuren lesen und Zeichen deuten. Elf Versuche zum Kriminalroman* — 323

Aura Heydenreich

Leeder, Karen and Lyn Marven (eds.). *Ulrike Draesner: A Companion* — 327

Christian Schenkermayr

Lüder, Sven. *Verantwortung im Dialog. Eine hermeneutische Studie zur Autofiktion bei Elfriede Jelinek* — 331

Roland Spalinger

Phillips, Roxanne. *Die Regierung der Menschen erzählen. Figurationen der Gouvernamentalität bei Streeruwitz, Meinecke und Mora* — 335

Lars Richter

Preußner, Heinz-Peter (Hg.). Juli Zeh — 339

Daniele Vecchiato

Rühle, Günther. *Theater in Deutschland 1967–1995. Seine Ereignisse – seine Menschen*. Hg. von Hermann Beil und Stephan Dörschel — 341

Karin Baumgartner

Schällibaum, Oriana. *Wahre Erfindungen. Medialität und Verschränkung in Reisetexten der Gegenwart* — 343

Lukas Krönert

Schenk, Klaus und Stingelin, Martin (Hg.). *Daniel Kehlmann. Werk und Wissenschaft im Dialog* — 347

Barbara Mennel

Stehle, Maria. *Plants, Places, and Power: Toward Social and Ecological Justice in German Literature and Film* — 351

Namensregister/Index of Names — 353

Friederike Eigler

Vorwort zum Jahrbuch 2024

Mit dem Verlagswechsel zu De Gruyter erscheint das Jahrbuch nun zum ersten Mal nicht nur in Druckfassung, sondern ist darüber hinaus weltweit auch über „open access“ zugänglich. Dies entspricht der internationalen Ausrichtung des Jahrbuchs und führt hoffentlich dazu, dass *Gegenwartsliteratur* eine noch breitere Leserschaft gewinnt und als Publikationsorgan für Wissenschaftler:innen aus allen Kontinenten noch attraktiver wird. Für den reibungslosen Wechsel möchte ich der Verlegerin Frau Narr vom Stauffenburg Verlag herzlich danken, sowie ganz besonders Manuela Gerlof vom De Gruyter Verlag.

Das Schwerpunktthema für das Jahrbuch 2024 ist Utopie – Dystopie – Climate Fiction. Es spricht für sich, dass sich ein großer Teil der eingegangenen Beiträge mit Climate Fiction (Cli-fi)¹ beschäftigt, wobei dystopische Szenarien im Vordergrund stehen. Sowohl die aktuelle Literatur als auch die Literaturwissenschaft reagieren damit auf die immer extremer werdenden regionalen, globalen und planetarischen Auswirkungen von Umwelt- und Klimakrisen. Um utopische Dimensionen oder um die Imagination einer anderen, gerechteren und/oder nachhaltigeren Zukunft geht es dabei – bis auf wenige Ausnahmen – nur *ex negativo*.

Zu den Beiträgen, in denen utopische Elemente oder Aspekte von „futurity“² im Sinne einer Gegenwarts kritik anklingen, gehört der Essay der Schriftstellerin Maxi Obexer, der das Jahrbuch eröffnet. Basierend auf der „Erinnerung der Tiere“ an eine jahrtausendalte Koexistenz formuliert Obexer dort die Hoffnung auf ein anderes Verhältnis des Menschen zu den Tieren. (Zu diesem Thema erschien auch jüngst ihr Roman *Unter Tieren*).

Auf diesen Essay folgen insgesamt fünf literaturwissenschaftliche Artikel, die sich mit zahlreichen Beispielen und Aspekten von „Climate Fiction“ auseinandersetzen. Ingo Cornils und Eva Horn bieten hilfreiche, und jeweils unterschiedlich ausgerichtete Überblicke zur deutschsprachigen Cli-Fi. Horn berücksichtigt dabei zuweilen auch die englischsprachige Literatur und diskutiert im zweiten Teil ihres

1 Der im anglo-amerikanischen Kontext geprägte Begriff „Climate Fiction“ (kurz „Cli-Fi“) wird auch in deutschsprachigen Kontexten verwendet, denn die Bezeichnung „Klimaroman“ ist enger und anders konnotiert.

2 Auch Begriff „futurity“ lässt sich nur schwer ins Deutsche übertragen. Die Absage an den status quo in der Imagination einer anderen, gerechteren Zukunft überschneidet sich mit Tina Campts Definition von „black futurity“ (Campt 17). Zu den zahlreichen und unterschiedlichen Definitionen von „futurity“ – etwa als analytischer Begriff oder als ein Potential von Kultur und Literatur (vgl. Adelson; Bachmann-Medick).

Beitrags literarische „Utopien der planetarischen Steuerung“, die eine Überwindung anthropozentrischen Wissens imaginieren. Daran schließen Analysen zu weiteren Texten an, so zu Romanen von Yoko Tawada und Roman Ehrlich (Stampino) und von Dirk C. Fleck, Juli Zeh und Ehrlich (Knapp), wobei Ehrlichs *Malé* in beiden Artikeln, aber aus zwei ganz unterschiedlichen Perspektiven betrachtet wird. J. Brandon Pelchers Beitrag zu Erzählungen von Franz Hohler und Andreas Eschbach fokussiert die dystopische Darstellung des unhaltbaren Umgangs mit Natur und Abfall im Kapitalismus – und berücksichtigt damit strukturelle und ökonomische Dimensionen der Umweltkrisen.

In einem breit angelegten Überblick zur aktuellen dystopischen Literatur diagnostiziert dann Heinz-Peter Preußner, wie sehr apokalyptische Szenarien bereits in unsere Gegenwart hineinreichen. In den zwei abschließenden Artikeln zum Schwerpunktthema geht es um ganz andere Aspekte dystopischer und utopischer Literatur: Um „dystopische Heiterkeit“ in Marc-Uwe Klings *QualityLand* (Rassidakis) und um die „Alchemie der Utopie“ in dem multimedialen Werk von Werner Fritsch (Tommek).

Auf die Beiträge zum Schwerpunktthema folgen wie gewohnt Einzelanalysen, die innovative Forschungsansätze zu einem breiten Themenspektrum präsentieren. So analysiert William Collins Donahue literarische und ästhetische Strategien in Juli Zehs *Unterleuten* und *Über Menschen* und stellt dabei Leseweisen in Frage, die die Romane einem populären Realismus zuordnen. Jørgen Sneis stellt drei aktuelle Philosoph:innen-Romane vor (von Sibylle Lewitscharoff, Gisela von Wysocki und Hildegard E. Keller) und schließt mit gattungstheoretischen Reflektionen ab. Die beiden letzten Artikel beschäftigen sich mit der literarischen Darstellung von Geschlechterverhältnissen, könnten aber nicht unterschiedlicher ausgerichtet sein. So geht es zum einen um sexualisierte Gewalt in Romanen von Karin Struck, Katharina Winkler und Antje Rávik Strubel (Szczepaniak), zum anderen um literarisierte Liebesdarstellungen in Hanns-Josef Ortheils Romantrilogie, die Michael Braun in der romantischen Tradition von Schlegels *Lucinde* verortet.

Das Jahrbuch schließt wie gewohnt mit Rezensionen wichtiger literaturwissenschaftlicher Neuerscheinungen zur Gegenwartsliteratur ab, die unter der kompetenten Betreuung von Anke Biendarra ausgesucht und zusammengestellt wurden.

Mein Dank geht auch in diesem Jahr an mein ausgezeichnetes Editorial Team: an meine Kollegin Astrid Weigert und meine Doktorandin Lorna McCarron – sowie an die vielen hier ungenannten Gutachter:innen, die maßgeblich zur Qualität der publizierten Artikel beigetragen haben.

Literaturverzeichnis

- Adelson, Leslie A. „Futurity Now. An Introduction“. *The Germanic Review* 88.3 (2013): S. 213 – 218.
- Bachmann-Medick, Doris. „Futures of the Study of Culture. Some Opening Remarks“. *Futures of the Study of Culture. Interdisciplinary Perspectives, Global Challenges*. Hg. von Doris Bachmann-Medick, Jens Kugele, Ansgar Nünning. De Gruyter, 2020. S. 3 – 16.
- Campt, Tina. *Listening to Images*. Duke UP, 2017.
- Obexer, Maxi. *Unter Tieren*. Weissbooksverlag, 2024.

I. Schwerpunkt/Focus: Utopie – Dystopie – Klimaromane

Maxi Obexer

Tiere erinnern sich: Und dass sie sich erinnern, ist unsere Rettung

Zusammenfassung: Die Menschen teilen ihre Menschheitsgeschichte nicht mit Tieren. Erzählt wird eine, die von den Tieren wegführt, die sich vom „Tier“ emanzipiert. Es ist eine Sprache voller Tabus und Herabsetzungen, die besonders mit Blick auf die Haustiere auffallend oft Verachtung und Verächtliches zum Ausdruck bringt. Als seelenlose Wesen, unempfindlich für Leid, ohne Bewusstsein und Gedächtnis, so wurden Tiere in der westlichen Philosophie der Aufklärung festgeschrieben. Dieser Essay nimmt stattdessen die Perspektive der Tiere auf und weitet den Blick auf die Verbindungen, die zwischen den Lebewesen bestehen, auf die lange Geschichte sozialen Interagierens zwischen Tieren und Menschen. Im Blick der Tiere bewahrt sich die beharrliche Erinnerung an eine Verabredung, die getroffen wurde, als sich Menschen und Tiere aufeinander eingelassen haben, um sich bereitzustellen, was sie einander bereitstellen können. Sie vertrauen uns. Ihr Blick sagt: Wir kennen uns seit Jahrtausenden. Wir wissen, was möglich ist.

Als Odysseus nach jahrelanger Irrfahrt zurückkehrt und sich vor seiner Sippschaft als Fremder tarnt, ist es einzig sein Hund, der ihn wiedererkennt. Längst war der ausgestoßen worden, sein Dasein fristete er zwischen den Abfallhaufen, als Wartender. Odysseus wagt es nicht, zu ihm zu gehen. Er sieht an ihm vorbei, an dem Tier, das ihm bis zuletzt die Treue hielt.

In der *Dialektik der Aufklärung* beschreiben Max Horkheimer und Theodor W. Adorno die Kehrseite der Aufklärung, den Preis, der für die Überlegenheit bezahlt wurde. Ihr ganzes Augenmerk gilt der (Selbst)Opferung und ihren barbarischen Folgen, Odysseus wird ihre exemplarische Figur. Die Listen des Odysseus haben einen Preis. Sie gehen einher mit einer Abspaltung, mit einer seelischen Durchtrennung. Odysseus, der sich so seine Überlegenheit über die anderen sichert, opfert einen Teil seines Selbst. Es ist das erste Opfer der Zivilisation, die Opferung kommt einer Unterdrückung gleich, einem Niederringen des Natürlichen, es soll vergessen lassen, dass es je da war, dass es existiert.

Seinen Hund lassen sie allerdings unerwähnt. Obwohl sich gerade an ihm der leidvolle Seelenzuschnitt eindrücklich zeigt. Als genuines Element einer Praxis der Gewalt, scheint es genuin verwoben im Gewebe der menschlichen Beziehung zu

maxi.obexer@gmx.de

den Tieren, mit Folgen für die Tiere, aber auch für uns Menschen. Wir tendieren zu vergessen, nicht jedoch die Tiere. Sie erinnern sich an uns, sie erinnern uns an uns. Als Lebewesen, die wir sind, als körperliche und soziale Wesen, mit denen sie, die Tiere, eine lebenslange Beziehung eingegangen sind.

I

Ein kleines Kalb trabt mir über die Wiese entgegen, es ist offenbar in Spiellaune. Mit vorgestrecktem Hals hebt es seine Nase über das flirrende, mit Strom geladene Grenzband, das uns voneinander trennt. Schnuppernd atmet es meinen Geruch ein und wieder aus. Wir sehen einander zum ersten Mal. Dennoch ist es nicht so, als würden sich fremde Wesen ansehen. Es gibt im Anblicken eine Vertrautheit – in dieser Neugier, aufeinanderzutreffen als zwei, die sich noch nicht kennen.

Mit seiner Boxhandschuh-großen Schnauze schubst es sanft gegen meine Schulter, als wären wir alte Bekannte.

Es berührt mich – und es trifft mich zugleich. Als ich davongehle, dreht es sich um und stakst davon. Ganz so, als würden wir uns wie selbstverständlich am nächsten Tag wiedersehen. Ich beschleunigte meinen Gang, als wollte ich mich davonstehlen, als wollte ich fliehen.

Nichts war ungewöhnlich an dieser Begegnung eines Haustiers mit einem Menschen. Wir hatten unsere Freude daran, es belustigte uns. Meine tapsende Handfläche, sein zuckendes Ohr, seine auf mich schielenden Augen, die Stille in dieser Begegnung. Als wär's ganz natürlich und ganz vertraut.

Und da war noch was: das Kalb stupste an eine Verbindlichkeit, von der ich wusste, dass sie bestand, und auch, dass ich sie nicht halten konnte. Nur ich wusste, dass die Berührung, zu der es mich aufgefordert hatte, die Nähe, die sich sofort herstellte, keine verlässliche war und nicht von Dauer. Morgen schon konnte es sein, dass wir uns nicht wiedersahen. Morgen schon konnte es sein, dass das Feld leer war. Dass das Kalb abtransportiert wurde.

Ein andermal, es war im Morgengrauen, entdeckte ich ein frisch geborenes Kalb auf der Almwiese und verständigte den Bauern. Während die Mutterkuh mir mit einem Blick deutlich machte, dass ich mich fernhalten möge, beobachtete ich, wie der Bauer sich ihr näherte; sie hob ihren Hals, als habe sie auf ihn gewartet. Sie schnupperte in seine Achsel hinein, er tätschelte ihren Hals. Dann ging die Kuh zu den anderen und schloss sich der Herde an. Der Bauer hockte sich zum Kalb und übernahm den Schutz für das Neugeborene.

Das hob sich zuerst auf die Knie, kam dann auf vorgestreckten Vorderbeinen zum Stehen, schob den hinteren Körper nach und stand kurz da wie ein Bauern-

tisch, bis es die ersten Schritte machte. Langsam begleitete der Bauer es zu den anderen Kälbern, die anfangen, es zu beschnuppern.

Wenig später standen alle in einer Gruppe zusammen: das neugeborene Kalb unter dem Muttertier, acht weitere Rinder daneben, der Bauer, der dahockte. Es war so selbstverständlich, dass sie zusammengehörten.

Sie erinnerten an unsere gemeinsame Geschichte, die damit begann, dass Menschen und Tiere sich aufeinander eingelassen haben, um sich bereitzustellen, was sie einander bereitstellen können. Eine Geschichte, die spätestens mit unserer Sesshaftigkeit begann, also vor rund 12.000 Jahren.

Beide traten sie über die Schwelle hin zu einer gemeinsamen Behausung, teilten fortan den Tag, den Alltag, die Jahre und den Wechsel der Jahreszeiten. Eine Geschichte, in der soziale und kognitive Fähigkeiten verlangt und entwickelt wurden, die sie verändert und geformt haben. Menschen und Tiere: Sie haben sich gegenseitig gezähmt, nicht nur im Sinne der gewaltvollen Züchtigung, sondern auch im Sinne von Antoine de Saint-Exupéry, der in *Der kleine Prinz* (1943) den Fuchs sagen lässt: „Zähmen. Es bedeutet, sich vertraut machen“ (91).

Eine solche Geschichte wird allerdings nicht erzählt. Die Menschen teilen ihre Menschheitsgeschichte nicht mit Tieren. Erzählt wird eine, die von den Tieren wegführt, die sich vom „Tier“ emanzipiert. Das Selbstverständnis des Menschen erzählt sich über die scharfe Unterscheidung und Abgrenzung von den Tieren.

Schließlich müsste eine Migrationsgeschichte erzählt werden, die in der ersten Nacht unter einem gemeinsamen Dach begann. Die beschreibt, dass wir andere wurden, sie und wir. Dass zu ihrer Verwandtschaft mit wildlebenden Vorfahren eine weitere hinzukam: die Abstammung von uns. Zu dieser Geschichte einer Ko-Existenz gehört auch, dass die Tiere uns in eine Welt einführten, in die wir nie hineingefunden hätten ohne sie. In eine Welt, der auch wir angehören, sobald wir in ihr sind.

Stattdessen scheint der Zwang und die Züchtigung als einziger Gedanke zu gelten. Durchgereicht, von den Köpfen zu den Händen, zu einer Praxis der Gewalt. Es ist bis heute eine Gewaltgeschichte, die erzählt wird. Sie blendet die andere Geschichte aus, sie blendet die Beteiligung der Tiere aus.

Ein anderes Mal stand ich als stille Zeugin im Winkel eines Stalls und sah einer Kuh beim Kalben zu. Zwei Bauern unterstützten sie. Einer der Männer führte seinen Arm in die Scheide der Kuh und schnürte ein Seil um die weißen Klauen des Kalbs. Während die Bauern es langsam aus ihr herauszogen, sah ich den Blick der Kuh. Ihre großen dunklen Augen waren eine stille und ernste Aufforderung, ihr zu helfen. Sie vertraute sich den beiden Menschen an. Vertraute ihnen das Neugeborene an, das von ihnen mit Stroh abgerieben und massiert wurde, bevor sie es ihr übergaben und sie es trockenleckte.

Ich sah den Bauern die Erleichterung an. Und auch Ehrfurcht sah ich in ihren Gesichtern, als sie sich hinhockten, sich den Schweiß von der Stirn wischten und dem neuen Leben zusahen.

Eine Kuh, die im Stall kalbt, muss damit rechnen, dass ihr geholfen wird. Man könnte auch sagen: Was bleibt ihr anderes übrig! Was bleibt den „Stallkühen“ übrig, deren Körper nicht die Beweglichkeit, nicht die Motorik, nicht das angemessene Verhältnis zum heranwachsenden Fötus im Leib entwickeln können, als denen zu vertrauen, die ihren Körper weiter einschränken. Was bleibt Kühen übrig, deren Euter so groß gezüchtet werden, dass sie kaum noch gehen können, als zu vertrauen, dass ihnen geholfen wird?

Die Grausamkeit von Züchtungen, das Leid, das den Tieren angetan wird, kann gar nicht oft genug benannt werden.

Ich möchte dennoch nicht über den Blick der Kuh hinwegsehen, die jeden Griff der Bauern verfolgte, denn er hält ein viel tieferes Geheimnis für uns bereit.

Kühe vermögen über ein schier unerschütterliches Maß, Dinge zu ertragen, die in unseren Augen unerträglich sind. Sie hören dennoch nicht auf, zu vertrauen. Sie hören nicht auf, sanftmütig zu sein. Es ist eine Fähigkeit, die unsere menschliche Vorstellungskraft übersteigt.

In ihr bewahrt sich die beharrliche Erinnerung an diese Verabredung. Es ist Größe, was sie von uns einfordern, mit ihrem Blick, der sagt: Wir kennen euch. Wir sind uns nicht fremd. Wir kennen uns seit Jahrtausenden. Wir wissen, was möglich ist.

Es ist eine andere Frage, ob wir dem gerecht werden. Ob wir die Größe besitzen, den Tieren in die Augen zu schauen. Tiere haben keine Scheu, uns anzublicken. Das ist das erste, das ein Tier tut, es sucht den Augenkontakt, ob es ein freies oder ein Haustier ist: es schaut uns an. Schaut uns an als andere, die wir sind, und schaut uns an als gleiche, die wir ebenso sind. Wir treffen auf etwas Gleiches, wir spüren es. Wir wissen es.

II

Etwas sollte nie zur Sprache finden, was sich so sichtbar vor uns abspielt, das vertraute Zusammenspiel, an dem beide beteiligt sind, Menschen wie Tiere.

Stattdessen kommen gerade „Haustiere“ besonders schlecht weg.

Der Aufklärer Immanuel Kant unterscheidet zwischen dem freien Tier und dem Vieh. Mit seiner Domestizierung habe das Vieh seinen autonomen Selbstzweck eingebüßt, seinen inneren Wert, damit auch seine Würde. Womit auch ein verhandelbarer Marktpreis gerechtfertigt sei.

Mit dem „Haus“ im Wort zeigt sich eine Verwandtschaft zur „Hausfrau“. Und ja, in der schnöden Reduzierung auf eine Funktion verrät sich ein weiteres ungleiches Verhältnis: Haustiere und Hausfrauen wurden „gehalten“.

Der Eintrag zu „Domestizierung“ in Wikipedia verrät zwar nichts über diese Verwandtschaft von Hausfrauen und Haustieren. Dafür über eine andere, nämlich die Verwandtschaft der Haustiere zu den Pflanzen: „Wildtiere werden durch Domestikation zu Haustieren, Wildpflanzen werden zu Kulturpflanzen“.

In beiden Fällen steht das Subjekt fest, der Mensch, und fest steht auch, dass es nur ein Subjekt gibt und nicht etwa zwei Subjekte, die sich anblicken, die aufeinander eingehen.

Das Haustier wurde von einem wilden zu einem gezüchteten Wesen umgeformt, wobei ihm alles Wilde und wesenhaft „Eigene“ ausgetrieben wurde. So ließe sich die gängige Ansicht wiedergeben. Nichts aber von dem, was sich die Tiere stattdessen angeeignet haben, wurde an die Stelle des Wilden gerückt. Sie bleiben auf ein Wesen zurückverwiesen, das sie nicht mehr sind. Auf eine Leerstelle. Als seien Haustiere das Nichts vom Ganzen.

Dieses Nichts ist ein Graben, der bis heute ungefüllt ist, ganz so, als würden wir über etwas hinwegsehen, das sich vor unseren Augen abspielt: ein eingespieltes Handeln zwischen Tieren und Menschen.

Als würden wir die Tiere nicht sehen, zu deren Besonderheit es gehört, dass sie es mit uns aufgenommen haben. Es ist nicht übertrieben, von Partnerschaften zu sprechen. Auch nicht von einer Liebesbeziehung, vielleicht der längsten überhaupt; einer ebenso geglückten wie geleugneten.

III

Ich verdanke den Tieren, mit denen ich aufwuchs – ich würde so gerne sagen: alles, was elementar zum Leben gehört und es zu etwas Besonderem macht.

Weil es neben den Menschen auch die Tiere gab, die auf die Welt kamen und die ich aufwachsen sah, begriff ich die Welt und das Dasein aller Lebewesen einschließlich der menschlichen als etwas Besonderes.

Und so ist es mit der Schönheit: Weil ich Tieren zusehen konnte, wie sie sich in der Welt bewegen, begriff ich, wie schön die Welt ist.

Und so ist es mit der Zartheit und mit der Zärtlichkeit: Weil ich sie bei den Tieren sah, begriff ich, dass zart zu sein und zärtlich den Lebewesen eigen ist.

Und so ist es mit der Sanftmut und mit der Hingabe und mit der Geduld: ich sah sie bei den Tieren. Und all das sag ich nicht in Abgrenzung zur eigenen menschlichen Gattung. Auch von den Menschen empfing ich Liebe und Fürsorge.

Ich sage es, weil ich sie auch bei den Tieren sah – und folglich war es etwas, das zur Welt gehört. Zu allen, zu uns allen. Es macht die Welt zu einem besonderen Ort, das Leben zu etwas Besonderem.

Als ich ging, bin ich das Gefühl nie losgeworden, dass ich die Tiere zurückgelassen habe, dass ich sie denen überlassen habe, vor denen ich geflüchtet bin. Jene, die annehmen, dass sie sich nur nehmen, wo ihnen gegeben wird. Die Gewalt an den Tieren beginnt nicht erst beim Töten, sie beginnt bereits dort, wo eine bestehende Beziehung geleugnet wird. Und es begleitete mich das leise, etwas beschämende Versprechen, nicht wissend, ob ich es jemals werde einlösen können: Ich lass euch nicht im Stich, ich komm zurück, ich gebe euch etwas zurück von all dem, was ich von euch bekam. (Es ist mir bewusst, wie vermessen auch das klingt.)

Zu den Tieren bin ich geflüchtet. In ihrer Nähe fand ich Trost.

Ich sah nicht nur *mich* zu den Tieren flüchten. Ich sah, wie manche Bäuerin sich im Stall bei den Tieren wieder aufrichtete, die vorher durch männliche Gewalt, Sprüche, Schläge, Drohungen erniedrigt worden war. Ich sah den Hoferben, wie er am Schweinestall lehnte, zur Sau hinunterlugte und sich von ihren klugen Augen wieder herstellen ließ. Ich sah zum ersten Mal einen Bauern weinend davongehen, als ihm sein junges Pferd davongestorben war. Ich hatte ihn bis dahin immer nur fluchend sprechen gehört.

Und über Nietzsche wissen wir, dass er auf dem Marktplatz in Turin ein zerschundenes Pferd umarmte. (Er wurde daraufhin in die Nervenheilanstalt eingewiesen, wo er seine letzten elf Jahre verbrachte.) Seither haben sich Bibliotheken gefüllt mit der Frage: „Mit wem hatte Nietzsche Mitleid?“. Mit dem Pferd, mit sich, mit der Menschheit – oder mit allen? Wichtig vor allem scheint mir die Frage: Wie kam es zur Mitleidslosigkeit?

Schon lange vor Nietzsche sind die Menschen zu den Tieren geflüchtet. Aus denselben Gründen, aus denen auch die Tiere vor uns, den Menschen, in die Flucht getrieben wurden.

Hier fanden sie Trost, hier gaben sie Trost.

IV

Wenn uns junge Katzen entgegentapsen, die Augen kaum geöffnet, tun sie das nicht blind. Sie kennen offenbar dieses menschliche Tier, das ihnen die Hand hinhält. Wir sind keine unbekannten Wesen für sie. Sie kennen uns.

Sie wissen auch, wie sie uns verführen können. Es gilt als erwiesen, dass das Miauen der Katzen speziell für uns Menschen entwickelt wurde.

Unser Blick auf die Katze, die sich um unsere Beine schmiegt, die sich ganz ungeniert in unsere Achselhöhle legt und dort einschläft, ist bewundernd. Wir

bewundern etwas, das wir wie Vertraute entgegennehmen und auch zu erwidern wissen. Wir vergraben unsere Hand in ihr Fell, kraulen sie, wissen offenbar, wie wir sie zum Schnurren bringen. Es sieht ganz danach aus, als wüsste die Katze nicht nur von uns, sondern auch wir von ihr.

Katzen müssen so einiges über uns wissen. Sie erleben uns allein, sie erleben uns mit anderen. Sie sehen uns nackt, schlafend, im Bett, beim Duschen. Sie erfahren die intimsten Dinge von uns.

Sie verbringen ihr Leben mit Menschen, teilen ihre individuelle Lebensgeschichte mit uns. Und teilen eine gemeinsame Vergangenheit. In jeder individuellen Lebensgeschichte ist ein Wissen von mehreren tausenden Jahren verborgen. Und in jeder neuen Begegnung mit einem Menschen ist alles möglich.

Vielleicht sind wir Menschen aus der Sicht von Katzen oder überhaupt von Tieren diese speziellen Tiere, mit denen grundsätzlich alles möglich ist: die innigste Vertrautheit, ebenso wie der Tritt in den Hintern oder auch die tödliche Gefahr.

Vielleicht erklärt dies die stets wachsame und abwägende Scheu in der Zutraulichkeit, mit der sich Katzen uns nähern.

Und vielleicht erklärt dies auch den Fluchtimpuls, der allen Wildtieren eigen ist, wenn sie Menschen wittern: auch sie kennen uns, sie kennen uns als Jäger.

Tiere betrachten uns. Jedes Tier und jede Art auf ihre Weise. Welchen Reim sie sich auf uns machen, erzählen uns auch ihre Körper.

Es ist noch nicht so lange her, dass Tieren ein Bewusstsein grundsätzlich abgesprochen wurde. Inzwischen sollte es für uns vorstellbar sein, dass Tiere, die ihre Welt mit unserer teilen, nicht nur ein Bewusstsein von sich, sondern auch eines von uns besitzen.

Nach Martha Nussbaum leben wir in einer Zeit „großen Erwachens, in der wir uns unserer Verwandtschaft mit einer Welt bemerkenswerter intelligenter Geschöpfe bewusst werden“, so die Philosophin in ihrem Buch *Gerechtigkeit für Tiere* (359).

Jacques Derrida fragt, was die Katze, die ihm täglich ins Bad folgt, wohl sehen mag an ihm, an einem nackten Menschen. Was sieht sie an ihm, an dem Tier, das er ja auch ist? Derrida gibt die Antwort in der Frage gleich mit. Sie sieht das Tier an ihm, das Tier, das ihm sonst verborgen bleibt und durch den Anblick der Katze sichtbar wird.

Es mag ein Rätsel bleiben, was genau die Katze sieht. Und diese Besonderheit im Zusammensein mit (anderen) Tieren bleibt immer präsent: Wir sind uns vertraut und bleiben uns dennoch ein Rätsel. Etwas sieht die Katze, von dem ich nicht wissen kann, was es ist. Dazu müsste ich mich in die Katze verwandeln können. Dasselbe gilt natürlich auch für die Katze. Sie müsste ich sein, um zu wissen, was in mir vorgeht.

„Beim Nachdenken über Fledermäuse befinden wir uns im Großen und Ganzen in der gleichen Lage, in der sich intelligente Fledermäuse oder Marsmenschen bewegen, wenn sie versuchten, sich einen Begriff davon zu machen, wie es ist, *wir zu sein*“ schreibt Thomas Nagel in *Wie ist es, eine Fledermaus zu sein?* (19).

Thomas Nagels bedeutsamer Essay ist die Verteidigung der Möglichkeit, dass es zur subjektiven Wahrnehmung einer jeden Art noch eine weitere, gemeinsame Wahrnehmung gibt, beruhend auf gleichen Lebensräumen und Realitäten. Sie bilden einen gemeinsamen Bezugsrahmen, ein aufeinander bezogenes Handeln für alle darin lebenden Arten.

Tiere und Menschen machen sich verständlich – und sie tun es gerade über ihre Körper, in einem „zwischenmenschlichen“, oder vielmehr in einem „zwischen-tierlichen“ Handeln, das auf Gesten, auf Lauten, der Stimme und ihren unermesslich vielen Tonlagen aufbaut. Auf Berührungen und den vielen Formen des Berührens und des Berührt-werdens. Auf Übereinkünften im Tagesablauf und den darin eingebetteten körperlichen Bedürfnissen und Handlungen. In den oft stillen und schweigsamen Abläufen.

V

Das Tier, das sich wohl am tiefsten in das menschliche Dasein hineingefuchst hat, ist der Hund. Er widmet uns einen großen Teil seiner Aufmerksamkeit. Studiert uns, ohne je ein Ende einzuplanen. Kennt uns irgendwann so gut, dass er unsere Entscheidungen vorhersehen kann. Er bewegt sich sicher und selbständig an unserer Seite. Er führt und er lässt sich führen, in einem miteinander Gehen, bei dem der beständige Wechsel in der Führung kaum auffällt. Vilmos Csányi, Autor des Buches *Wenn Hunde sprechen können*, beschreibt sehr ausführlich, wie feinsinnig das Interagieren von Hund und Mensch sich vollzieht; dabei stellt der Wechsel von Dominanz die Grundlage ihrer Kooperation dar.

Diese außerordentliche Fähigkeit des Hundes, der sich wie kein anderes Wesen unserem Verhalten, unseren Lebensweisen und unseren Codes angeschmiegt hat, wird gerne abgewertet. Eine Sicht, wonach sein Verhalten nur „antrainiert“ sei oder es sich beim Hund um ein inzwischen künstliches Wesen handele, übersieht das Entscheidende, nämlich den Hund selbst. Seine Bereitschaft, seine Freude, seinen Eifer in diesem Zusammenspiel.

Auch hält sich hartnäckig die Auffassung, dass der Hund vom Wolf abstamme. Etliche Beobachtungen von Verhaltensforschern widerlegen dies.

Das soziale Verhalten von Wölfen und Hunden unterscheidet sich erheblich. Anders als bei Hunden, beteiligen sich männliche Wölfe an der Aufzucht der Jungen. Wölfe jagen und erlegen ihre Beute. In der wohl längsten beruflichen Part-

nerschaft von Jäger und Jagdhund ist das Töten der Beute dem menschlichen Jäger vorbehalten. Das schlagende Argument für die Verschiedenheit beider Gattungen aber ist, dass sich Wölfe nicht zähmen lassen.

Für den Hund dagegen scheint das soziale Interagieren mit der menschlichen Gattung sein Element.

Der Hund ist, wie es Marlen Haushofer sagt, „menschensüchtig“, in seiner Liebe dem Menschen rettungslos ergeben. Er bewundert uns für etwas, das wir sind, für etwas, das wir können. Wir bewundern ihn für etwas, das er ist und das er kann.

Überragend ist er darin, maßlos hingebungsvoll zu sein und selbstlos – es hat ihm das Schimpfwort „hündisch“ eingebracht – und zugleich doch ganz und gar er selbst, ein Hund.

Er ist in zwei Welten heimisch, ist gleichermaßen vertraut mit Menschen und mit Tieren. Beseelt und selbstvergessen riecht er ewig an einem Zweig, nimmt Botschaften auf, die mir verborgen bleiben. Kreist mit anderen Hunden um einen Laternenpfahl, den sie abwechselnd markieren. Eine konzentrierte und zugleich leichtfüßige Verhandlung, in die ich nicht einsteigen kann. Bei jedem Spaziergang zeigt sich, wie sehr er mit anderen Hunden und Tieren in Verbindung steht und zugleich mit mir. Er ist beständiger Grenzgänger.

Als Arbeitstiere haben Hunde eine Reihe von Berufen im Zusammenspiel mit uns erlernt, die Vorgänge, in denen sie kompetent ihrer Arbeit nachgehen, haben ihre jeweiligen Arten zutiefst geprägt. Von „Rasse“ zu sprechen scheint mir auch bei Hunden problematisch. Ein Begriff, der nicht das soziale Zusammenspiel betont, sondern eine naturgegebene Bestimmung behauptet. Es ist ein gegenseitiges Anpassen. Wir haben uns an die Hunde, so wie sie sich uns angepasst haben. Was sie sind, sind sie mit uns geworden.

Wir benötigen inzwischen Ethologen um zu verstehen, warum der Hund ist, wie er ist und warum er sich auf eine ganz bestimmte Weise verhält. Ein russischer Barsoi, der es gewohnt war, sich nach der Jagd vor aristokratischen Kaminen edel und repräsentativ hinzusetzen, wird es auch vor dem Lebensmitteldiscounter und an der Seite eines Obdachlosen tun.

Hunde erinnern sich an Kompetenzen, die sie mit Menschen erlernt haben, auch wenn wir nichts mehr von ihnen wissen.

An der Seite des Hundes wurde uns Einlass gewährt in eine Welt, in die wir ohne ihn nicht hineingelangt wären. Der wir doch auch angehören, sobald wir in ihr sind.

Mit dem Schutz des Hundes an unserer Seite können wir auch heute der Sehnsucht nachgehen, über die von Menschen gesteckten Grenzen hinauszugelangen. Wir können verloren gehen und finden durch den Hund sicher wieder zurück.

Marlen Haushofer beschreibt in ihrem Roman *Die Wand* (1963), wie ihre Protagonistin durch eine gläserne Wand von der Menschheit komplett abgeschnitten ist.

Die Situation ist existenziell bedrohlich, vom ersten Moment an. Doch die wahre, die heillose Einsamkeit der Protagonistin setzt erst ab dem Moment ein, da Lux, ihr Hund nicht mehr lebt. Solange der an ihrer Seite war, gab es Trost, gab es die Möglichkeit einer Existenz, gab es ein Dasein in der Welt.

Dass Menschen mit Tieren auf vielfache Weise verbunden sind, widerspricht einer Grundprämisse der westlichen Philosophie der Aufklärung, die sich hartnäckig hielt, auch wenn sie seither oft und ebenso hartnäckig widerlegt wurde, wie Hubert Dreyfus und Charles Taylor in *Die Wiedergewinnung des Realismus* beschreiben. Beginnend mit Descartes verfestigte sich die Annahme, dass wir Menschen aufgrund unseres sprachlichen Bewusstseins nur vermittelt die Natur der äußeren Welt erfassen können:

In unserer Kultur ist ein gewaltiger Irrtum wirksam. Um es in einer prägnanten Formel zusammenzubringen, könne man sagen, dass wir Erkennen als etwas Vermittlungsgebundenes (miss)verstehen. Dass wir die äußere Wirklichkeit durch innere Vorstellungen oder Repräsentationen erfassen. (Dreyfus und Taylor 12)

Wir haben uns viel Einsamkeit mit dieser Sicht eingehandelt. Doch einsam sind wir nicht, weil wir uns von Tieren unterscheiden; einsam sind wir, wenn wir diesem Narrativ der menschlichen Einzigartigkeit bis zuletzt folgen, und so als Menschen irgendwann nur noch unter uns sind.

Wir haben Gefühle füreinander und sind emotional verbunden. Wir sind uns in Vielem ähnlich. Haben wie die Tiere Körper, mit denen wir uns bewegen und fortbewegen, mit Sinnesorganen, die einen sozialen Raum des Handelns und Kommunizierens herstellen. Wir sind, wie sie, Tiere. Und wir teilen eine gemeinsame Geschichte von gewachsenen Beziehungen, in denen wir uns verlässlich bereitstellten, was wir jeweils einander bereitstellen konnten. Schutz, Nahrung, Sicherheit, um beim Elementarsten zu bleiben, und Trost. Bis es zum Töten kommt.

Immer wieder und immer wieder neu stoße ich hier an eine Grenze, an einen Schnitt, an eine Verletzung.

Sie wird vorher schon zugefügt. Vor dem Töten wird der Schnitt gesetzt, und er wird ohne Beistand vollzogen. Etwas fehlt, das dazugehört, wenn wir vom würdigen Ende einer komplexen Beziehung sprechen. Es fehlt der Trost. Die Geste, die begleitet, die Abschied nimmt. Es fehlt der Blick, der den Tieren in die Augen sieht bis zum Schluss.

Sie fehlt, wenn der Tier-Transporter kommt, um die Tiere abzuholen. Die Hände, die das Kalb vorher noch aufgezogen haben, sind dieselben Hände, die es jetzt in den Laster bugsieren. Hände, die hart sind, als hätten sie bereits das filetierte Tier vor sich.

Dieselben Augen, die es heranwachsen sahen, sind jetzt stumpf.

Es fehlt auch der Trost für die Muttertiere, für die ins Leere suchende Sau, für die Kuh, deren Brüllen nicht zu überhören ist. Vor dem Töten gibt es den abrupten Abbruch, die willkürliche Trennung, die Leugnung, als hätte es nie eine Verbindung gegeben. Immer wieder die Frage, wie kam es zu diesem Betrug? Mit dem wir uns natürlich auch selbst betrügen. Den Tieren Trost zu geben hieße, ihn auch uns zu gewähren. Ihn nicht zu geben bedeutet, ihn auch uns zu verwehren. Etwas niederzuringen, das da ist.

Ein Freund, er ist Bauer, erzählte mir, wie er sich als junger Mann das Geld durch das Entfernen der Hörner bei Rindern verdiente. Er sägte sie ab, ohne einen Gedanken an Schmerz. Es war ihm so beigebracht worden. Gewalt ist ein Handwerk, ein in tausend Handgriffen und Abläufen beigebrachtes Handeln. Teil des Handwerks ist das Leugnen einer Beziehung. Wo eine Beziehung geleugnet wird, gibt es auch kein Fühlen, keinen Schmerz, keinen Trost.

Bis eines Tages etwas übersprang. Das Kalb lag vor ihm, aus seinen Hörnern floss das Blut, noch hielt er das Brandeisen ins Feuer, das er gleich auf die Stümpfe drücken würde, um den Blutlauf zu stoppen. Er drückte das glutheiße Eisen auf die Wunde und plötzlich traf ihn ein Schmerz. Er empfand mit dem Tier. Der Blick des Kalbs erwischte ihn. Man kann auch sagen: Plötzlich war da sein Blick, der erwischt werden konnte.

Nicht nur im bäuerlichen Umfeld ist das menschliche Verhalten den Tieren gegenüber von abrupten Abbrüchen geprägt. Der unmittelbare Wechsel von Zuwendung in Gleichgültigkeit, von Zartheit in Grobheit, von Zärtlichkeit in Rohheit, von Bewunderung in Verachtung ist allgegenwärtig.

Wie gewöhnlich bewerten wir dies als allgemein widersprüchliches Verhalten der Menschen im Umgang mit den Tieren. Aber es gründet in einem stets möglichen und legitimierten Leugnen einer vorhandenen Beziehung. Und es geschieht nicht aus dem individuellen Impuls eines Einzelnen heraus. Es ist ein kultiviertes Leugnen.

Und es scheint mir, als sei dieses jederzeit und willkürlich heraustrennbare Verbindungsstück verantwortlich für die ganze Tragweite eines Unrechts, das den Tieren angetan wird. Für die Massentierhaltungen. Für das industrielle Töten. Für die Entbehrungen und die Einschränkungen, zu denen Tiere gezwungen werden. Für das Halten von Tieren zu medizinischen Zwecken.

Je mehr wir wissen, (was wir immer wussten), dass Tiere empfindsame, leidende, intelligente Wesen sind, die ein Recht auf die eigene Lebensentfaltung haben, umso weniger lässt sich das Unrecht leugnen. Oder auch: umso größer wird der äußere und innere Aufwand des Leugnens. Was sich an den Anlagen für Massentierhaltung zeigt, die fast unsichtbar und geduckt in die Gegend hineingebaut werden, um dem öffentlichen Blick zu entgehen. Auch ist der Zugang für Außenstehende in den meisten Fällen gesperrt.

Immer schon führte das Leugnen auf uns selbst zurück und hatte stets auch Konsequenzen für uns. Auch das Leid. Denn mit den Tieren leiden auch wir.

Die Durchtrennung einer Verbindung geht mit einer Selbstbeschneidung einher, mit einer Abspaltung, die Horkheimer und Adorno in der *Dialektik der Aufklärung* beschreiben: „Die Konstitution des Selbst durchschneidet eben jenen fluktuierenden Zusammenhang mit der Natur, den das Opfer des Selbst herzustellen beansprucht“ (69).

Das ganze Opfer für ein Selbst, das vom Eigenen abgeschnitten ist. Und das beständig neue Opfer schafft. Am Tier, am eigenen Leben. An der Lebendigkeit.

An der Figur des listigen Odysseus haben Horkheimer und Adorno die abgründigen Widersprüche der zivilisatorischen Zurichtung herausgestellt, das Barbarische, das ihr auf die Fersen folgt. Ein gewaltvoller Seelenzuschnitt, der für sie für immer besiegelt scheint.

Endgültig besiegelt ist die Geschichte jedoch nicht, wenn wir sie von den Tieren aus ansehen. Sie vergessen nicht. Tiere sind oft die ersten, und oft sind sie die letzten, die sich an uns erinnern, die uns daran erinnern, was uns verbindet.

Eine Freundin erzählte mir von einer Begegnung mit einem Mann im Zug, der von seinen Hühnern sprach. Und er schloss seinen Bericht mit dem Satz: „Jedes Tier, das bei mir war, wurde geliebt“.

Der Satz ist so simpel, dass man buchstäblich über ihn stolpert.

Wir wissen, dass wir Tiere lieben. Es ist die Liebe, die wir auch bei ihnen zuverlässig finden. Sie nehmen sie in Empfang, und sie halten es aus, von uns geliebt zu werden. Nehmen unsere Liebe entgegen, einfacher oft, als Menschen es vermögen. Und häufig erhalten Tiere die Liebe, die wir als Menschen einander versagen.

Dass wir Tiere lieben, wird gerne als Kitsch abgetan. Mit einem Augenzwinkern versehen. Oder ironisch verbrämt. Auf dieselbe Ebene gerückt wie die Vorliebe zu Plüschtieren, die unsere Schreibtische und Wohnungen bevölkern. Wir nehmen sie nur halb ernst, die Liebe zu den Tieren. Statt sie als das zu begreifen, was sie ist: Liebe. In aller Demut eine Größe, die Bedeutung verdient, die Lebendigkeit ausmacht.

Tiere werden damit niemals aufhören. Sie hören nicht auf, zu vertrauen. Sie hören nicht auf, mit der Sanftmut. Sie werden nicht aufhören, sich zu erinnern, an uns und an die Lebewesen, mit denen sie sich zusammengetan haben – im Vertrauen aufeinander. Sie hören damit nicht auf.

Um auf Horkheimer und Adorno zurückzukommen und die menschlichen Zurichtungen: Sie haben mit den Tieren nicht gerechnet. Und sie haben den Hund übersehen, Odysseus' Hund, der sich als einziger nicht täuschen lässt. Die List, und zugleich die zwielichtige Zivilisationstechnik, die Horkheimer/Adorno ausmachen in der Taktik, sich unkenntlich zu machen, um überlegen zu sein, sie läuft beim

Hund ins Leere. Und niemand, nicht einmal Odysseus selbst, konnte den Hund von seiner Treue abbringen.

Was Tiere sind, was sie bedeuten, und auch: was sie uns sagen, ist noch lange nicht in Worte gefasst. Ich glaube, wir stehen hier erst am Anfang. Am Anfang einer Sprache, die sich von einem gewaltvollen Erbe des Denkens über die Tiere allmählich löst.

Literaturverzeichnis

- Csányi, Vilmos. *Wenn Hunde sprechen könnten*. 2005. Übers. von Gisela Rau. Kynos, 2007.
- Derrida, Jacques. *Das Tier, das ich also bin*. 1997. Übers. von Markus Sedlaczek. Passagen, 2010.
- „Domestizierung“. *Wikipedia*, de.wikipedia.org/wiki/Domestizierung. 23. April 2024.
- Dreyfus, Hubert und Charles Taylor. *Die Wiedergewinnung des Realismus*. Suhrkamp, 2016.
- Haushofer, Marlen. *Die Wand*. dtv, 1963.
- Horkheimer, Max und Theodor W. Adorno. *Dialektik der Aufklärung*. 1947. Fischer, 1969.
- Kant, Immanuel. *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. 1798. Hg. von Reinhardt Brandt. Meiner, 2003.
- Kant, Immanuel. *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*. 1785. Reclam, 1986.
- Nagel, Thomas. *What is it like to be a bat? / Wie es ist, eine Fledermaus zu sein?* 1974. Übers. von Ulrich Diehl. Reclam, 2016.
- Nussbaum, Martha. *Gerechtigkeit für Tiere: Unsere kollektive Verantwortung*. Übers. von Manfred Weltecke. WBG Theiss, 2023.
- Saint-Exupéry, Antoine de. *Der kleine Prinz*. 1943. Übers. von Grete und Josef Leitgeb. Karl Rauch, 1950.

Weitere Lektüreempfehlungen

- Ekman, Kerstin. *Hundeherz*. 1986. Übers. von Hedwig M. Binder. Piper, 2009.
- Ekman, Kerstin. *Wolfslichter*. 2021. Übers. von Hedwig M. Binder. Piper, 2023.
- Lunde, Maja. *Die Geschichte der Bienen*. 2015. Übers. von Ursel Allenstein. btb, 2017.
- Martin, Nastassja. *An das Wilde glauben*. 2019. Übers. von Claudia Kalscheuer. Matthes & Seitz, 2021.
- Nunez, Sigrid. *Der Freund*. 2018. Übers. von Anette Grube. Aufbau, 2021.
- Plumwood, Val. *Being Prey*. 1999, <https://valplumwood.files.worldpress.com>. 23. April 2024.

Ingo Cornils

Hoping against Hope? German Climate Fiction between Dystopia and Utopia

Abstract: As the Intergovernmental Panel on Climate Change warns that the world is close to irreversible climate breakdown, Climate Fiction (Cli-Fi) furnishes our imagination with grim scenarios of the future. German writers add their voices to a global discourse when they explore the social and psychological impact of climate change. However, one may wonder whether their endless depiction of dark futures does not in fact yield diminishing returns. ‘Mainstream’ writers are often praised for their *Sprachmächtigkeit*, their ability to couch the destructive effects of climate change in poetic language. ‘Genre’ writers supply us with ever more depressing apocalyptic visions of the future. This essay, a critical survey of a burgeoning field, analyzes German literary Cli-Fi and climate thrillers, but also considers more hopeful examples as well as progressive Young Adult novels. By taking a synoptic approach, it seeks to determine German Climate Fiction’s contribution to the task of *Zukunftsbewältigung*.

I

Climate Fiction (Cli-Fi) has received much scholarly attention in recent years.¹ Cli-Fi has been variously described as a literary genre (Bloom), as a sub-genre of science fiction (Milner and Burgmann) or simply “contemporary sf” (Moylan 2021, 133), as an extension of ecocriticism (Goodbody 2017), and as an appropriate response to the “hyperobject” of climate change (Morton). In Cli-Fi, writers take on the task of communicating to their readers in fictional form the practical implications as well as the social and psychological consequences of global warming that scientists have predicted for decades. While there is disagreement over whether the reason for humanity’s slow response to the imminent threat is that the somber warnings from the Intergovernmental Panel on Climate Change (IPCC) are largely ineffective, that we are suffering from a fear deficit because we have not yet collectively experienced a level of fear commensurate with the severity

¹ See Trexler; Ghosh; Johns-Putra; Heise; Goodbody and Johns-Putra; Caracciolo; Edwards; Munderler, among others.

I.Cornils@leeds.ac.uk

of the problem, or that the obfuscation by politicians, the carbon industries, and parts of the media has succeeded in casting doubt on the most alarming predictions (Klein), few still believe that humans can be “guardians of futurity” (Morton 121). In other words: despite scientific and technological advances, we feel increasingly powerless to shape our future(s).

The global discourse on the future is dominated by the challenge of climate change. As Mark Bould has shown, all cultural production now reflects what he terms the “anthropogenic biosphere crises.” Yet it is a discourse that is hegemonically anglophone, in that the majority of globally circulating climate fiction originates from the USA, Canada, and the UK.² This anglophone Cli-Fi is often criticized for being so dystopian that it no longer offers its readers any hope. In his book *Utopianism for a Dying Planet* (2022), Gregory Claeys comments: “Rather than confronting the prospect of a worldwide catastrophic environmental breakdown, and analysing its causes in detail, the disaster is often simply taken to be a *fait accompli*. Grappling with the causes seems beyond our imagination” (417).

The question whether dystopian literature can raise readers’ awareness and spur them into action (aka “narrative persuasion”) has been asked for decades (Moylan 2000; Funk), even though reception theorists like Hans Robert Jauss, Hans-Georg Gadamer, or Wai Chee Dimock have so far been unable to agree on a coherent model (Willis 152–157). Most recently, Robert T. Tally Jr. suggested a direct link or at least a resonance, in that “popular culture has only multiplied its dystopian, monstrous, and apocalyptic offerings in recent years” which he argues has led to a “pervasive dystopianism in postmodernity” (Tally viii, 3). While initial empirical research on Cli-Fi’s impact – as a manifestation of this trend – suggested that it has little effect on readers (Schneider-Mayerson), further studies have since identified “delayed effects” (Schneider-Mayerson et al.). Reading Cli-Fi short stories was shown to have a small but noticeable effect on readers’ beliefs and attitudes about global warming. Although these effects wore off over time, the authors expect longer texts – such as the novels analyzed in this essay – to have more significant and longer-lasting effects. More promising research with reading groups which employs the tools of empirical ecocriticism and cognitive narratology is currently underway (Matthews-Roper).

Cli-Fi does not claim to have the answers to our predicament, but it can consolidate the multiple strands of the global warming story into one narrative. With

2 E.g., Octavia E. Butler’s *The Parable of the Sower*, 1993; Margaret Atwood’s *Oryx and Crake*, 2003; Cormac McCarthy’s *The Road*, 2006; Paolo Bacigalupi’s *The Windup Girl*, 2009; Barbara Kingsolver’s *Flight Behaviour*, 2012; John Lanchester’s *The Wall*, 2019; Kim Stanley Robinson’s *The Ministry of the Future*, 2020; Neal Stephenson’s *Termination Shock*, 2021; or Stephen Markley’s *The Deluge*, 2023.

only one monster to face, and by “encouraging reflection and motivation” (Goodbody and Johns-Putra 8), so the general argument runs, readers can be better prepared to face the challenges ahead. Whether this argument holds up to scrutiny is one question this essay seeks to answer using a broad selection of recent German Cli-Fi as a case study.

A second question is whether German Cli-Fi has distinctive features and, more importantly, contains elements of hope. It certainly occupies a peculiar middle ground in terms of its position in the global market. Given the anglophone hegemony, Andrew Milner and James R. Burgmann profess themselves surprised by the “sheer volume of German eco-fiction” coming from the “semi-periphery” (66). I will explore what innovative moments might be found in German Cli-Fi below but would note that the German academic discussion of Cli-Fi, and its reception in the media, has been focused on the anglophone ‘center.’ Eva Horn’s *Die Zukunft als Katastrophe* (2014) is one of the few German studies that have been translated into English, no doubt because all her examples are anglophone books and films. At the Climate Fiction Festival in Berlin in December 2020, most authors discussed came from the anglophone world, and, in the review sections of the German quality press, anglophone Cli-Fi takes precedence. Part of the reluctance amongst scholars and critics in German-speaking countries to engage with home-grown Cli-Fi can be explained by the still widely held view that highbrow literature should stay clear of taking a position, as cultural and literary scholar Gabriele Dürbeck observed:

Wenn sich jemand engagiert [...] dann sagt man in der deutschsprachigen Literatur sehr schnell und häufig: Ach das ist nur heteronome Literatur. Das ist Literatur, die einen anderen Zweck hat und der Zweck ist eben, sich für ein bestimmtes Umweltengagement einzusetzen. Und man lässt dann lieber die Finger davon. (Tversted and Zähringer)

A debate over the appropriateness of climate change as a worthy literary topic was recently held in the German weekly *Die Zeit*. Bernd Ulrich lamented the absence of a serious engagement of “Literatur” with this fundamental crisis (2021). Comparing the relative paucity of titles to the thousands of books published on Germany’s dark past, he suggested that there was a “Verdrängung des Zukünftigen.” What he was looking for, he stressed, was not yet another depiction of a catastrophic future, but texts that explored how this catastrophic future was influencing and shaping our present, creating “ein[en] neue[en] Aggregatzustand unseres Seins.” A novel that Ulrich would surely approve of is Judith Hermann’s *Daheim* (2021) which was praised by many German critics for its sparse, subtle prose. Reflecting on the almost unnoticeable role climate change plays in the novel (the protagonists are merely aware that, unusually for North-German Friesland, there is hardly

any rain), Hermann stated: “Ich bin keine politische Schriftstellerin, ich kann kein Buch über Klimakatastrophen schreiben, über Maßlosigkeit, über die Ausbeutung, die der Mensch dem Planeten zumutet. Die Klimakatastrophe ist kein poetisches Material” (Geißler).

As Axel Goodbody has shown, there is a substantial body of German literature that has engaged with the human impact on the climate, emerging well before the new millennium, often with an overt didactic intent (2017). But the levels of eco-anxiety caused by climate change have risen dramatically in recent years (Raie and Rieken) and the German book-market has seen a corresponding rise in new Cli-Fi titles, ranging from the literary highbrow to the ubiquitous climate thrillers that constantly top the charts. Clearly, there is a popular demand for this kind of literature. What is not clear, though, is whether the once highly effective warning function of critical dystopias against undesirable futures can help readers overcome their eco-anxiety (Cornils 2020, 59, 133–148), or whether it paralyzes them. In other words, can German Cli-Fi contribute to the task of *Zukunftsbewältigung*?

II

There continues to be a clear dividing line in Germany between highbrow literature that is widely reviewed by critics in the quality press and the subject of analysis and interpretation in academic literature, and popular literature. Writers in the first category tend to use climate change as a background for their inquiries into human emotions and behavior. They are known for their ability to attract a demanding readership, but they are unlikely to engage with the science behind climate change. My four chosen examples in this category demonstrate the range and intellectual sophistication that these writers offer their readers.

In Ilija Trojanow’s novel *EisTau* (2011, translated into English as *The Lamentations of Zeno*, 2016), disillusioned glaciologist Zeno Hintermeier accompanies tourists on their Antarctic cruises. He takes violent action by using a well-meant publicity stunt that has all passengers and crew assemble on the ice to form the letters SOS to hijack the ship and leave them to their fate, thus creating a much bigger news story (which, the author implies, is bound to be forgotten in the next news cycle). By portraying a man who has lost all hope in the amelioration of humanity and the halting of climate change, Trojanow appears to present us with a demoralizing dystopian message: it’s too late, we can’t do anything about the melting of the glaciers and the icecaps, we might as well drink the last champagne on the Titanic. And yet, Zeno’s final act of defiance in the face of global inaction and ignorance seems to suggest that we still have a choice, by acting radically.

The novel presents its literary calling card with the motto: “Es gibt keinen schlimmeren Albtraum, als sich nicht mehr ins Wachsein retten zu können” (*EisTau* 9). It also references the Christian tradition of accepting that any affliction visited upon humanity must be borne stoically: “Es steht geschrieben” (*EisTau* 18). Yet Zeno decides to rebel:

Wir lassen uns trösten von erniedrigenden Sätzen wie diesem. Nichts steht geschrieben; es wird geschrieben. Von einem jeden von uns. So wie ein jeder sein Scherflein beiträgt zu all den vergifteten Ruinen auf Erden. Deswegen dieses Notizbuch, deswegen mein Beschluß, aufzuzeichnen, was geschehen ist, was geschehen wird. Ich werde zum Worthalter des eigenen Gewissens. Etwas muß geschehen. Es ist höchste Zeit. (*EisTau* 18)

Trojanow leaves it up to the reader to decide whether Zeno’s private rebellion is a parable, a call to action, or simply another empty gesture in the face of the inevitable. But there are plenty of messages hidden in the noise of the skillfully arranged passages of plot, stream-of-consciousness, and global chatter, ranging from writerly self-reflection about not being expected to change the world (*EisTau* 147), via the use of violence to do exactly that (*EisTau* 147) and a general rant against the “Zumutungen unserer Zeit” (*EisTau* 148), all the way to bitter regret over missed opportunities (*EisTau* 162). Zeno is a true Everyman when he reflects: “Die Einsicht, die späte, viel zu späte Einsicht, man habe nichts getan, als man etwas hätte tun können, als man etwas hätte tun müssen, das ist Hölle” (*EisTau* 162–163).

Given Trojanow’s high profile following his bestseller *Der Weltensammler* (2006, translated into English as *The Collector of Worlds*, 2008), *EisTau* was not only extensively reviewed but piqued the interest of Germanists. Julian Preece situates Trojanow in the tradition of Germany’s ‘engaged writers’ who see it as their responsibility to intervene in the ‘big issues’ and attempt to change people’s behavior. And yet, Zeno’s moral intransigence feels like an anachronism today, a stance that is more closely associated with followers of destructive cults than idealistic *Weltverbesserer*. But perhaps that is the point: to remind us that everyone has the option to take action, even if, as Preece observes, Trojanow’s “Zivilisationskritik” is bound to fail in the modern media age where all information is commodified, readers have a short attention span, and serious questions are debated in the same breath that transmits the most trivial news (125).

No doubt *EisTau* is a major literary achievement of great depth, emotional charge, and sheer beauty in its descriptions of pristine nature. However, what other scholars (Matthes; Goodbody 2019) have overlooked is the way the book is positioned within the Cli-Fi marketplace. Consider the blurb on the front flap of the English translation:

The Lamentations of Zeno is an extraordinary evocation of the fragile and majestic wonders to be found at a far corner of the globe, written by a novelist who is a renowned travel writer. Poignant and playful, the novel recalls the experimentation of high-modernist fiction without compromising a limpid sense of place or the pace of its narrative. It is a portrait of a man in extremis, a haunting and at times irreverent tale that approaches the greatest challenge of our age—perhaps of our entire history as a species—from an impassioned human angle.

Clearly, the publisher believes that the book will appeal to an educated readership with a highly developed aesthetic sensibility. What they do not say is that the book can have the opposite effect on readers who might not recognize Zeno as a “holy fool” (Goodbody 2019, 67) but rather as someone who has drawn his conclusion from decades of environmental degradation: that there is no hope, to the devastating effect that he not only kills himself by hurling himself off the ship into the icy waters of the Antarctic, but leaves the passengers to an uncertain fate on the ice shelf. What is sold to the sophisticated reader as an inquiry into the human condition in the twenty-first century may in fact have a numbing effect on a reader looking for some indication how to make a difference in the face of climate disaster.

In *Macht* (2016, translated into English as *The Prepper Room*, 2018), Karen Duve uses the climate crisis as the backdrop for an end-of-the-world scenario that reveals the true cause for the catastrophe: toxic masculinity. In the year 2031, climate change has turned Germany into a hothouse with heatwaves and tornadoes a regular occurrence. The only plant still thriving is genetically modified rapeseed that grows like a weed. Everyone knows that the end is nigh, with religious sects flourishing and people behaving as though their moral compass has stopped working. In this end-of-days scenario we meet the protagonist Sebastian Bürger, an “Öko-Aktivist” who works in an information center explaining the democratic system to schoolchildren. Sebastian lives in a middle-class suburb of Hamburg. He pretends that his wife Christine, the minister for the environment, nuclear decommissioning, and nuclear waste disposal in Germany’s all-female cabinet, has left him and then disappeared, though in reality he has kept her locked up in his “prepper-room” in the basement for the past two years. Sebastian feels frustrated by the emasculation he has experienced over the years, and he exacts a terrible revenge on his wife, who is chained to her bed when she is not forced to bake Sebastian’s favorite cookies or service his sexual needs.

While the book is set in a dystopian near-future ravaged by climate change, the focus of Duve’s novel is on the nature of men and their need to dominate. Her message is that, as soon as the civilizing influence of political correctness disappears, men will revert to their true nature and subjugate women as sexual objects in traditionally defined roles. Duve’s critique, darkly satirical and bitterly comical, leaves no room for a middle ground – men perceive women as annoying

obstacles on their way to cheap gratification, and the Cli-Fi background merely serves to provide a plausible setting for the dormant tyrannical male psyche to resurface.

For this essay, it is of particular importance to consider why Duve chose the form of Cli-Fi for her novel. In an interview with the *taz* newspaper at the Leipzig Book Fair, the author revealed that she had initially intended to write her novel as a crime story but had reconsidered in favor of a different setting:

Ich hab' nur deswegen auf Science Fiction dann umgesattelt, weil ich gemerkt hab': wenn ich die Figur als normalen Mann anlegen will, der zwar extrem ist, der aber noch nicht jemand ist, der in die Psychiatrie gehört, der kein vollkommener Psychopath ist (was es sehr langweilig sonst machen würde), dann muß ich ein Setting haben wo das glaubhaft ist, dass normale Menschen plötzlich Dinge tun, die vorher völlig außerhalb ihrer Vorstellungskraft lagen, und da ist ein Weltuntergang glaub' ich ein ganz schönes Szenario, also im Jahr 2031 wissen die Menschen halt, in fünf Jahren geht die Welt unter, vielleicht auch erst in sieben oder acht Jahren, aber es ist mehr als unwahrscheinlich, daß noch irgendwas dagegen gefunden wird. (Duve, March 2016)

Mixing elements of Science Fiction (by referencing a rejuvenating drug called “Ephebo”) and Climate Fiction (by referencing the oppressive heat) allows Duve to make strong feminist statements in a way that reduces the need for realism and at the same time increases the opportunities for social satire. Susan Watkins has suggested that female writers are partly drawn to apocalyptic settings because they harbor “a suspicion of techno-science for its destructive complicity with patriarchal and colonial enterprises” (119). In Duve’s case, this is certainly true, since the author makes an explicit connection between male ambition for power and the dystopian world it has created, even though this insight is attributed to Sebastian:

Inzwischen verstehe ich etwas besser, was in den Konzernbossen der Agrar- und Öl-Industrien damals vorgegangen sein muss, warum sie so eisern darauf beharrten, ihr katastrophales, uns alle in den Untergang führendes Verhalten durchzuziehen. Es ging ihnen gar nicht darum, noch ein oder zwei Dollar mehr herauszupressen, und es war auch nicht Dummheit oder Ignoranz. Es war das Vergnügen, das mit dem Benutzen von Schwäche einhergeht. Die wussten ganz genau, was sie mit ihren CO₂-Emissionen und mit ihren Abwässern und Regenwaldabholzungen anrichteten. Es muss ein berauschendes Gefühl sein, etwas so durch und durch Böses zu tun, etwas von so entsetzlichen Ausmaßen, wie es das noch nie zuvor gegeben hatte. Und niemand hält einen auf, weil es niemand mitbekommt oder weil denen, die einen durchschauen, niemand glaubt. (*Macht* 52)

While some readers may bristle at the cavalier way in which Duve uses the threat of climate change to set up her feminist *Lehrstück* on the connection between the exploitation of nature and the oppression of women (Novello), the identification of the central cause of environmental destruction also allows for the easy identifica-

tion of an immediate remedy: to break the rule of the patriarchy. The problem with this solution, in the context of Duve's "schönes Szenario," is that climate breakdown in the novel is a *fait accompli*, and that the female leadership installed at the eleventh hour is unable to avert the catastrophe. For readers to not be discouraged by this fatalistic scenario and to conclude that overthrowing the male ruling class in the here and now to stop a global catastrophe still makes sense, we would need much more than a dark satire, particularly as the author does not give the impression that the environmental threat is more than an expedient background to her message.

John von Düffel's novel *Der brennende See* (2020) is told through the eyes of Hannah, the estranged daughter of a once moderately successful author who spent the last decades of his life as a semi-recluse in the suburbs of a North-German city. The story takes place over the course of a few days during an unseasonably hot April that establishes an uneasy background atmosphere:

Über den Feldern schwebte in dünnen Schwaden Staub, so als wäre die Erde eine Wolke und der Himmel fest. Sogar die Entwässerungsgräben, die sich wie Gitter durch die Wiesen und Weiden zogen, waren ausgetrocknet und lehmig braun oder mit Unkraut statt mit Wasser gefüllt. Wieder hatte es den ganzen Monat nicht geregnet. (*Der brennende See* 10)³

After her father's death, Hannah returns for the reading of the will and to arrange for the disposal of his few remaining possessions. However, it turns out that he changed his will, with a foundation and a 16-year-old climate activist the beneficiaries of a potentially lucrative film deal for his *Wolkenbuch*. Hannah struggles to find Julia, the daughter of her school friend Vivien, who befriended her father during his dying days. She discovers that her father had found new meaning in the company of this young Fridays-for-Future activist who has a commitment to the cause that Hannah as a millennial is unable to muster. Von Düffel uses the local lake that filled when a gravel pit was abandoned as the focal point, but also as a symbol of nature being the object of competing political and commercial interests. While Hannah's school friend Vivien plans to build an upmarket retirement home for Germany's growing number of pensioners, the city plans to drain the lake and use the area as an open landfill site.

The plot reflects Hannah's slow realization that she never knew or understood her father who made an instinctive connection with the lake. Very little happens until Hannah locates Julia at a demonstration in front of the town hall that draws significant media attention and where her group pours rotten fish onto politicians using the hashtag *#Ende der Geduld* and posts videos with the caption "Pa-

3 Hereafter referred to as *See*.

tience killed the Planet” (See 208). Hannah’s skeptical view of the limited impact of the protest becomes clear when she observes who is supporting the protest: “auf-fallend viele Silberlocken und Uralt-68er [...], die reichlich welken Flower-Power-Charme und Friedensmarsch-Nostalgie verbreiteten” (See 217). Von Düffel leaves it up to the reader to decide whether this climate protest is in fact a demonstration by the young against their parent generation, feebly supported by a previous protest generation. The fact that both Hannah and Julia are estranged from their parents surely points in this direction. But when it comes to the actual protest, von Düffel reveals it to be more of a ritual than a game-changer:

Auf dem Kopfsteinpflaster blieben ein paar verstreute Flugblätter zurück. Hannah bückte sich, hob eines auf und überflog die Zeilen mit den weitgehend bekannten Fakten und Forderungen, die in einem Appell an die Stadtverordneten gipfelten, nicht nur vom Klimanotstand zu reden, sondern auch dementsprechend zu handeln und Schluß zu machen mit ihrer reinen Symbolpolitik. (See 231)

The ineffectiveness of the protest is underlined when only hours later there is a big party on the same plaza in front of the town hall that celebrates the deal the city has made with the foundation to use the lake as the location for the *Wolkenbuch* film production and for the city’s self-promotion as savior of a natural habitat. Julia tells Hannah about the despair of the “last generation” that she feels has been left alone in their struggle:

Aber das ist ja das Erschreckende, dass es so lange bekannt war, ohne dass etwas getan wurde. Neu sind nicht die Erkenntnisse, sondern unser Wille zu handeln, das Ende der Geduld meiner Generation mit deiner und der des Planeten mit uns. Die letzte Chance, etwas zu verändern, ist jetzt. (See 241)

Meanwhile, the author retreats into aestheticism. While field and forest fires are brought under control, Julia’s younger brother Marvin quotes her favorite sentence from the *Wolkenbuch*: “Die letzte Wolke ist ein großer Rauch, nicht Wasser, sondern Staub” (See 319).

My final exhibit in the category of highbrow literature is Roman Ehrlich’s novel *Malé* (2020), which was nominated for the German Book Prize and describes the fate of the Maldives when most of its population (and international tourists) have left due to rising sea levels. Ehrlich describes a collection of “Ausgewanderten” who have made the island-town of Malé their home, a warren of streets filled with plastic rubbish and fetid sea waters. The inhabitants get drunk at the local bar (“Der blaue Heinrich”), pay tribute to the local fixer known as “Der Professor,” and seem to be drifting in a haze of quiet despair. The town is supplied with food, water, and other products from the north islands by “die sogenannten Eigentli-

chen” who have commandeered an abandoned cruise ship, a militia that tolerates the “Aussteigergesellschaft” in exchange for their help in the drug trade. The plot, such as it exists, involves the search by Elmar Bauch for his famous actress daughter Mona who is suspected to have committed suicide (a rotting corpse that is found may or may not be her). He is helped by Frances Ford, an American PhD student who has been given the literary estate of the German poet Judy Frank who is rumored to have had an affair with Mona on the island.

In terms of the consequences of climate change, the inhabitants regard the rising sea level with an astonishing, somnambulant equanimity. Looking out from the hotel, Frances and Elmar can see the entire island town:

Am Ende einer jeden Straßenschlucht dasselbe Bild von anrollenden Wellenbergen, von weißen Adern aus Gischt und Schaum durchzogen, ihr krachendes Zusammensinken und Zurückgesaugtwerden in den nächsten Brecher. Die Flutmauern, die gegen die beständige Arbeit des Meeres auf den Saum des Korallenriffs gesetzt wurden, sind an den meisten Stellen schon zerbrochen und eingestürzt. Das seichte Wasser in den Straßen, das seit den letzten Regenfällen nicht mehr vollständig abgeflossen ist, wird von einer ruhigen, gleichmäßigen Dünung durchzogen. Kein Erdgeschoss der Stadt wird noch bewohnt oder gewerblich genutzt. (Malé 20)

A sense of fatalism, and a dull ache of grief for what was once considered a paradise, takes hold of those who are drawn to this precarious existence during the last days of humanity. Indeed, feelings feature prominently in the narrative, though they are often qualified with “es kam ihm so vor,” “es scheint,” or “[er] fühlt sich umstellt von Unverständlichkeiten” (Malé 166). In a conversation between Mona and Judy, the poet declares what may well be Ehrlich’s own view regarding his role and obligation as a writer during the end of days:

Wenn es noch um irgendwas gehen kann beim Schreiben, dann doch um das, was man eben nicht sofort erkennen kann, das Nichtwissen, die Ratlosigkeit, die Schweigsamkeit der Dinge, die Geheimnisse hinter den Symbolen und die Angst, die von diesem Unwissen, von der Leere und der Sinnlosigkeit ausgeht. (Malé 184)

Malé does not hide its highbrow ambitions: intertextual references to Johann Wolfgang von Goethe’s *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795) and to German Romanticism (especially the *Blaue Blume* and the moon, here via the drug “Luna”) abound. Ehrlich’s idiosyncratic style had literary critics unable to decide between disappointment, bafflement, grudging admiration, and obsequious praise. It is difficult to say whether the author has written a satire or whether he, like the inhabitants of the drowning island, is wallowing in the warm haze of resignation, dulling the pain with an aestheticized end-of-the-world narrative. He has certainly

disproved Judith Hermann's assertion that "Klimakatastrophe ist kein poetisches Material" (Geißler).

III

Compared to highbrow Cli-Fi, popular Cli-Fi tends to respond differently to the increasing threat of climate change. It is less interested in its emotional and individual impact and focuses more on the politicians, scientists, and industrialists who can mobilize enormous resources to avert or hasten catastrophic environmental events, as well as on courageous individuals who try to save the world (or at least survive). Memorable examples on screen are the scientists in Roland Emmerich's blockbuster film *The Day after Tomorrow* (2004) who desperately try to convince politicians to order a large-scale evacuation of the northern half of the United States while super storms lay waste to Los Angeles landmarks and tsunamis flood New York City. We should also note that many thrillers written today have a climate component. In Tom Hillenbrand's thrillers *Hologrammatica* (2018) and *Qube* (2020), climate change is a *fait accompli*, with surviving humans having migrated to cooler Siberia (the "Sibtrek") at the end of the twenty-first century while most of Europe has become uninhabitable. Because the focus is firmly on humanity's fight with sentient artificial intelligences over supremacy, these books are more "techno thrillers" than climate thrillers (Henderson).

In Sven Böttcher's climate thriller *Prophezeiung* (2012), a supercomputer appears to accurately predict an imminent and extreme drought in Africa and endless floods in Europe, causing widespread panic and mass migration. The protagonist Mavie, a young specialist in integrated climate system analysis and the protégé of climate scientist Fritz Eisele, has secured a job at the secretive International Institute for Climate Observation (IICO) on La Palma in the Canaries. Here, she is introduced to the computer program *Prometheus* which is designed to give precise predictions for weather at any location on the planet, with astonishing accuracy. She discovers that it produces dire but verifiable predictions of incessant rain for Europe and endless drought for Africa and the Indian subcontinent. She hacks into the program, is discovered, fired, and sent home, but manages to smuggle out the data on a thumb drive. She shares the information with her friend Helen, a journalist, who soon after dies in a suspicious car accident. The ensuing race to discover the killers drives the action from this point, but the reader is also introduced to the competing financial interests and geoengineering projects that could avert a climate catastrophe, here the fictional Northern Wind Parks (NWP) and the North African Solar Parks (NASP).

The “thriller” elements take over in the second, third, and fourth sections (ominously titled *Kassandra*, *Pandora*, and *Styx*), where the protagonists survive several attempts on their lives, while the action moves from a climate conference in Rotterdam to the house of discredited former Nobel Prize Winner Leland Milet in the South of France and back to the affluent parts of flooded Hamburg and ‘Gaia activists’ in Brandenburg. Mavie discovers that the program is not as prophetic as it was made out to be; the scientists who created it were duped, and Eisele and his business partners had always intended to use the world-wide panic to convince the world that a global climate disaster was imminent. They even try to persuade the French government to explode a nuclear bomb in a volcano to produce a heat-shield in the stratosphere that would conveniently also halve the efficiency of the NASP and make vast profits for the investors in NWP.

The big reveal, that Eisele’s motivation in creating the global panic was personal gain and a vendetta against China, follows the formulaic thriller playbook and detracts from the seriousness of the real consequences of climate change. While a world-wide crisis is narrowly avoided, with a happy end for the key protagonists, readers are left in serious doubt about the reliability of the predictions from the IPCC and more generally whether anything can really be done about the threat, leaving them in a state of heightened anxiety and, perhaps, more open to conspiracy theories (Hanse).

We should ask ourselves whether the use of the climate change discourse for entertainment purposes is justifiable. While we are reminded of the inconvenient truth that wealthy regions such as the USA and Europe profit from the misery of the Global South to maintain their comfortable lifestyle, the doomsday scenario arguably paralyzes our will to take any action, as the “hyperobject” (Morton) of the climate crisis proves too much for the application of critical reason. A case in point of the amalgamation of interdependent challenges is the arrival of a ship with 4,000 African migrants in Hamburg who use the distraction of floods and blackouts to land and arm themselves, marauding and looting the affluent neighborhoods by the river Elbe. Böttcher seems to feed into popular anti-refugee fears here, but he confounds this impression when Mavie’s life is saved by a friendly black African.

Heiko von Tschischwitz is not only a writer but also a pioneer of the German renewable energy market and the founder of German green energy provider *Lichtblick*. His climate thriller *Die Welt kippt* (2022) is seemingly hopeful for the planet, in that with the help of Chinese artificial intelligence (AI) technology and massive geoengineering projects, a climate disaster can be averted, but at a high geopolitical cost. China carries out a decades-long plan to install solar power plants in Africa to produce green hydrogen, supplanting Western influence and democratic decision-making. The reader is introduced to these complex issues through two strong female protagonists: German climate activist Tessa Hansen and Silicon Val-

ley climate investor Shannon O'Reilly. Both initially represent diametrically opposed views during a TV debate. While Shannon argues that economic growth generates the funds necessary for innovation and investment in green technologies, Tessa argues that this growth has caused the climate crisis in the first place and that capitalists cannot be trusted. Both are not only aware of the problematic democracy deficit of regulatory measures but also of collective inertia. When the AI predicts a much faster rise in temperatures and sea levels than has been anticipated and that the climate tipping point (hence the title, referencing the verb “kip-pen”) is much nearer than expected, the global economy collapses and Western politicians struggle to find an answer; while China executes its long-planned project.

Despite her high profile and image as indefatigable champion for *Klimaschutz*, Tessa begins to doubt that education and warnings can avert the looming climate disaster. After years of fruitless campaigning, she decides to commit suicide on live TV during another pointless debate with stereotypical “yes, but” politicians. Once again, we encounter the *Unbedingtheit* of a fervent climate activist like von Düffel's Julia, only in extremis. With considerable pathos, von Tschischwitz gives voice to his protagonist Tessa's despair in her dying moment:

Viel zu lange habe ich geglaubt, dass wir in der Lage sein würden, das Klima zu retten und dabei die Welt so zu lassen, wie sie ist. (...) Inzwischen weiß ich, wie falsch ich damit lag. Die Geschehnisse der letzten Jahre beziehungsweise all die Dinge, die nicht passiert sind, lassen gar keinen anderen Schluss mehr zu. Die Welt wird sich radikal verändern müssen. (*Die Welt kippt* 375–376)

Obviously, this dramatic scene is highly problematic, but, as the author declared in an interview, it was his intention “die Menschen wach[zu]rütteln” and to make them aware that combatting climate change requires “langfristige[s] Denken” (Possemeier). He is skeptical whether more information about climate change would make any difference in human behavior. Rather, he believes that his readers should think about whether the current political structures and systems are able to impose restrictive measures that would have to be sustained over several election cycles. Yet herein lies the problem: right-wing populists are currently on the rise in Germany and openly question the democratic system, but they also deny climate change (Jurema and Khoury). Thus, von Tschischwitz may inadvertently undermine his noble intentions.

Andreas Brandhorst's *Oxygen* (2023) is even more problematic in terms of its message. Its subtitle “Welt ohne Sauerstoff” announces a truly apocalyptic tale. Given that by 2023 the market was flooded with climate change thrillers, Brandhorst had to up the ante: he describes a not-too-distant future where humanity is in a position to halt climate change, only to discover that as an unexpected con-

sequence of the chemical seeding of the atmosphere, oceans and forests lose their ability to photosynthesize, leaving humanity (with the exception of a privileged few) to slowly asphyxiate.

Brandhorst weaves his story with by now familiar scenarios: scientists identify an inexplicable decrease in the oxygen level of the oceans, but they are persuaded not to warn the world. In the meantime, the climate consortium Corrico with the motto “We save the World” (*Oxygen* 37) has persuaded the United Nations and individual governments to fund its global geoengineering projects to reverse climate change, using vast carbon capture installations, Albedo satellites that reflect solar radiation away from the planet, and “Kohlenstoff-Sauerstoff-Aktuatoren” (*Oxygen* 44) which set off the unexpected bio-chemical chain reaction.

Once this scenario is established, the story unfolds in a mixture of James Bond film, conspiracy thriller, and end-of-world survival yarn. As plants begin to wilt, at first in the northern – and six months later in the southern – hemisphere, politicians and scientists race to find a means to halt the apocalypse. The unscrupulous former security adviser to the American president secretly coordinates the construction of “survival cities” on different continents under huge domes powered by nuclear reactors that generate oxygen for designated survivors. A motley crew of scientists attempt to reverse the dying of the plants through genetically engineered microbes that can generate oxygen without photosynthesis, but there is no cure and humanity is doomed. Brandhorst leaves the reader with a glimmer of hope, not for the survival of humanity, but for the continuation of life on this planet: “Die Erde war wüst und leer. Aber nicht ohne Leben” (*Oxygen* 606). Obviously, this novel is intended to thrill, but I would argue that it has a paralyzing effect on readers: either they decide that all this is hokum, giving them an excuse to blithely continue their way of life, or they conclude that they will never be able to do anything effective in the face of this “hyperobject” (Morton).

Marc Elsberg’s *Celsius* (2023) imagines nations and blocs using solar radiation management not only to avert a climate catastrophe, but as a political weapon. When China decides to seed the stratosphere with particles to lower the solar radiation in China and Africa (“Der Große Sonnenschirm,” *Celsius* 119), the West fails to find common ground amongst nations to respond collectively. Eventually the Global South develops its own ‘Safe Heaven’ program to make the hot areas of the globe (India, South America, Indonesia, as well as the Middle East and North Africa) more temperate and the northern hemisphere perishingly cold. While such large-scale geoengineering undertakings may seem fanciful (Haines), the US Congress did indeed recently mandate research into such projects (“Congressionally Mandated Research Plan”) and, given the current geopolitical tensions, it seems plausible that nations and blocs will compete rather than cooperate. In

this context, Elsberg offers a critique of the Western capitalist system as a dividing influence, though authoritarian regimes do not necessarily get a better outcome.

What sets his climate thriller apart from the previous examples is a subplot where a film produced in secret to ‘sell’ the project to investors as a blueprint of things to come is used to create alternative timelines where the competing projects succeed and where they do not, for example, when the Chinese project is destroyed by rivals, or when the fossil fuels industry ensures the halting of efforts to save energy and reduce emissions because the geoengineering efforts are masking the permanent rise of carbon dioxide in the atmosphere. The author is also quite blunt concerning the difference between the Global North, which has the time and resources to adapt to climate change, and the Global South, which does not. Moreover, the believable depiction of key protagonists (scientists, politicians, entrepreneurs, journalists, activists) with their diverse backgrounds, motivations, and divided loyalties reflects both the global interconnectedness and competing approaches to face regionally specific climate challenges.

Elsberg manages to convey some key messages for his readers. He is highly adept at illustrating the environmental as well as the social consequences of global warming (Pramer) and his own position is not hard to discern. For example, in the UN climate expert Fay Oyetunde-Rabelt tells the German climate minister in the novel:

Bei allem Respekt, Frau Ministerin, aber sehen wir der Realität ins Auge: Deutschland schafft es nicht, seine selbst gesteckten Ziele zu erreichen. Entgegen allen vollmundigen Ankündigungen. Selbst nicht nach Paris 2015, nicht nach Fridays for Future, der Coronakrise und dem Ukrainekrieg. [...] Hören wir auf, uns in die Tasche zu lügen. Solange die Politik nicht wesentlich stärker die Wirtschaft in die Verantwortung nimmt, wird nicht genug passieren. (*Celsius* 160)

As is typical for a climate thriller, the ending leaves the reader in suspense. While the US, China, and the Safe-Heaven-Alliance sign an International Treaty on Climate Control, young climate scientists discover that the global geoengineering program that is underway has a terrifying side effect. Yet their warnings are ignored.

The texts discussed in this section represent a selection of those under the category of popular literature or *Unterhaltungsliteratur*; many others could have been included, for example, Frank Schätzing’s *Der Schwarm* (2004, translated into English as *The Swarm*, 2007, and adapted as a ZDF TV series, 2023), Uwe Laub’s *Sturm* (2018), or Wolf Harlander’s *42 Grad* (2021) and *Schmelzpunkt* (2023). We could dismiss them all as an attempt to satisfy the public’s seemingly insatiable appetite for dystopian thrillers. Indeed, in their proximity to conspiracy thrillers they appear to serve what Robert T. Nally Jr. calls a “nostalgia for the future” (124) in that they reflect readers’ desire for a simpler past, but also for a future full of promise:

Contemporary dystopian, post-apocalyptic narratives register the dread associated with an unrepresentably vast, incomprehensibly dynamic world system in part by crafting allegories in which the invisible processes of globalization become discernible in a familiar, even homey image of the dystopian state. (Nally 125)

And yet, authors of climate thrillers profess to believe in the warning function of their texts, even if they delight in confronting their readers with the worst possible consequences of climate change. By exploring potential futures in the ‘virtual reality’ of fiction, they invite us to reflect on how we ourselves might act under such circumstances. This use of the imagination may change how we think about the challenges of climate change, though of course the authors have their own agendas: in the examples introduced above, a marked anti-capitalist stance and a pronounced skepticism towards democratic institutions, though this critique is never matched with offering an alternative. The most these thrillers can offer is the relief that things are currently not as bad as they could potentially be.

IV

Given the sense of doom emanating from German highbrow and popular Cli-Fi, it comes as a relief when one discovers authors who offer a hopeful vision in the tradition of German utopian thought (Cornils 2020, 21–31). For some, this vision requires a radical rethinking of the social contract, for others it includes breakthrough technologies as anticipated by Bill Gates (2021). In Germany, the Science Fiction writer Schätzing, instead of writing another thriller, decided to compile a utopian handbook titled *Was, wenn wir einfach die Welt retten?* (2022) that focuses on the processes of transition to a low-carbon world. While Schätzing advocates for a middle ground that does not require a political or technological revolution, his toolset offers a welcome antidote to the doomsayers by simply taking the post-apocalyptic *Götterdämmerung* off the table. He argues that we need to return to a “Revolution der Zuversicht” (Schätzing 351) and muster the collective will to implement the changes we all know we need to make. Luisa Neubauer, Germany’s foremost climate activist, is similarly hopeful. In contrast to von Tschischwitz’ fictional climate activist Tessa, Neubauer continues to fight for a just climate world and argues that after five years of ‘Fridays for Future’ protests, the ‘Lebensgefühl’ of the young generation has changed because they know that their voice can no longer be ignored (“Fünf Jahre ‘Fridays for Future’”).⁴ Most recently, the SPIEGEL’s senior journal-

⁴ See also Neubauer and Repenning whose 2019 nonfictional reckoning with climate change, *Vom*

ist Ullrich Fichtner (2023) has argued that we are ignoring the significant steps the global community is taking to fight the climate crisis.

In her novel *Pantopia* (2022), Science Fiction author Theresa Hannig imagines the creation of an AI called “EinBug” that devises a plan to rescue humanity from the worst effects of climate change. By taking control of the flow of global finance, setting up the independent state of Pantopia (an idea that seems to have been gleaned from Simon Anholt, 2020), and introducing a system where goods and services are priced according to their environmental impact, EinBug effectively rules the world in a benevolent dictatorship.

When two programmers develop a new kind of trading software, they inadvertently create the first strong AI. They teach it to be both rational and ethical, and quickly EinBug realizes that it must protect itself against human interference as that would risk its development. It also deduces that nation states are the root cause of global problems as they prevent humans from identifying as equal beings with shared objectives and forcing them to compete instead of cooperating (*Pantopia* 173). With the help of its creators, EinBug sets up the nucleus of a new community called Edafos with visitors and supporters becoming “Archen.” By controlling the global economy and the flow of labor, goods, services, and capital, an alternative economic system is established. And while opponents initially decry the new order as “linkes Paradies oder anarchistischer Wahnsinn” (*Pantopia* 339), their resistance is futile. EinBug realizes that a catastrophic climate change would endanger its own existence, so it enforces the decarbonization of industries. Within a century, climate change has been reversed and the standard of living has levelled across the world.

It is difficult to accept this *deus ex machina*, built on Kant’s categorical imperative, as a viable solution for our environmental problems, but the formulation of a utopian alternative to the dominant dystopian narratives certainly gives the reader a moment of hope.

Raphael Thelen’s novel *Wut* (2023) is an attempt to do the same in an initially more realistic setting. Thelen, a former journalist, sets his scene in Berlin, where climate activists use ever more extreme stunts to force the government into action. *Wut* describes the emotional state of the German climate movement through the eyes of Vallie, a former athlete turned ‘voice of her generation.’ Together with Sara, the daughter of a South American immigrant, and Wassim, a migrant from the Middle East, they form the inner circle of Berlin climate activists who can mobilize thousands of sympathizers. While Vallie is the face of this movement for the

Ende der Klimakrise, has also appeared in English translation as *Beginning to End the Climate Crisis*, 2023.

media and politicians who want to be seen as ‘listening,’ Sara and Wassim are more radical and use the internet and social media to organize resistance. During a demonstration Vallie leads activists to occupy the headquarters of the ‘Deutsche Energie’ building and has a heated exchange with the self-assured CEO that leaves her doubting whether they will ever make a difference. Meanwhile, Sara, Wassim, and their fellow activists are engaged in a cat-and-mouse game with the police and are brutally beaten.

The novel is particularly impressive when it explores the protagonists’ doubts and emotional damage their activism brings. Thelen’s attempt to share the lived experience of their quixotic fight is particularly memorable in the expressionist description of the doomed protest against the continued production of lignite in Garzweiler, the site of Germany’s largest surface mine:

Ich konnte nicht aufhören, in das Loch zu starren; wie der Strom da nie endend aus dieser Wunde im Erdboden floss, schien er mir plötzlich wie Eiter, der alles infizierte, und ich dachte, dass sich vielleicht deshalb alles um mich rum immer mehr wie eine große chronische Entzündung anfühlte. (*Wut* 63)

Thelen conveys the activists’ experience of physical pain in their confrontations with the well-equipped German police, as well as their empathetic connection with the suffering of all living things at the hand of those who profit from the destruction of the natural world, whether through political inaction or personal greed. His protagonists are obviously mouthpieces for a movement that is so deeply in thrall of its “Wut” against the “System” that this rage has damaged them more than its target.

Given their lack of progress in the streets, Thelen allows his fellow activists a different future in a Blochian “noch-nicht.” Somewhat implausibly, his novel ends with a utopian moment when the public mood changes following the explosion of an oil reservoir in the middle of the city that was caused by extreme winds and drought. More and more individuals follow the hashtag *#unserekrise* and decide to no longer serve the system. By developing solidarity, mutual support, and the philosophy of “geben ist nehmen,” the protagonists have overcome their own fear and self-destructive spiral of rage:

Der alte Satz, dass sich viele eher das Ende der Welt als das Ende des Kapitalismus vorstellen können, stimmt nicht mehr. Die Apathie ist gebrochen, es geht nach vorne, nach oben, zur Seite, der Glaube ans Gute, an ein besseres Morgen, ans Beste im Menschen blüht auf. (*Wut* 167)

Thelen operates in the tradition of the 68ers-turned-writers who transformed the shared moments of lived solidarity into the chiliastic vision of a utopian world.

Predictably, Germany's professional critics were united in their derision. What they overlooked in their own invectives against Thelen's literary overreach is the fact that the author gives a voice and an identity to activists who are routinely anonymized, branded as "terrorists," and othered by the German media when they dare to disrupt a society that would dearly like to stop climate change but only if it means not changing anything.

While Hannig and Thelen are writing for a millennial readership, my last two examples are directly addressing Generation Z, school-age Germans who are deeply concerned about the climate threat and are looking for affirmation from a sympathetic writer. Sarah Raich's *All That's Left* (2021) tells the story of a 15-year-old girl who is learning to survive in a world destroyed by heat, storms, and diseases. It is the year 2059 and Mariana (she prefers 'ZiZi') lives alone in the 'bubble house' in Munich that her 'prepper' father had equipped to protect the family against the climate catastrophe, violence, and collapse of civilization. Her mother left and her father went to look for her. ZiZi is supposed to wait for them but realizes that just following the daily routine of tending to the air filters, water supply, and hydroponic systems before watching films is no way to live. She starts to neglect herself and the systems that keep the house running. Ali, a young man who mysteriously gains access, manages to save and revive her, but leaves after a while. ZiZi decides to follow him and faces several horrific challenges on her journey through a devastated land on the way to Trieste in Italy where she joins a colony of survivors.

While her journey through a superheated and diseased countryside teeming with crazed individuals reminds the (adult) reader of Cormac McCarthy's *The Road* (2006), it is the initial 40-page section that shows ZiZi alone that leaves the strongest impression. By giving her, as the first-person narrator, the cynical voice and the intrusive thoughts of a teenager that has to adapt to the traumatic consequences of the climate disaster (including seeing the rotting corpse of a neighbor out of her bomb-proof window), Raich allows her young readers to identify with her protagonist who is trying to make sense of it all:

Der Zusammenbruch ist jetzt etwa zwei Jahre her. Obwohl ich das nicht so richtig benennen kann, wann das war, der Zusammenbruch. War das, als die Schule aufgehört hat? Erst mal auf Zeit und dann einfach für immer? Oder war es, als es keine Nachrichten von der Regierung mehr gab? Oder als die Leichen auf der Straße liegen blieben, weil sie keiner mehr beerdigt hat? Mir hat nie jemand gesagt: So, Mariana, das war's jetzt. Die Welt, die du kanntest, die ist jetzt wirklich erledigt.

Mir war es schon klar, dass das nichts mehr werden konnte. Ich hab nur auf den Knall gewartet. Aber geknallt hat es nie. Es ist einfach so alles zerbröselt. Wahrscheinlich ist das eine unserer vielen Schwächen. Von uns Menschen, meine ich, dass wir immer denken: Bevor es vorbei ist, bekommen wir noch eine letzte Warnung, damit wir wissen: Jetzt ist wirklich Schluss! Aber so ist die Welt nicht. (*All That's Left* 8)

An important feature of Raich's novel is the afterword by Clara Mayer, speaker of the Fridays for Future movement in Berlin (*All That's Left* 329–334). Mayer admits that readers may feel there is little they can do to avert the climate crisis, but stresses that the book offers an important message for young people to get involved and not give up hope.

In Judith and Christian Vogt's *Laylayland* (2022), survival is only possible through genetic adaptation, cooperation with machine intelligences, and a new kind of mutual support, solidarity, and empathy. In this sequel to their aptly named 'hopepunk' novel *Wasteland* (2019), the authors do not bother with a lengthy exposition as to why the world is a dystopian nightmare. As the young, genetically altered Laylay negotiates a post-apocalyptic world ravaged by war and a toxic virus, the cause is vaguely explained as the result of "einem ungünstigen Zusammenspiel aus Drohgebärde, Gegenmaßnahme, Sabotage und einem fehlgeschlagenen Experiment zur Eindämmung der Klimakatastrophe" (*Laylayland* 9).

Of particular interest for this essay is the authors' focus on the emotional state of the protagonists, as it acknowledges the feelings of their young readers' anger and hopelessness. Laylay's bipolar friend Zeeto, in one of his most depressed moments, thinks:

In einer Welt, die bis ins Mark vergiftet ist, kann es kein magisches Heilmittel geben, und wir können ganz sicher nicht mit irgendwelchen friedlichen Absichten von Zusammenarbeit, hoffnungsvollen Gedanken von Gemeinschaft oder einem radikalen Mindset von Freundlichkeit von einem Kurs abdrehen, der schon seit Jahrhunderten auf Abgrund steht. (*Laylayland* 132)

As in Theresa Hannig's *Pantopia*, an AI (here called REMUS) comes to the rescue. Originally developed to calculate the optimal way to deploy solar radiation modification (*Laylayland* 172), it had been hacked to design biological weapons instead, but is now 'liberated' to help the surviving humans. As to the cause for the collapse, an old videotape gives a somber answer:

Die Altvorderen hatten gewußt, dass sie den Planeten töteten. Sie hatten es gewußt und sie hatten es geschehen lassen, weil sie andere Probleme gehabt hatten; zum Beispiel mussten sie anderen ihren Willen oder den eines nichtdigitalen (oder eingebildeten) Gottes aufzwingen oder von einem Daemon namens 'Gendergaga' warnen. Sie mußten flexen mit dem Ruhm ihrer jeweiligen Altvorderen und für ihr Image Kriege anzetteln. Oder sie mußten immer mehr von einer unsichtbar-unsichtbaren Ressource namens Aktien ansammeln. Oder sie dachten, es würde nicht so schlimm. Oder sie hatten einfach keinen Bock gehabt. (*Laylayland* 213)

The authors acknowledge that Covid and the Russian assault on the Ukraine have not been "gute Jahre" since we all live in a time of "Zukunftsangst und schwin-

dender Hoffnung angesichts der Klimakastastrophe;" they are writing anyway, they explain, so they can help create an "Entstehungsmythos einer besseren Welt" (*Layland* 329).

V

Can German Cli-Fi help us with the task of *Zukunftsbewältigung*: overcoming eco-anxiety, and turning it into positive action (Malpas)? Or does it do the opposite: anaesthetize and paralyze us even further (Claeys)? On balance, with the dominant position of climate thrillers in the market and the largely elegiac literary examples, the answer is probably the latter, except for the explicitly utopian texts by Hannig and Judith and Christian Vogt. As long as writers primarily offer doomsday scenarios, they must stand accused of increasing the levels of 'German Angst' (Biess, 2022), in some cases even inadvertently aiding populists who spread mistrust of our democratic system, and stymying initiatives that might help us cope with climate change.

Does German Cli-Fi contribute to *the* global discourse of our time? Here the answer must be an emphatic yes, with the caveat that not everything gets translated into English. I have shown that "the semi-periphery" (Milner and Burgmann 66) does indeed offer innovative moments that add a distinctive polyphony to the debate and need not fear comparison with the anglophone 'center.' While we have the familiar narratives where only a few (p)lucky survivors will make it through the climate crisis, most of the texts discussed in this essay paint a more differentiated picture. Some imply that we should turn on those who we consider responsible, and those who help them. Some believe that political radicalization is the answer, even if that might lead to the loss of hard-fought social progress. Some aestheticize the crisis to show us what we are about to lose. Some suggest that a *deus ex machina* in the shape of an all-powerful AI or an autocratic superpower can save us. Most importantly, some offer hope for the future in new forms of radical empathy (Cornils 2022).

German Cli-Fi needs to address audiences highly sensitive to environmental concerns (reflected in the continuing popularity of the German Green Party). But it also has to negotiate a wide range of expectations: readers of 'literary fiction' demand a psychological approach that makes sense of the crisis. Readers who are interested in the science behind climate change expect well-researched updates on the latest findings, while readers seeking entertainment are spoiled for choice given the ubiquity of 'climate thrillers.' Readers looking for a hopeful message are catered for, too, which is perhaps the most surprising and encouraging result of this survey of Cli-Fi writing. However, all these expectations can overlap or can-

cel each other out: the science can become a beacon of hope or the final nail in the coffin, the utopian rescue may come at the price of the loss of our freedom, while attempts at raising political consciousness through a critique of the ‘system’ may in fact do the opposite.

The biggest question mark hangs over the alleged ability of Cli-Fi to influence, by “alerting readers to the dangers of global warming, informing debates, motivating and empowering to think and act, and thereby facilitating attitudinal and behavioural change” (Goodbody and Johns-Putra 12). What if readers become so used to its dark predictions that they block them out as inevitable and beyond their control? What is currently missing in German Cli-Fi, I would argue, are narratives of successful adaptation available in non-fiction formats from Schätzing, Neubauer, and Fichtner. While governments, lobbying groups, and research institutes around the world are working on green growth, decarbonization, and climate justice, German Cli-Fi writers, not unlike their Anglophone counterparts, have so far tended to focus on anticipating catastrophic extremes instead of doing the admittedly much harder work of approaching the problem through the imagination of radical adaptation.

Works Cited

- Anholt, Simon. *The Good Country Equation*. Berrett-Koehler, 2020.
- Biess, Frank. *German Angst. Fear and Democracy in the Federal Republic of Germany*. OUP, 2022.
- Böttcher, Sven. *Prophezeiung*. Kiepenheuer & Witsch, 2012.
- Bould, Mark. *The Anthropocene Unconscious*. Verso, 2021.
- Brandhorst, Andreas. *Oxygen*. Fischer Tor, 2023.
- Caracciolo, Marco. *Contemporary Fiction and Climate Uncertainty: Narrating Unstable Futures*. Bloomsbury, 2022.
- Claeys, Gregory. *Utopianism for a Dying Planet: Life after Consumerism*. Princeton UP, 2022.
- “Congressionally Mandated Research Plan and an Initial Research Governance Framework Related to Solar Radiation Modification.” *White House*, June 2023, whitehouse.gov/wp-content/uploads/2023/06/Congressionally-Mandated-Report-on-Solar-Radiation-Modification.pdf. 24 September 2023.
- Cornils, Ingo. *Beyond Tomorrow: German Science Fiction and Utopian Thought in the 20th and 21st Centuries*. Camden House, 2020.
- Cornils, Ingo. “Dark Mirrors? German Science Fiction in the Twenty-First Century.” *New Perspectives on Contemporary German Science Fiction*, edited by Lars Schmeink and Ingo Cornils, Palgrave Macmillan, 2022, pp. 287–310.
- Duve, Karen. *Macht*. Kiepenheuer & Witsch, 2016.
- Duve, Karen. *The Prepper Room*. Dedalus, 2018.
- Duve, Karen. “taz Studio Buchmesse: Karen Duve *Macht*.” *YouTube*, March 2016, youtube.com/watch?v=036xWO6_wIE. 24 September 2023.

- Edwards, Caroline. "Climate in Science Fiction." *Science Fiction: Voyage to the Edge of Imagination*, edited by Glyn Morgan, Thames & Hudson, 2022, pp. 244–265.
- Ehrlich, Roman. *Malé*. Fischer, 2020.
- Elsberg, Marc. *Celsius*. Blanvalet, 2023.
- Fichtner, Ullrich. *Geboren für die großen Chancen: über die Welt, die unsere Kinder und uns in Zukunft erwartet*. Deutsche Verlags Anstalt, 2023.
- "Fünf Jahre 'Fridays for Future': Neubauer warnt vor Stillstand bei Klimapolitik." *Tagesschau*, 17 Aug 2023, tagesschau.de/inland/innenpolitik/fridaysforfuture-neubauer-interview-100.html. 23 September 2023.
- Funk, Anna. "Can Climate Fiction Writers reach People in Ways that Scientists can't?" *Smithsonian Magazine*, 14 May 2021.
- Gates, Bill. *How to Avoid a Climate Disaster: The Solutions we have and the Breakthroughs we need*. Penguin, 2021.
- Geißler, Cornelia. "Judith Hermann: 'Die Klimakatastrophe ist kein poetisches Material.'" *Berliner Zeitung*, 27 April 2021.
- Ghosh, Amitav. *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*. The U of Chicago P, 2016.
- Goodbody, Axel. "Ilija Trojanow's *The Lamentations of Zeno*: Prophetic Cli-Fi," *Cli-Fi: A Companion*, edited by Axel Goodbody and Adeline Johns-Putra, Peter Lang, 2019, pp. 67–72.
- Goodbody, Axel. "Telling the Story of Climate Change: The German Novel in the Anthropocene." *German Ecocriticism in the Anthropocene: Literatures, Cultures, and the Environment*, edited by Caroline Schaumann and Heather I. Sullivan, Palgrave Macmillan, 2017, pp. 293–314.
- Goodbody, Axel, and Adeline Johns-Putra, editors. *Cli-Fi: A Companion*. Peter Lang, 2019.
- Haines, Christian P. "Planetary Utopianism: Geoengineering, Speculative Fiction, and the Planetary Turn." *Textual Practice*, vol. 37, no. 9, 2023, pp. 1343–1363.
- Hannig, Theresa. *Pantopia*. Fischer Tor, 2022.
- Hanse, Olivier. "Représentation et fonction de la catastrophe dans les thrillers climatiques." *Revue d'Allemagne*, vol. 51, no. 1, 2019, pp. 159–176.
- Heise, Ursula K. "Science Fiction and the Time Scales of the Anthropocene." *English Literary History*, vol. 86, no. 2, 2019, pp. 275–304.
- Henderson, Heike. "Mapping the Future? Contemporary German-language Techno Thrillers," *Crime Fiction Studies*, vol. 1, no. 1, 2020, pp. 96–113.
- Hermann, Judith. *Daheim*. Fischer 2021.
- Horn, Eva. *The Future as Catastrophe*. Translated by Valentine Pakis. Columbia UP, 2018.
- Horn, Eva. *Zukunft als Katastrophe*. Fischer, 2014.
- Johns-Putra, Adeline, editor. *Climate and Literature*. Cambridge UP, 2019.
- Jurema, Bernardo, and Elias Khoury. "Germany's Rising Far Right would let the Planet Burn." *Jacobin*, 27 July 2023.
- Klein, Naomi. *This Changes Everything: Capitalism vs. the Climate*. Penguin, 2015.
- Malpas, Imogen. "Climate Fiction is a Vital Tool for producing better Planetary Futures." *The Lancet*, vol. 5, no. 1, 2021, E12–E13.
- Matthes, Frauke. "Ethical encounters with nature: Ilija Trojanow's *EisTau*." *Gegenwartsliteratur*, vol. 15, 2016, pp. 311–336.
- Matthews-Roper, Misty. "Why Read Fiction while the Planet is in Crisis? Reflections on Cli-Fi Book Clubs." *Energy Humanities*, 16 November 2022,

- energyhumanities.ca/news/why-read-fiction-while-the-planet-is-in-crisis-reflections-on-cli-fi-book-clubs. 24 September 2023.
- Milner, Andrew, and J.R. Burgmann. *Science Fiction & Climate Change: A Sociological Approach*. Liverpool UP, 2020.
- Morton, Timothy. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. U of Minnesota P, 2013.
- Moylan, Tom. *Becoming Utopian: The Culture and Politics of Radical Transformation*. Bloomsbury, 2021.
- Moylan, Tom. *Scraps of the Untainted Sky*. Routledge, 2000.
- Mundler, Helen E. *The Noah Myth in Twenty-First Century Cli-Fi Novels*. Camden House, 2022.
- Neubauer, Luisa. "The Fairy Tales of the Fossil Fuel Industry – and a Better Climate Story." *TED talk*, 1 February 2023, youtube.com/watch?v=wL8X31XWZW8. 24 September 2023.
- Neubauer, Luisa, and Alexander Repenning. *Beginning to End the Climate Crisis: A History of Our Future*. U of Chicago P, 2023.
- Neubauer, Luisa, and Alexander Repenning. *Vom Ende der Klimakrise: Eine Geschichte unserer Zukunft*. Tropen, 2019.
- Novello, Clarisa. "Environmental Destruction and Misogyny in Karen Duve's Novel *Macht*." *New Perspectives on Contemporary German Science Fiction*, edited by Lars Schmeink and Ingo Cornils, Palgrave Macmillan, 2022, pp. 133–150.
- Possemeier, Ines. "Interview with Heiko von Tschischwitz: 'Ich möchte die Welt wachrütteln.'" *Geo-Magazin*, 12 September 2022.
- Pramer, Philip. "Autor Marc Elsberg: 'Das 1,5-Grad-Ziel ist tot.'" *Der Standard*, 14 March 2023.
- Preece, Julian. "Mr Iceberger Runs Amok: The Aporias of Commitment in *EisTau*/Melting Ice." *Ilija Trojanow*, edited by Julian Preece, Peter Lang, 2013, pp. 111–125.
- Raich, Sarah. *All that's Left*. Piper, 2021.
- Raie, Paolo, and Bernd Rieken. *Eco-Anxiety – die Angst vor dem Klimawandel: Psychotherapiewissenschaftliche und ethnologische Zugänge*. Waxmann, 2021.
- Schätzing, Frank. *Was, wenn wir einfach die Welt retten? Handeln in der Klimakrise*. Kiepenheuer & Witsch, 2022.
- Schneider-Mayerson, Matthew. "The Influence of Climate Fiction: An Empirical Survey of Readers." *Environmental Humanities*, vol. 10, no. 2, 2018, pp. 473–500.
- Schneider-Mayerson, Matthew, et al. "Does Climate Fiction Work? An Experimental Test of the Immediate and Delayed Effects of Reading Cli-Fi." *Empirical Ecocriticism: Environmental Narratives for Social Change*, edited by Matthew Schneider-Mayerson, et al., U of Minnesota P, 2023, pp. 121–152.
- Tally, Robert T. Jr. *The Fiction of Dread: Dystopia, Monstrosity, and Apocalypse*. Bloomsbury, 2024.
- Thelen, Raphael. *Wut*. Arche, 2023.
- Trexler, Adam. *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change*. U of Virginia P, 2015.
- Trojanow, Ilija. *Eistau*. Hanser, 2011.
- Trojanow, Ilija. *The Lamentations of Zeno*. Translated by Philip Boehm. Verso, 2016.
- Tversted, Jane, and Martin Zählinger. "Klimawandel im deutschen Roman. Sind wir noch zu retten?" *Deutschlandfunk Kultur*, 5 March 2019.
- Ulrich, Bernd. "Literatur und Klimawandel: Warum, zur Hölle?" *Die Zeit*, 24 October 2021.
- Vogt, Judith, and Christian Vogt. *Laylayland*. Plan 9, 2022.
- von Düffel, John. *Der brennende See*. Dumont, 2020.
- von Tschischwitz, Heiko. *Die Welt kippt*. Ullstein, 2022.

- Watkins, Susan. "Future Shock: Rewriting the Apocalypse in Contemporary Women's Fiction." *Lit: Literature Interpretation Theory*, vol. 23, no. 2, 2012, pp. 119–137.
- Willis, Ika. *Reception*. Routledge, 2018.

Eva Horn

Utopien der planetarischen Steuerung: Climate Fiction, Epos und Weltroman

Zusammenfassung: Ausgehend von der planetarischen Perspektive der Erdsystemwissenschaften fragt der Beitrag nach den Szenarien, Poetiken und Formen der Literatur, die diesem Verständnis der Erde gerecht werden können. Es lassen sich zwei mögliche Strategien unterscheiden: das Imaginieren dystopischer Gesellschafts- und Lebensformen auf einer radikal veränderten Erde in Science Fiction und Climate Fiction (Cli-Fi) einerseits; oder die ambitionierten und elitären Formexperimente verschiedener Texte der Gegenwartsliteratur. Die zentrale Frage ist die, ob der Mensch nur als Störung der planetarischen Selbstregulation verstanden werden kann, oder ob er auch als Teil dieser Regulation gedacht werden könnte. Während die Cli-Fi auf individuelle Bewusstseinsprozesse und gesellschaftliche Dynamiken fokussiert, die fast ausschließlich die Industrieländer zum Schauplatz klimabedingter Dystopien machen, versuchen experimentellere Formate wie Max Frischs *Der Mensch erscheint im Holozän* (1979), Raoul Schrotts *Erste Erde. Epos* (2016) und Philipp Weiss' *Am Weltenrand sitzen die Menschen und lachen* (2018) tatsächlich eine dezentrierte, heterogene und planetare Perspektive einzunehmen und zu fragen, was ein nicht-anthropozentrisches Wissen über die Erde und den Kosmos sein könnte.

Der Begriff „Anthropozän“ stellt die Diagnose einer massiven, sozio-ökonomischen wie ökologischen Krise in der Gegenwart. Nicht nur die Naturwissenschaften, sondern auch die Geisteswissenschaften, Literatur und die Künste haben darauf intensiv Bezug genommen. Die Literatur tut dies in verschiedenen neuen Gattungen und Textstrategien, unter anderem Climate Fiction und Umweltdystopien, in neuen Formen des Nature Writing oder der literarischen Auseinandersetzung mit den Naturwissenschaften. Die Themen, Gattungen und Schreibverfahren sind Versuche, im Medium der Literatur das neue, im Umbruch befindliche Verständnis der Erde und der Position des Menschen im Erdsystem zu durchdenken. Aber um der Gegenwartsdiagnose des Anthropozäns gerecht zu werden, ist es nötig, die Welt nicht mehr allein von individuellen Schauplätzen und Problemlagen aus in den Blick zu nehmen, sondern aus einer planetarischen Perspektive. Eine solche planetarische Perspektive folgt der Erkenntnis der Erdsystemwissenschaften, den Planeten als

eva.horn@univie.ac.at

„a single, complex adaptive system, driven by the diverse interactions among energy, matter and organisms“ (Steffen 54) zu betrachten. Denn ursprünglich war es nicht die Geologie, sondern es waren die Erdsystemwissenschaften, die den massiv veränderten Zustand der Erde beobachteten und dafür das Konzept „Anthropozän“ prägten (Horn und Berghaller 8–9). Seine epistemologische Grundlage ist der – mit einem Wort Joachim Schellnhubers – „makroskopische“ Blick auf den Planeten als selbstregulierendes System aus organischen und anorganischen Komponenten (Schellnhuber). Diese Perspektive impliziert jedoch durchaus keine Vorstellung vom Großen Ganzen, sondern einen analytischen und kybernetischen Blick auf die Erde, „a new look at life“, wie James Lovelock es in seiner ersten, bahnbrechenden Publikation zur Gaia-Theorie formulierte (Lovelock). In der von Lovelock und der Mikrobiologin Lynn Margulis entwickelten Gaia-Hypothese geht es, ebenso wie in den heutigen Erdsystemwissenschaften, um das Verständnis der regulativen Dynamiken und Rückkopplungsschleifen, die es ermöglicht haben, über Jahrtausende hinweg den Planeten in einem zwar instabilen und wechselhaften Zustand zu erhalten, aber doch immer wieder Balancen herzustellen, die den Erhalt und die Evolution des Lebens ermöglicht haben.

Neben dem Blick auf den Planeten als selbstregulierendes System ist auch die Position des Menschen in diesem System neu zu denken. Systemtheoretisch betrachtet, erscheint der Mensch vor allem als Störung dieses Systems, wie das IGBP, ein interdisziplinäres Forschungsprogramm der Erdsystemwissenschaften, schon 2001 formulierte:

Anthropogenic changes to Earth's land surface, oceans, coasts and atmosphere and to biological diversity, the water cycle and biogeochemical cycles are clearly identifiable beyond natural variability. They are equal to some of the great forces of nature in their extent and impact. Many are accelerating. Global change is real and is happening *now*. Global change cannot be understood in terms of a simple cause-effect paradigm. Human-driven changes cause multiple effects that cascade through the Earth System in complex ways. These effects interact with each other and with local- and regional-scale changes in multidimensional patterns that are difficult to understand and even more difficult to predict. Surprises abound. („Amsterdam Declaration“)

Menschliche Aktivitäten – vom Klimawandel über die Extraktion von Ressourcen bis hin zur weltweiten Veränderung von Biotopen – werden hier als wirkungsvolles Element des Erdsystems betrachtet, aber als eines, das in unabsehbarer Weise das Zusammenspiel seiner Komponenten stört. Es setzt damit Prozesse in Gang, die zu komplex sind, um als einfache Ursache-Wirkungs-Mechanismen beschrieben zu werden. Zu solch einer machtvollen Interferenz wird die Menschheit jedoch nicht durch ihre schiere körperliche Präsenz und auch nicht allein durch ihre Menge. Die tiefgreifende Wirkung auf den Planeten entsteht vielmehr durch die Gesamtheit an

Technologie und durch ihren enormen Bedarf an Energie und Rohstoffen. So ist die sogenannte Technosphäre zu einer eigenen, zunehmend wirkmächtigeren Komponente des Erdsystems geworden, neben der Atmosphäre, Lithosphäre, Hydrosphäre und Biosphäre. Peter K. Haff, der den Begriff prägte, definiert die Technosphäre als die Gesamtheit aller existierenden Technologie, ein Netzwerk von Maschinen, Medien und Infrastrukturen, das enorme Mengen von Energie verschlingt und im Gegenzug die weltweite Kommunikation von Daten, den Transport von Waren und Energie, Bürokratien und Verwaltungen, die massenhafte Herstellung industrieller Güter, ebenso wie die Versorgung von 8 Milliarden Menschen mit Nahrung und Rohstoffen gewährleistet (1–2). Es ist dabei keine Frage, dass dieser Einsatz von Technologie, Rohstoffen und Energie global ungleich verteilt ist. Worauf es ankommt, sind ihre Summe und ihre Auswirkungen.

Der systemtheoretische Blick, der dem Konzept des Anthropozäns zugrunde liegt, lenkt also in zweifacher Hinsicht den Blick vom Menschen, seinem Bewusstsein, seinen Absichten und Handlungen weg und hin zu seinen Wirkungen in einem Gefüge, das menschliche Größenordnungen und Handlungsspielräume weit übersteigt (Horn und Bergthaller 180–218). Weniger „der Mensch“ als solcher, als vielmehr die Produkte, Wirtschaftsformen, Lebensweisen und Technologien des globalen Nordens sind der eigentliche Gegenstand einer Literatur des Anthropozäns. Aber so abstrakte Dinge wie Selbstregulation, planetarische Prozesse und ihre Störung durch eine ebenso abstrakt gefasste Menschheit sind, milde gesagt, schwierige Themen für die Literatur. Kann ein System der Gegenstand von Literatur werden? Kann Literatur Prozesse darstellen, die jenseits der Größenordnungen menschlicher Wahrnehmung oder Handlungsspielräume auf planetarischer oder mikrobiologischer Ebene stattfinden, in einem Ausmaß oder auch einer Langsamkeit, die für Menschen einfach als Stillstand erscheint? Kann der Planet etwas anderes sein als die Bühne oder der Hintergrund, vor dem die schnellen und abenteuerlichen Geschehnisse literarischer Protagonistinnen und Protagonisten ablaufen?

I

So muss die Grundfrage einer Literatur des Anthropozäns sein: Wie kann die Erde selbst zur Protagonistin eines Texts werden? Bruno Latour hat dafür den Begriff „geostory“ vorgeschlagen, eine Verbindung von *stories* und *history*, in der Landschaften, Kulturtechniken und klimatische Verhältnisse, die sonst nur als Hintergrund menschlicher Geschichte figurieren, zu Akteuren werden. Nicht Menschen, sondern die „Welt“ selbst, ihre Objekte und Gegebenheiten, sind die Protagonisten (Latour 133–193). Amitav Ghosh argumentiert ähnlich. Der moderne Roman mit

seinem Fokus auf einer kleinen Zahl handelnder Figuren und einem begrenzten, lokalen Setting sei nicht mehr geeignet, die Herausforderungen des Anthropozäns zu behandeln. Das könnten nur mehr Science Fiction mit ihrem Fokus auf der Erfindung alternativer Welten oder die gute alte Gattung Epos. Das ungeordnete Verhältnis von Setting und Handlung, so Ghosh, die sich über Generationen und Räume erstreckenden Handlungsbögen, die Unüberschaubarkeit der handelnden Figuren und der Verzicht auf Introspektion mache das Epos zu einer Gattung, die die Welterschütterung des Anthropozäns ästhetisch fassen könne (Ghosh 16–20). In gewisser Weise deutet Ghosh damit auch eine poetologische Alternative an: Auf der einen Seite eine gut eingeführte Gattung wie Science Fiction (oder ihrer neueren Spielart Climate Fiction), die im Hinblick auf andersartige, veränderte oder dystopische Welten traditionell sehr viel Spielraum lässt, aber literarisch bislang eher wenig Respekt genoss. Auf der anderen das radikale, in seinem Zielpublikum elitäre Formexperiment, das mit heterogenen Textarten und Medien, dezentrierten Erzählverfahren, ungewohnten Blickwinkeln und unwahrscheinlichen Protagonisten und Protagonistinnen arbeitet. Diese poetologische Alternative Ghoshs möchte ich – in ihren beiden Möglichkeiten – im Folgenden etwas genauer betrachten.

Das Problem bemerkte Max Frisch schon 1979 in seiner Erzählung *Der Mensch erscheint im Holozän*. Im Angesicht einer volatil gewordenen Natur ist der literarische Fokus auf den Menschen eigentlich keine Option mehr:

Romane eignen sich in diesen Tagen überhaupt nicht, da geht es um Menschen in ihrem Verhältnis zu sich und zu andern, um Väter und Mütter und Töchter beziehungsweise Söhne und Geliebte usw., um Seelen, hauptsächlich unglückliche, und um Gesellschaft usw., als sei das Gelände dafür gesichert, die Erde ein für allemal Erde, die Höhe des Meeresspiegels geregelt ein für allemal. (Frisch 16)

Während Frisch in dieser Erzählung zwar durchaus eine personengebundene, interne Fokalisierung nutzt – und zwar einen unwahrscheinlichen und unzuverlässigen Helden, „Herr Geiser“, ein isoliert lebender älterer Mann, der zunehmende Anzeichen von Demenz zeigt, – ist das eigentliche Thema des Texts eine zerfallende Welt: rutschende Hänge, invasive Arten, Dauerregen und die Gleichgültigkeit einer sich transformierenden Natur gegenüber dem Menschen. Dem gegenüber steht der Versuch des Protagonisten, durch Ausschneiden von Lexikonartikeln zur Erdgeschichte ein Wissen über die Welt festzuhalten, das sogar noch schneller zerfällt als die Welt um ihn herum. Der Roman ist so eine Kollage aus Textschnipseln und dem Bewusstseinsstrom des zunehmend desorientierten Herrn Geiser. Zu Recht ist dieser Text als Literatur des Anthropozäns *avant la lettre* gefeiert worden (Malkmus; Dürbeck), auch weil er aus den beiden Alternativen, die Ghosh vorschlägt, die anspruchsvollere wählt: ein Formexperiment, welches das komplizierte Verhältnis

von menschlichem Bewusstsein und Erdgeschichte in einer minimalen Konstellation von Mensch, Wissen und Natur behandelt.

In eine ähnliche Richtung geht Raoul Schrotts ebenso umfängliches wie anspruchsvolles Werk *Erste Erde. Epos* (2016) das tatsächlich die Gattungstradition des Epos als Erzählung über die Genese der Welt reaktualisiert. Der über 800 Seiten lange Text unternimmt nichts Geringeres, als die Geschichte des Kosmos, der Erde, der Genese und Evolution von Leben literarisch zu fassen. In 28 Kapiteln, die sich jeweils um einen Komplex in der Erdgeschichte drehen – von der Entstehung der Planeten bis zur Entwicklung der Säugetier-Morphologie – werden fiktive Forschende präsentiert, deren Lebensgeschichten sich mit ihren Forschungsprojekten, aber auch historischen Wissensformen und der Zeitgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts in all ihren Traumata verflechten. Voller literarischer Zitate und gebaut aus den unterschiedlichsten Textformen – von gereimter Sprache, freien Rhythmen, Figuren- und Prosagedicht über Tagebücher, Briefe, wissenschaftliche Abhandlung, innere Monologe, Memoiren – ist der Text so voluminös wie widerständig, bis auf Vorwort und Anhang konsequent in Kleinschreibung und größtenteils in Versform geschrieben.

Schrotts Epos ist eine Geschichte der Erde, ihrer Landschaften, Gesteine, der Entstehung von Leben und seinen Formen – verwoben mit den Biographien einzelner Menschen, die sich dieser Geschichte gewidmet haben. So ist diese epische, ebenso wissenschaftliche wie literarische Auseinandersetzung mit den Formen der Natur immer auch eine Frage nach den Möglichkeiten des Menschen, deren Genese in Worte und Bilder zu fassen. Ihm geht es gleichermaßen um die „Formgenese des Lebens – und der Literatur“, „das dichte Denken der Wissenschaften und das dichterische Denken“ (*Erste Erde. Epos* 25)¹ als zwei komplementäre Formen der Welterfassung, die er miteinander vermitteln will oder deren Analogien er aufsucht (vgl. Langer 66). Dass er über lange Strecken die Versform wählt, erklärt er mit dem Charakter lyrischer Sprache, die gerade in der Form Bedeutung stiftet: „Die Dichtung stellt ein Organisationssystem dar, das uns ureigen fasst: in Verslängen, die sich daran messen was wir an Information im Einzelnen zu verarbeiten imstande sind...“ (*Erde* 25).

Dabei ist das Anthropozän für Schrott weniger das Kürzel einer ökologischen Krise, sondern eine erdgeschichtliche Selbstverortung, ein ‚Jetzt‘, das sich der Tiefengeschichte der Erde gegenüberstellt und so als zeitlicher Blickpunkt des Erzählens gewählt wird. Der Begriff taucht erst im letzten Kapitel auf, in dem die Erzählstimme dem Autor Schrott selbst gehört und das den Bogen vom Holozän zum Anthropozän schlägt. Aber der Fokus des Texts liegt nicht auf der Störung durch den

1 Im Folgenden zitiert als *Erde*.

Menschen, sondern auf der Genese von Form, der Frage, wie aus amorphen und einfachen Strukturen komplexe und beständige Formen entstehen können: Planeten, Gesteine, Landschaften, Kristallisierungen und schließlich die sich immer weiter entwickelnde Morphologie des Lebendigen. Die Selbstorganisation lebender Formen setzt Schrott mit denen der Dichtung gleich. Dichtung ist Formgebung, wie das Leben:

das gedicht ist eine zelle – eine sich abgrenzende form
sich selbständig erhaltend und amöbenhaft auf reize
von aussen reagierend . nahrung aufnehmend
für den metabolismus seiner zeilen (*Erde* 206)

Schrott interessiert die Herstellung und Wandlung von Form, nicht ihre Disruption und Auflösung. Der Mensch ist zugleich Beobachter und Beweisstück einer Verbindung von Mikro- und Makrokosmos, von Organischem und Anorganischem, Kosmischem und Terrestrischem. Denn der Staub der Sterne steckt auch den Menschen in den Knochen: „So bleibt eine Ferne nun, selbst im Nahen. Da ist ein Kalziumatom in meinen Knochen, das in einem der ersten Gestirne eine halbe Jahrmilliarde nach dem Urknall entstand [...]“ (*Erde* 22).

Schrotts Epos lässt sich tief auf den Stand der Geologie, Astrophysik, Evolutionstheorie inklusive ihrer jeweiligen Wissensgeschichten ein. Es fasst den Menschen im Inneren von Prozessen, die ihn radikal übersteigen und zugleich ausmachen. Aber er hat weniger einen systemtheoretischen als einen morphologischen Blick auf diese Prozesse: Es geht um Geschichte und Geschichten, Verdichtungen und Dichtung – nicht um Funktionszusammenhänge; es geht um Formgenesen (literarischer, epistemologischer und natürlicher Formen), um Fixierungen, Bilder, Benennbarkeit – nicht aber um Emergenzen, Flüsse und Energien. Schrotts Fokus ist gerade nicht das Transitorische, Nicht-Fixierbare oder die Zerstörung von Formen im Systemzusammenhang terrestrischer Selbstregulierung. So dispers die Perspektiven der einzelnen Wissenschaftlerinnen und ihrer Forschungsgebiete sind, so wandelbar die Formen, so vielfältig die Themen, geht es dem großangelegten Epos einer Geschichte der Erde und des Lebens – wie er im Vorwort ausdrücklich sagt – um eine anthropozentrische Perspektive:

dieses Buch [ist] in beiden, einander ergänzenden Teilen anthropozentrisch: es will das Eigentliche im Uneigentlichen erkennen, die Umrisse des Menschen, wie sie von kosmologischen, geologischen, biochemischen und evolutionären Abläufen figuriert werden... (*Erde* 26)

So ist und bleibt die menschliche Perspektive der heuristische und poetische Rahmen, in dem allein sich für Schrott die Unendlichkeit des „Mosaiks der Welt“ (*Erde* 26) fassen lässt.

Auf der anderen Seite von Ghoshs Alternative finden sich die alternativen Welten der Science Fiction im weitesten Sinne. Es sind Szenarien, die ein ‚Was wäre, wenn...?‘ durchdenken, indem sie aktuelle Krisenbefunde zu einer fiktiven, zumeist katastrophischen oder gänzlich fremdartigen Welt hochrechnen und fragen, was es heißen würde, in dieser radikal veränderten Welt zu leben. Während die Formexperimente Frischs und Schrotts intensiv die Frage behandeln, was ein Wissen von der Welt – als individuelle Beobachtung und als Wissenskorpus – sein kann, verlagern sich diese Szenarien auf eine möglichst konkrete Bebilderung dessen, was die Störung des Erdsystems in der Zukunft *für die Menschen* – ihr Selbstverständnis, ihr Zusammenleben und gelegentlich auch ihr schieres Überleben – bedeuten könnte. Die Perspektive bleibt hier nicht nur, wie bei Frisch und Schrott, *heuristisch* anthropozentrisch. Vielmehr bringt sie die Erde zurück auf ein Menschenmaß, in dem das Anthropozän nicht mehr ein Zustand des Erdsystems ist, sondern eine menschliche Erfahrung – als individuelle Einsicht oder gesellschaftlicher Ausnahmezustand. Dies ist die Perspektive der meisten Werke der sogenannten Climate Fiction (oder kurz Cli-Fi), seien es dystopische Klimawandel-Szenarien, personen-zentrierte Geschichten vom allmählichen Erwachen eines ökologischen Bewusstseins oder auch Thriller, die die Abenteuer guter oder böser Klimaaktivistinnen schildern. In der frühen Cli-Fi sind Forschende die Hauptfiguren der Wahl, etwa in Kim Stanley Robinsons *Forty Signs of Rain*, Michael Crichtons klimawandelskeptischer Thriller *State of Fear* und Roland Emmerichs Blockbuster-Film *The Day After Tomorrow*, die nicht zufällig alle im gleichen Jahr, 2004, erschienen. Auch wenn die drei Stories denkbar unterschiedliche Absichten verfolgen – Robinson vermittelt den aktuellen Forschungsstand in einer packenden Story, Crichton präsentiert die Klimaforschung als hysterische Wichtigtuerei und präsentiert zu diesem Zweck schurkenhafte, Privatjets fliegende Klimaterroristen, Emmerich bebildert Klimawandel in bewährter Katastrophenästhetik als Extremwetter – wählen alle drei das gleiche Darstellungsmittel. Dem Wissen vom Klimawandel wird ein Gesicht gegeben in Form von Personen aus der Wissenschaft. Und noch immer sind Forscherinnen und Experten unverzichtbare Elemente von Thrillern, die die üblichen Weltrettungs-Plots in Natur- oder Klimadesaster-Szenarien platzieren, wie etwa Frank Schätzing's *Der Schwarm* (2004) oder Wolf Harlanders *42 Grad* (2020).

So vielfältig die Szenarien der Cli-Fi sind, ist ihnen doch ein strukturelles Element gemeinsam: Sie bringen Klimawandel zumeist auf das Maß eines individuellen Bewusstseins-, Gefühls- und Handlungsspielraums. Besonders geeignet erweist sich dabei die Figur der Prosopopoe oder Personifikation: dem komplexen, abstrakten und unsicheren Wissen wird ein Gesicht gegeben durch eine Expertin, die die Zusammenhänge erklärt, einen Aktivisten, der sein Leben riskiert, ein Opfer, das die Dringlichkeit von Klimaschutz verkörpert, eine Identifikationsfigur, deren Bewusstseinswandel man mitverfolgen kann – oder auch einen halb-lächerlichen,

halb-tragischen Helden wie in T.C. Boyles *A Friend of the Earth* (2000). Mustergültig präsentieren Ilija Trojanows Roman *Eistau* (2011) und Barbara Kingsolver in *Flight Behavior* (2012) diese Strategie der Identifikationsfigur. Bei Trojanow verzweifelt ein Glaziologe am Verschwinden des von ihm erforschten Gletschers und heuert verbittert auf einem Kreuzfahrtschiff für Antarktis-Reisende an; bei Kingsolver beginnt eine Hausfrau in den Appalachen, sich über das gestörte Flugverhalten der Monarch-Schmetterlinge Gedanken zu machen, und entdeckt so den Klimawandel vor ihrer eigenen Haustür. „Klimawandel als Bildungsroman“, hat Ursula Heise das Verfahren bündig auf den Punkt gebracht (139, 176).

War die Cli-Fi der 2000er damit beschäftigt, in der Prosopopoeie der Wissenschaft das ebenso notwendige wie (damals noch) umstrittene Wissen vom Klimawandel zu vermitteln, verlegen sich neuere Texte häufig darauf, die ökologische Krise als Lebenswelt und soziale Dystopie auszumalen. Aber auch hier werden die Dinge auf Menschenmaß gebracht, auf Konstellationen, Orte und Zeiträume der Erfahrbarkeit. So ist die Handlung zumeist an einem Ort angesiedelt, der einem Lesepublikum aus Europa, Nordamerika und Australien möglichst vertraut ist. In der deutschsprachigen Cli-Fi gibt es zwar auch ortlose Dystopien, aber ihr Schauplatz sieht dann doch sehr nach Deutschland aus (Dirk Fleck, *Go! Die Ökodiktatur*, 1993), Utopien, die praktischerweise in eine ähnlich vertraute Südsee verlegt wurden (Fleck, *Das Tahiti-Projekt*, 2008) oder namenlose Gegenden in Deutschland, wo der Klimawandel zum Thema in Generationenkonflikten oder Selbstfindungsprozessen wird (John von Düffel, *Der brennende See*, 2020; Judith Herrmann, *Daheim*, 2021).² Die Szenarien der international erfolgreichsten Titel sind überwiegend im globalen Norden angesiedelt, in bekannten Städten oder Regionen, die aber durch eine drastisch veränderte Umwelt spürbar verfremdet sind. Sie schildern etwa extreme Dürre im Süden der USA (Paolo Bacigalupi, *The Water Knife*, 2015; Claire Vaye Watkins, *Gold Fame Citrus*, 2015) oder auch in Europa (Wolf Harlanders, *42 Grad*, 2020), ein überschwemmtes New York (Kim Stanley Robinson, *New York 2140*, 2017; Lev A. C. Rosen, *Depth*, 2015), ein nasses und kaltes Vereinigtes Königreich (John Lanchester, *The Wall*, 2019; Sarah Hall, *The Carhullan Army*, 2007; Jessie Greengrass, *The High House*, 2021), einen ewigen Winter an der amerikanischen Ostküste (Cormac McCarthy, *The Road*, 2006), unerträgliche Hitze in Kalifornien (Alexandra Kleemann, *Something New Under the Sun*, 2021), Wasserknappheit in Skandinavien (Emmi Itäranta, *Der Geschmack von Wasser*, 2014; Maja Lunde, *Die Geschichte des Wassers*, 2018) oder einen endlosen Sommer in Australien (George

² Einen guten Überblick über die englischsprachige Cli-Fi, ihre unterschiedlichen regionalen Szenarien und die Problematik einer globalen Darstellung bietet Trexler 46–70. Zur deutschen Cli-Fi, vgl. Goodbody sowie Ingo Cornils im vorliegenden Band.

Turner, *The Sea and Summer*, 1987). Man kennt den Ort – und so überlagert die katastrophisch veränderte Szenerie eine vertraute Welt und macht greifbar, was Klimawandel für Individuen und Gesellschaften bedeuten wird. Die Wahl von Orten in den westlichen Industrieländern präsentiert ihre Lokalitäten als ein *pars pro toto* für den gesamten Globus.³ Kurzum: Cli-Fi ist gegenwärtig zum größten Teil eine Gattung, die vor allem die Sorgen klimabewusster Amerikaner und Europäerinnen bearbeitet – mitnichten aber eine Imagination, die sich auf den gesamten Planeten gerade in der Singularität seiner Schauplätze, Krisenszenarien und Problemlagen einlässt.

Nimmt man die Perspektive des Anthropozäns ernst, so ist es mit westlichen Krisenszenarien als Beispielen für die planetarische Krise allerdings nicht getan. Erforderlich ist ein „planetarisches Imaginäres“ (Clarke 183), das die Dimension und Komplexität des Erdsystems selbst erfassbar macht (vgl. auch Horn und Bergthaller 117–137). Das bedeutet einen doppelten Blick: einerseits eine totalisierende, gleichsam extra-terrestrische Sicht auf den blauen Planeten als einen Planeten unter anderen, andererseits eine Sicht von innen, als Erdbewohnende, eingeschlossen in die Sphären, die das System Erde ausmachen. Es ist eine Perspektive von *innen* und *außen*, zugleich *makro* und *mikro*, das große Ganze und die vielen Einzelschauplätze betrachtend. Während der globale Blick Einheit und Totalität herstellt, entdeckt die Sicht von innen Unterschiede, Interdependenzen und Unübersetzbarkeiten. Ursula Heise hat dies als Spannung zwischen einem „sense of place“ und einem „sense of planet“ beschrieben (208–210). Statt im Menschenmaß zu erzählen, brauche es, so Heise, einen „Eco-Cosmopolitanism“, der beide Größenordnungen verbindet: das Lokale und das Globale, den Zusammenhang mit planetarischen Prozessen, eine Mikro- und Makro-Ebene, die Verflechtungen zwischen Natur und Technologie. Ökologische Interdependenz und mediale, kulturelle, ökonomische und politische Netzwerke greifen ineinander und können nicht mehr separiert werden. Um das darzustellen, braucht es mehr als lokale Szenarien und Prosopopoien der Wissenschaft. Es braucht einen *Weltroman*, ein planetarisches Imaginäres, das in der Lage wäre, eine Vielfalt von Orten, Personen, Storylines und Blickpunkten zu integrieren. Die Vermittlung zwischen unterschiedlichen Größenordnungen, die Verflechtungen und Abhängigkeiten zwischen Natur und Sozialem, materiellen Lebensgrundlagen und technischen Infrastrukturen, menschlichem Handeln und Fühlen und dem Erdsystem erfordert ‚große‘ Formen. ‚Groß‘ nicht notwendig im Hinblick auf ihren Umfang, sondern ‚groß‘ im Sinne jener Verbindung verschiedenster Orte, Zeiten, Handlungsträger und Systeme, die Ghosh fordert. ‚Groß‘ wären diese Formen aber auch durch die multiple, zugleich um-

3 So beschreibt Derek Woods den „Realitätseffekt“ der Cli-Fi, 74.

fassende und minutiöse Perspektive, wie sie etwa Schrotts Bogen vom Atomaren und Molekularen bis zur Kosmogogenese hergestellt und wie sie Ghoshs Verweis auf Epen wie das *Mahabharata* oder Hesiods *Theogonie* einfordert. Es muss nicht weniger als die Welt selbst dargestellt und durchdacht werden. Der Planet ist der eigentliche Protagonist der Erzählung.

II

Diese Art von planetarer Verflechtung bei gleichzeitiger Dezentrierung der Handlung ist auf den ersten Blick ein typisches Merkmal des Öko-Thrillers, exemplarisch vorgeführt in Schätzing's Erfolgsroman *Der Schwarm* (2004) oder auch David Brins früherem, ‚erdsystemwissenschaftlichen‘ Roman *Earth* (1990), neuerdings aber auch in einem Text wie Richard Powers *The Overstory* (2018). Es ist dabei kein Zufall, dass alle drei Texte positive Selbstregulations- oder Steuerungsfantasien entfalten: Schätzing entwirft eine selbstorganisierte Schwarmintelligenz, die die menschliche Störung des planetaren Gleichgewichts durch das Auslösen von Naturkatastrophen wieder ins Lot zu bringen sucht. Powers präsentiert das verflochtene Kommunikationssystem der Wälder und verbindet es mit den ebenso verflochtenen Geschichten seiner Figuren, die alle in irgendeiner Weise existentiell mit den Schicksalen der Bäume verbunden sind, als Aktivistinnen gegen das Fällen uralter Wälder, als Künstler, als Wissenschaftlerinnen, die das Leben der Bäume erforschen oder Juristen, die ihnen einen Status als juristische Person verleihen wollen. Der wohl ambitionierteste Versuch eines planetarischen Romans aber ist Brins *Earth*: ein erstaunlich prophetisches Science Fiction-Zukunftsszenario mit einer Welt im Klimawandel, einer Bevölkerung von 10 Milliarden Menschen, einem weltumspannenden elektronischen Mediensystem wie dem heutigen Internet, extrem ungleichen Lebensbedingungen – und schließlich einem globalen Krieg. David Brin ist Physiker und Vertreter der sogenannten Hard Science Fiction, die sich intensiv auf wissenschaftliche Forschung stützt. Er setzt sich schon in den 1980er Jahren ausdrücklich mit der Gaia-Hypothese und den gleichzeitig entstehenden Erdsystemwissenschaften auseinander, die eine erste kybernetische Version des Erdsystems entwickeln. In der kakophonischen und halb zerstörten Welt des Romans geht es um nichts Geringeres als den Planeten in seiner Genese, seinen elementaren Funktionsmechanismen und seiner Deregulierung durch den Störfaktor Mensch. Die Erde wird zur Romanfigur, deren Selbstwerdung, Transformation und Rettung erzählt wird, als sei sie eine Person. Am Anfang ist die Erde nichts als ein kleines nebensächliches „Weltlein“ („worldlet“) in einer mittleren Distanz zu seinem Stern, ein Haufen Materie mit gerade mal genug Masse für einen Planeten, mit nur einem einzigen Mond und einer Dichte, die eine nicht besonders vielversprechende

Oberflächenschlacke erzeugt. „Heat was the planet’s only voice, a weak one, swamped by the blaring sun“ (*Earth* 1). Aber dieses Weltlein behauptet seine unwahrscheinliche und eigenartige Existenz: „I AM ...‘ it declares, singing into the darkness, I AM, I AM, I AM!“ wie es gegen Ende des Romans heißt (*Earth* 653).

Ein Teil dieser Selbstwerdungsgeschichte der Erde, die nicht zufällig in das Sylvia Plath-Zitat mündet, ist ihre anthropogene Veränderung. Brin platziert die Menschheit als einen Teil, aber auch eine Unwucht im Gefüge von terrestrischen und extraterrestrischen Sphären, aber nicht einfach als ‚den Menschen‘, sondern als eine heterogene Assemblage aus unterschiedlichen Klassen, Lebensformen und Absichten, mit ihren Medientechnologien, Industrien, Waffentechniken, Wissenschaften, politischen Konflikten und ökologischen Störungen. Brins zentrale – und im hohen Maße utopische – Frage ist, wie es gelingen könnte, diese so verstandene Menschheit in die Dynamiken planetarer Selbstregulation zu integrieren und sie so vom Element der Störung zum Element der Steuerung zu machen.

Genau dies geschieht am tröstlichen Ende des Romans. Bei einem Angriff mit einer neu entwickelten Laserwaffe verschmelzen das individuelle Bewusstsein der Forscherin Jen Wolling, die nicht zufällig für ihre Forschungen zur Gaia-Hypothese einen Nobelpreis gewonnen hatte, die Modellierung des menschlichen Geistes, das sie im planetenumspannende Kommunikationsnetzwerk angelegt hatte, und die Energieströme der Erde zu einer neuen Steuerungsinstanz. Dies ist – wie das Gaia-Modell Lovelocks und Margulis – keine zentrale Steuerungsintelligenz und Einheit, sondern schiere Vielfalt und Heterogenität:

I am the sum of many parts. [...] I am the product of so many notions, cascading and multiplying in so many accents and dialects. [...] I shall be needing diversity during the time that stretches ahead, especially since, for now at least, there seems to be only me. There must be a center to this storm. [...] A strong candidate for the role is a template that was once a single human personality [...] when I must dip down to a human scale of consciousness, it seems suitable that I be ‚Jen‘. (*Earth* 641)

Das menschliche Bewußtsein – in dem Fall zufälligerweise das von Jen Wolling – ist nichts als ein verlockend einfaches Modell für eine sehr viel größere, heterogene und dynamische Regulationsinstanz aus Mensch, Technik und Natur. Eine Instanz, die in dieser Vielfalt und Uneinheitlichkeit in der Lage wäre, den Planeten in eine neue Balance zu bringen.

III

Brins Gaia-Modell, Schätzings Schwarmintelligenz oder Powers Mykorrhiza-Netzwerk der Wälder sind – aus einer menschlichen Perspektive – Utopien der Regu-

lation, die nicht auf die üblichen Modelle multilateraler Aushandlung oder weiser Weltregierung setzen, sondern auf die Dynamiken des Erdsystems selbst. Diese Romane präsentieren Steuerungsformen der Natur, nicht des Menschen, aber sie fragen, was es heißen könnte, das Mehr-als-Menschliche nicht auf ‚Umweltschutz‘, ‚Schonung des Planeten‘ oder sonst irgendeine externalisierbare Figur festzulegen, sondern den Menschen zum Teil der Selbstregulation der Natur zu machen, zu einem integralen Funktionselement des Erdsystems, nicht zu seiner Destabilisierung. Im Kern ist dies die eigentliche Fragestellung des Anthropozäns: Könnte die Menschheit sich in die Selbstregulationsdynamiken des Planeten integrieren und ähnlichen Gesetzen folgen wie die Bestandteile Gaias? Oder ist die herrschende Zivilisation mit ihrer Technologie und ihrer Unfähigkeit, sich in die Kreisläufe des Planeten einzupassen, dazu verdammt, eine ständig wachsende Unwucht im System zu sein? Wenn *homo sapiens* der Träger von Bewusstsein ist, wozu dient dieses spezifisch menschliche Bewusstsein in einer planetarischen – also nicht-menschlichen oder mehr-als-menschlichen – Perspektive? Diese Fragestellung erfordert tatsächlich eine Perspektive *außerhalb* einer anthropozentrischen Rahmung, gewissermaßen eine Selbstreflexion der Natur, nicht des Menschen. Es fordert einen Weltroman, dessen poetisches Zentrum tatsächlich die Welt ist, nicht der Mensch. Und es erfordert literarische Darstellungsformen jenseits des Menschenmaßes, in dem der größte Teil der Climate Fiction weiterhin verharret.

Der österreichische Autor Philipp Weiss hat 2018 mit seinem Roman *Am Weltenrand sitzen die Menschen und lachen* einen solchen Versuch vorgelegt, ebenso ambitioniert wie Schrotts Epos, und sogar noch länger (1000 Seiten). Sein „Weltroman“ – der Begriff stammt von Weiss selbst (Weiss 2018a) – will von „der Verwandlung der Welt im Anthropozän“ erzählen (*Am Weltenrand sitzen die Menschen und lachen*, Klappentext).⁴ Dabei ist die Gattungsbezeichnung „Roman“ hier geradezu eine Untertreibung. Das Werk besteht aus fünf verschiedenfarbigen Bänden, von denen jeder eine andere Erzählerfigur und andere Handelnde hat. Jeder Band ist – im Stil, in der Textsorte und typographischen Gestaltung – anders, auch wenn es zwischen den fünf Texten inhaltliche Verbindungen gibt. Der erste Band (*Enzyklopädien eines Ichs*), geschrieben von Paulette Blanchard, einer jungen Pariserin Ende des 19. Jahrhunderts, ist eine Art Tagebuch, das aber als Enzyklopädie aufgebaut ist: jedes Kapitel ordnet sich nach Stichworten. Paulette erzählt von ihrem Leben, ihrer Sehnsucht nach Erkenntnis und Eigenständigkeit, gerät in die Kämpfe der Pariser Commune und heiratet nach der Niederschlagung des Aufstands einen Japaner, mit dem sie nach Japan geht. Dort begleitet sie den (historisch verbürgten) Heinrich von Siebold bei der Ausgrabung eines möglicherweise urzeitlichen Ske-

4 Im Folgenden zitiert als *Weltenrand*.

letts, des „Kinds von Gyokusendo“. Paulettes Ururenkelin, die Klimawissenschaftlerin Chantal Blanchard, ist die Erzählerin des dritten Bands. Ihre *Cahiers* (so der Titel dieses Bands) sind eine Sammlung von Ideen, autobiographischen Notizen und theoretischen Ausführungen, die vom Skelett aus Gyokusendo ihren Ausgang nehmen und einen weiten theoretischen Bogen spannen von den Modellierungen der Klimawissenschaft über die innere Logik des Erdsystems bis hin zur Frage, was die Rolle des Menschen in diesem System ist. In diesem dritten Buch geht es um Ordnung, Chaos und Steuerung – darum steht es hier im Zentrum meiner Lektüre. Der zweite Band ist die Ich-Erzählung des Künstlers Jona (*Terrain Vague*), des jungen Geliebten von Chantal, der in Tokio auf der vergeblichen Suche nach ihr in die Erdbebenkatastrophe vom März 2011 hineingerät. Der vierte Band sind die auf ein Diktiergerät gesprochenen Aufzeichnungen des neunjährigen Akio Ito (*Akios Aufzeichnungen*), der nach der nuklearen Havarie von Fukushima dort durch die Gegend irrt und nach seiner Familie sucht. Der fünfte Band (*Die glückseligen Inseln*) schließlich ist ein Comic, der das Leben der jungen, eine Arm- und Beinprothese tragenden Japanerin Abra Aoki schildert, die von Phantomschmerzen geplagt zunehmend in eine Fantasiewelt abdriftet.

So schlägt das Werk einen zeitlichen Bogen von den 1870er Jahren bis in die Gegenwart, einen räumlichen von Frankreich nach Japan, einen gedanklichen von der Genese des Kosmos bis zu den Desastern moderner Technologie im Unfall von Fukushima. Der vielleicht auffälligste Zug des Werks aber ist das radikale Experiment mit dem Medium Buch: die Aufteilung des Romans in separate Einzelbücher, die Auflösung eines integrierenden Handlungsbogens, die Variationen des Druckbilds bis hin zu seiner Auflösung zum Comic. Auch typographisch ist einiges los: Band 3 ist ein Gestöber von horizontal und vertikal verlaufenden Absätzen, unterschiedlichen Drucktypen und -größen, verblassender Schrift, von Skizzen und Bildern. Jedes Buch hat seine eigene Drucktype und spricht oder erzählt in einem eigenen Ton – dem der jeweiligen Erzählfigur. So ist jeder Band Rollenprosa: ein altertümlicher, gefühlvoll und unreif wirkender Stil im Fall der Paulette Blanchard; ein mündlicher Stil, der kindliches Denken und Sprechen imitiert im Fall Akio Itos. Chantals Aufzeichnungen erinnern schon im Titel an die *Cahiers* von Paul Valéry und sind eine Mischung aus Abhandlung, Aphorismen, Zeilen der Verzweiflung und sexuellen Fantasien über Jona. Allein Jona erzählt halbwegs konventionell, sehr subjektiv, intensiv mit dem eigenen Inneren beschäftigt und doch präzise beobachtend, was ihm in Tokio nach dem Erdbeben begegnet.

So führt schon die Form des Romans bis in Sprachstil und Druckbild eine Vielstimmigkeit ein, die nicht mehr zur Schließung im großen Ganzen eines polyperspektivischen Erzählens kommt, wie sie etwa Brin oder Powers gelingt. Die Welten der fünf Bücher bleiben separat, auch wenn sich ihre Handlungen berühren, aber sind zugleich so idiosynkratisch, dass sie kaum für sich stehen können.

Dennoch sind sie fünf verschiedene, komplementäre Annäherungen an einen gemeinsamen Gegenstand. Der Junge Akio bringt dieses Prinzip auf den Punkt: „...da ist mir das erste Mal aufgefallen, dass man die Dinge immer nur von einer Seite aus sieht und dass sie völlig anders sind, je nachdem, von wo aus man auf sie draufblickt“ (*Akios Aufzeichnungen*, 17). Die Frage ist also, was denn das gemeinsame Ding ist, auf das hier von fünf verschiedenen Seiten „draufgeblickt“ wird.

Um es knapp zu sagen: Es ist eine Welt, die Chaos ist, Zerstörung, enttäuschte Hoffnungen, unerfülltes Begehren, Realitätsverlust, Lärm, Zerfall, Deformation, Desintegration, Desorientierung, Verzweiflung, Isolation. Diese Welt ist nicht der jeweilige Handlungsschauplatz – sondern nichts weniger als *die* Welt, der Planet, der Kosmos. Die Theorie und Geschichte dieser Welt findet sich, gewissermaßen als theoretischer Klartext in Chantals *Cahiers*, aber auch immer wieder in den anderen Büchern: in der traumartig zerfallenden Welt der Comic-Heldin Abra; der schwindelnden Aufmerksamkeit Jonas im zerstörten Tokio; der Isolation des Kindes Akio, das planlos, allein und wild assoziierend herumirrt; und nicht zuletzt auch in den fragmentierten Liebestragödien, dem politischen Scheitern, der Enttäuschung und Getriebenheit der Paulette Blanchard, die schließlich am Mont Blanc verunglückt. Vor allem aber die Klimawissenschaftlerin Chantal – Verfasserin des längsten Buches und zugleich Gegenstand von Jonas Erinnerungen – ist es, die eine planetare Perspektive auf diese Welt der Auflösung und des Chaos im Anthropozän wirft. Als Klimawissenschaftlerin war sie mit der Programmierung von Klimasimulationen beschäftigt, ist aber nach der gescheiterten COP 15 in Kopenhagen 2009 so verzweifelt, dass sie ihren Beruf aufgibt und sich zunehmend in ihren obsessiven Gedankenwelten verliert.

Chantals Notizen sind an den Schädel des urzeitlichen „Kindes von Gyokusendo“ gerichtet, das ihre Urgroßmutter mitentdeckt hat, eine paläoanthropologische Sensation, die später als Fälschung entlarvt wird. Ausgehend von diesem vermeintlichen Relikt einer *anderen* Entwicklungslinie der Gattung *Homo* entfaltet Chantal eine alternative Theorie der Kosmogense, der Erdgeschichte und schließlich der Gattungsgeschichte des Menschen. In ihren *Cahiers* geht es – unter anderem – um Stille und den Nachhall des Urknalls, um die Genese der Sonne, um den Laplaceschen Dämon und Robert Boyles Idee der Welt als präzise ablaufendes Uhrwerk. Der Laplacesche Dämon ist ein Gedankenexperiment des Mathematikers Pierre-Simon Laplace, das die absolute Berechenbarkeit aller Weltprozesse annimmt, wenn man alle Ausgangsgrößen und Gesetzmäßigkeiten kennen würde. Die Idee der Welt als Uhrwerk wurde im 17. Jahrhundert von dem Physiker Boyle vorgetragen und geht ebenso wie Laplaces Gedankenexperiment von einem restlos determinierten Kosmos aus, in dem theoretisch alles berechnen- und damit auch planbar wäre. Aber diesen kosmischen Ordnungsvorstellungen, so Chantal, hat in der Moderne der Mathematiker Edward Lorenz ein Ende gesetzt:

Edward Lorenz war ein mathematischer Exorzist. Er trieb dem Menschen den [Laplaceschen] Dämon ein für alle Mal aus. Er verhöhnnte die Idee einer stabilen und berechenbaren Welt. Das Uhrwerk-Universum schlug er in Trümmer. (*Cahiers*, 101)

So dreht sich Chantals Denken um das, worum es auch Lovelock, Powers oder Brin geht: das Verhältnis von Chaos und Ordnung, Steuerung und Unsteuerbarkeit, Selbstorganisation und Selbstregulation oder aber Destabilisierung und Zerstörung. Im dritten Teil der *Cahiers* referiert sie die Entstehung der Gaia-Theorie (*Cahiers*, 118–127). Aber Chantal übernimmt nicht einfach Lovelocks Idee einer sich immer wieder neu auspendelnden Selbstregulation des Erdsystems, sondern stellt der Gaia-Hypothese die Medea-Hypothese des Paläontologen Peter Ward entgegen. Während Gaia nach Lovelock den Planeten in einem dem Leben förderlichen klimatischen Zustand hält, ist die grausame Medea „die Mörderin ihrer Kinder“ (*Cahiers*, 127). Die Selbstregulation des Planeten, so Wards Interpretation klimatischer Extreme wie der Eiszeiten, ist durchaus nicht darauf ausgelegt, bestimmte Lebensformen auf dem Planeten zu erhalten, sondern sie vielmehr immer wieder neu zu zerstören und damit eine Art ‚Reset‘ des Lebens zu starten. Mit Ward erklärt Chantal die Entwicklung der Photosynthese, des wichtigen Schritts in der Evolution komplexen Lebens, zum Pyrrhussieg:

Die Photosynthese – die sich bekanntlich vom Kohlendioxid nährt –, die Entstehung der Landpflanzen, das Grünen der Kontinente, kurz: das kaltlächelnde Leben, es entzog der Atmosphäre ihr wärmendes Treibhausgas. Schändliche Gaia. Die Temperaturen stürzten. Das Klima kippte. Für hundert Millionen Jahre. Die Erde war wieder ein durch das Weltall driftender, dumpfer Eisklumpen geworden. Das Leben hatte sich weitgehend selbst ausgelöscht. Es war kläglich erfroren. (*Cahiers*, 130)

Denkt man diesen Gedanken vom Leben als Selbstzerstörungsdynamik weiter, so ist auch der Mensch und seine Störung des Erdsystems kaum mehr als ein weiteres Ereignis in der Geschichte eines „kaltlächelnden“ Lebens, das sich selbst immer wieder fast vernichtet, um zu gänzlich neuen Daseinsformen zu kommen.

Weiss Text schreibt damit eine düstere Antwort auf die Regulationshoffnungen, die die optimistischeren Positionen des planetarischen Imaginären wie Brin, Schätzing und Powers entwerfen. Glauben diese Utopien planetarer Regulation an *Gaia*, so glaubt Weiss an *Medea*. Damit stößt er aber auf die fundamentalere Frage: die nach der Funktion des Menschen im Kosmos. Als „Krone der Schöpfung“ oder einzigartiges Bewusstsein im All kann er jedenfalls nicht mehr figurieren. Bestenfalls ist der Mensch eine Instanz der Beobachtung, die die Natur sich selbst erschafft. Aber warum leistet sich Gaia/Medea den Luxus dieses zugleich kurzzeitigen und zerstörerischen Zuschauers Mensch? Chantal versucht eine Antwort:

Die Natur schlägt im Menschen die Augen auf und bemerkt, dass sie da ist. Durch das Bewusstsein erhält die Natur eine Bühne, auf der sie erscheinen kann. Sie blickt sich selbst an und erschrickt zu Tode. Was sonst? (*Cahiers*, 181)

An exakt dieser Stelle zitiert sie den Monolog des Ödipus aus Sophokles *Oedipus Tyrannos*, in dem sich Ödipus im Moment der Selbsterkenntnis die Augen aussticht. Nicht, was gesehen wird, sondern das Sehen selbst ist die Katastrophe. „Zerstört euch!“ lautet folgerichtig der Titel eines Pamphlets, das den größten Teil der *Cahiers* ausmacht (40–87). Dieses „Zerstört Euch!“ lässt sich als dystopische Umkehrung des antiken Gebots „Erkenne dich selbst!“ verstehen und ist im Grunde auch das Motto des gesamten Werks – oder wenigstens des dritten Bands. *Homo sapiens* ist zugleich Zeuge und Seuche des Planeten. Er ist das Produkt einer Evolution, die als ‚*trial and error*‘ verläuft, Ausgibt einer Natur, die nichts ist als Chaos. Der Mensch mit seiner Zerstörungsgewalt ist der Zufallsgenerator dieser planlosen Evolution.

Im Menschen kommt das Monströse zu sich. Es ist die Selbsterkenntnis eines gleichgültigen Universums und darin einer Natur, in der der Tod des Einzelnen zum Erhalt der Gattung dient. Es gibt kein Heil, keine Utopie, rückwärts- oder vorwärtsgewandt, die dieses Grunddilemma überwinden könnte. (*Cahiers*, 199)

Chantal löst sich schließlich selbst in den erratischen Notizen ihrer *Cahiers* auf, in einer Schrift, die immer blasser wird. Die unbestreitbare Stringenz ihrer Weltsicht, die Kohärenz ihres wissenschaftlichen Wissens führen zum Zerfall des Subjekts.

So bleibt bei Weiss kein Modell von stabilisierender Selbstregulation. Der Planet steht nicht mehr für die Einheit und Einzigartigkeit des Lebens – das trotziges „I am, I am, I am“ der Erde (Brin 653) – sondern ist nur ein besonders greller Schauplatz der kosmischen Unordnung und Auflösung. Damit fällt auch ein Licht auf den etwas umständlichen Titel *Am Weltenrand sitzen die Menschen und lachen*. Verwiesen wird zur Erklärung des Titels auf einen Holzschnitt in mittelalterlicher Manier, der einen Menschen zeigt, welcher unter der Kuppel des Himmels hervorschaut und ins All hinauslugt (vgl. Abb. 1). Gezeigt werden soll hier – buchstäblich holzschnittartig – das geozentrische Weltbild und die Vorstellung von einer flachen Erde, über die sich der Himmel wie eine Kuppel wölbt. Die Abbildung stammt jedoch nicht aus dem Mittelalter, sondern aus einem populärwissenschaftlichen Buch des 19. Jahrhunderts: Camille Flammarions *L'atmosphère. Météorologie populaire* (1888).

Der Kontext des Bilds bei Flammarion ist die Unvereinbarkeit zwischen dem wissenschaftlichen Wissen um die Rundung der Erde und ihrem Ort im Sonnensystem einerseits und andererseits der phänomenologischen Wahrnehmung des Menschen, auf einer flachen Oberfläche zu stehen, über welche die Gestirne hinwegziehen (Flammarion 163). Das vermeintlich ‚Mittelalterliche‘ des Holzschnitts ist



Abb. 1: Camille Flammarion, *L'atmosphère. Météorologie populaire* (1888), S. 163. Die Bildunterschrift lautet: „Ein Missionar des Mittelalters erzählt, dass er den Punkt gefunden habe, wo Himmel und Erde sich berühren...“ (Übers. EH). Open Domain.

eine moderne Erfindung über das Mittelalter, das wie die Antike nie an eine flache Erde geglaubt hat. Der „Weltenrand“, an dem hier ein vorwitziger Mensch hinaus ins All schaut, gehört nicht ins Mittelalter, sondern in die Moderne. Er zeigt die seltsame Zwitterposition des Menschen, sowohl *in der Welt* zu sein als auch *außerhalb ihrer*. Den ganzen Planeten zu sehen und den Ort, an dem man steht. Zu lachen gibt es – jedenfalls bei Weiss – in dieser Randstellung allerdings wenig. Gelacht wird im Roman nur höhnisch, bitter, sarkastisch, trocken, verächtlich, kommentierend, verhalten, schamhaft, erkennend – nie aber gelöst, lustig, freudig. Das Lachen der Menschen am Weltenrand ist dieses bittere, erkennende Lachen in der zwieschlächtigen Position, Zeuge *und* Seuche, Opfer *und* Täter, Sehender *und* Blinder zu sein. Das ist die Figur des Menschen im Anthropozän: ein bitteres Lachen am Weltenrand, das glaubt, reflexiv aus der schützenden Atmosphäre des Planeten

heraustreten zu können – aber in ihr gefangen bleibt als Inbegriff und Agent einer regellosen, chaotischen Erdgeschichte.

Während das Menschenmaß des Erzählens in der Cli-Fi den radikal neuen Blick verpasst, den die erdsystemwissenschaftliche Perspektive nicht nur auf die Natur, sondern auch den Menschen wirft, ist es erst das planetarische Imaginäre – von Frisch und Schrott über Brin, Powers und sogar Schätzing – das die eigentliche Kernfrage des Anthropozäns stellen kann: die nach der Funktion und dem Ort des Menschen im Kosmos als Element der planetaren Selbststeuerung oder ihrer Störung. Wo Schrott, Brin und Schätzing Formgenese und stabilisierende Dynamiken sehen (oder wenigstens erträumen), sehen Frisch und Weiss Zerfall, Chaos, Diffusion – und einen Menschen, der sich nicht mal mehr einbildet, Kontrolle oder auch nur verlässliches Wissen über die Welt zu haben. Es ist kein Zufall, dass die so unterschiedlichen Beispiele für den Eco-Cosmopolitanism, den Heise fordert, eine formale Gemeinsamkeit haben: ihre ‚großen‘, d.h. heterogenen, multi-perspektivischen, aus verschiedenen Textgattungen zusammengesetzten Formate. Die andere, mehr-als-menschliche Perspektive, die das Anthropozän nötig macht, setzen sie weniger in Inhalt, Szenario oder Wissensvermittlung um, sondern in der ausladenden, zugleich dezentrierten und alles integrierenden Form des Erzählens. Gemeinsam ist ihnen kein spezifisches Gattungsschema. Sie entwerfen vielmehr eine Ästhetik der Großen Form, die den Planeten als System und Interdependenzgefüge zu verstehen sucht. Sie kann weder von der Perspektive des Menschen aus betrachtet werden noch aus der ‚extraterrestrischen‘ der Science Fiction. Der „Weltenrand“, an dem der okzidentale Mensch sich in der Moderne als externer Beobachter des eigenen In-der-Welt-Seins situiert hat, ist keine mögliche Position.

Literaturverzeichnis

- „Amsterdam Declaration“. *International Geosphere-Biosphere Programme*, 2001, igbp.net/about/history/2001amsterdamdeclarationonearthsystemsscience.41b8ae20512db692f2a680001312.html. 23 April 2024.
- Brin, David. *Earth*. Bantam, 1990.
- Clarke, Bruce. *Gaia Systems. Lynn Margulis, Neocybernetics, and the End of the Anthropocene Literature*. Minnesota UP, 2020.
- Crichton, Michael. *State of Fear*. Harper Collins, 2004.
- Dürbeck, Gabriele. „Ambivalent Characters and Fragmented Poetics in Anthropocene Literature. Max Frisch and Ilija Trojanow“. *Minnesota Review* 83 (2014): S. 112 – 121.
- Emmerich, Roland, Regie. *The Day After Tomorrow*. 2004.
- Flammarion, Camille. *L'atmosphère. Météorologie populaire*. Librairie Hachette et Cie, 1888.
- Frisch, Max. *Der Mensch erscheint im Holozän*. 1979. Suhrkamp, 2012.
- Ghosh, Amitav. *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*. Chicago UP, 2016.

- Goodbody, Axel. „Telling the Story of Climate Change. The German Novel in the Anthropocene“. *German Ecocriticism in the Anthropocene*. Hg. von Caroline Schaumann und Heather I. Sullivan. Palgrave, 2017. S. 293–314.
- Haff, Peter K. „Technology as a Geological Phenomenon. Implications for Human Well-Being“. *A Stratigraphical Basis for the Anthropocene*. Hg. von C. N. Waters et al. Geological Society London, 2013.
- Heise, Ursula. *Sense of Place and Sense of Planet. The Environmental Imagination of the Global*. Oxford UP, 2008.
- Horn, Eva und Hannes Bergthaller. *Anthropozän zur Einführung*. Junius, 2022.
- Kingsolver, Barbara. *Flight Behavior*. Harper Collins, 2012.
- Langer, Stephanie. „Das Epos vom Anthropozän. Zu Raoul Schrotts *Erste Erde. Epos*“. *Diegesis* 9.2 (2020): S. 63–79.
- Latour, Bruno. *Kampf um Gaia. Acht Vorträge über das neue Klimaregime*. Suhrkamp, 2017.
- Lovelock, James. *Gaia. A New Look at Life on Earth*. Oxford UP, 1979.
- Malkmus, Bernhard. „Man in the Anthropocene. Max Frisch's Environmental History“. *PMLA* 132.1 (2017): S. 71–85.
- Powers, Richard. *The Overstory*. W. W. Norton & Company, 2018.
- Robinson, Kim Stanley. *Forty Signs of Rain*. Bantam Spectra, 2004.
- Schätzing, Frank. *Der Schwarm*. Kiepenheuer & Witsch, 2004.
- Schellnhuber, Hans Joachim. „Earth System Analysis and the Second Copernican Revolution“. *Nature* 402 (1999): C19–C23.
- Schrott, Raoul. *Erste Erde. Epos*. Hanser, 2016.
- Steffen, Will, et al. „The Emergence and Evolution of Earth System Science“. *Nature Reviews Earth & Environment* 1 (2020): S. 54–63.
- Trexler, Adam. *Anthropocene Fictions*. Virginia UP, 2015.
- Trojanow, Ilija. *EisTau*. Hanser, 2011.
- Ward, Peter. *The Medea Hypothesis. Is Life on Earth Ultimately Self-Destructive?* Princeton UP, 2009.
- Weiss, Philipp. „Autor Philipp Weiss: ‚Große Zusammenhänge fassbar machen‘“. *Kleine Zeitung*, 5 September 2018a, kleinezeitung.at/kultur/buecher/5491309/Fuenfbaendiges-Werk_Autor-Philipp-Weiss_Grosse-Zusammenhaenge. 2 August 2022.
- Weiss, Philipp. *Am Weltenrand sitzen die Menschen und lachen*. Suhrkamp, 2018b. (5 Bände: *Enzyklopädien eines Ichs; Terrain Vague; Cahiers; Akios Aufzeichnungen; Die glückseligen Inseln*).
- Woods, Derek. „Scales. Climate versus Embodiment“. *The Cambridge Companion to Literature and Climate*. Hg. von Adeline Johns-Putra und Kelly Sulzbach. Cambridge UP, 2022. S. 71–86.

Matteo Gallo Stampino

Die *Conditio humana* zwischen Dystopie und Utopie: Yoko Tawadas *Send bo-o-te* (2018) und Roman Ehrlichs *Malé* (2020)

Zusammenfassung: Dieser Artikel zielt darauf ab, anthropozäne Erzählformen anhand von zwei Romanen des 21. Jahrhunderts zu untersuchen, nämlich Yoko Tawadas *Send bo-o-te* (2018) und Roman Ehrlichs *Malé* (2020). Unter Berücksichtigung der Vorreiterrolle Alfred Döblins für heutige *Climate Fiction* (Klimaromane), wird in beiden Romanen die Rolle von Sprache für die Darstellung dystopischer und utopischer Szenarien als Folgen der Klimakrise untersucht. Für Tawada lässt sich dabei die Bedeutung von Übersetzung und ein spielerischer Umgang mit Worten feststellen, wodurch die Klimakrise aus einer neuen Perspektive dargestellt wird, die auch Raum für Hoffnung entstehen lässt. Bei Ehrlich wird ebenfalls thematisiert, inwiefern die traditionelle Sprache nicht mehr ausreicht, um die neue *Conditio humana* im Anthropozän zum Ausdruck zu bringen. Traditionelle gesellschaftliche Ordnungsmuster werden ebenso in Frage gestellt. In *Malé* unterzieht nämlich der Autor die Leserschaft einer imaginativen Herausforderung, da die Grenzen zwischen Dystopie und Utopie zunehmend verschwimmen und sich die beiden Begriffe einander annähern. Die Klimakrise unterminiert gewöhnliche soziale Gefüge, sodass Menschen die Art und Weise, wie sie zusammenleben, überdenken müssen.

I

Die neue Ära, in der sich die Menschheit befindet, nämlich das Anthropozän,¹ ist unter verschiedenen Perspektiven krisenhaft. Einerseits erhebt sich der Mensch zur geologischen Großmacht. Die Umwelt wird verändert und an die Bedürfnisse des Menschen angepasst, bis zu dem Punkt, an dem alle anderen Arten auf dieser Welt verdrängt worden sind. Der Biologe und Ökologe Edward O. Wilson meint diesbezüglich, dass unser Zeitalter eigentlich „Eremozän“ – ‚Epoche der Einsamkeit‘ – heißen sollte (zit. nach Wallace-Wells 180). Andererseits wird die Menschheit

¹ Das Konzept des Anthropozäns wird hier nur in Bezug auf seine Relevanz für die vorliegende Arbeit erläutert. Vgl. z. B. Boella; Katzlberger; Pievani.

matteo.g.stampino@gmail.com

mit einer Natur konfrontiert, die – um es mit Gabriele Dürbeck, Caroline Schumann und Heather I. Sullivan zu formulieren – ihren „agentic“ Charakter aufweist (119).

Neben dem alternativen Vorschlag von Wilson wurden weitere Begriffe vorgeschlagen. Der relevanteste Beitrag kommt in diesem Kontext von dem Soziologen Jason Moore, der statt „Anthropozän“ zum Begriff „Kapitalozän“ rät. Er erklärt diese Begriffspräferenz damit, dass das, was uns in die jetzige Lage gebracht habe, die Beschleunigung eines räuberischen Kapitalismus sei, der die Ressourcen der Erde als unendlich betrachte (vgl. Moore 1–37). Dieser Kapitalismus habe zu mehr Wohlstand geführt, aber auch die Ungleichheit bei der Verteilung dieses Wohlstandes vergrößert.

Auch in Bezug auf die Reaktionen zur Klimakrise gibt es unterschiedliche Auffassungen. Während auf der einen Seite einige Denker:innen wie Christiana Figueres und Tom Rivett-Carnac, die Verfasser des Pariser Abkommens von 2015, uns in ihrem Buch *The Future We Choose* (2020) auffordern, der Klimakrise mit Optimismus und Hoffnung zu begegnen, sind andere Autoren eher skeptisch gegenüber den Möglichkeiten der Wissenschaft, das größte Problem des Anthropozän, nämlich die globale Erwärmung, zu lösen. Eine der kritischsten Stimmen ist die des Schriftstellers Jonathan Franzen: „Sich ernsthaft vorzustellen, die Welt würde fröhlich auf Flugreisen und auf Großbildfernseher verzichten, das hat doch etwas von einer Schwarzen Komödie an sich. Das Spiel ist aus. Der Petro-Konsumismus hat gewonnen“ (49).

Aufmerksamkeit auf die Umwelt wird aber nicht erst in der gewärtigen Epoche des Anthropozän gerichtet. Man denke zum Beispiel an die Historiker Christophe Bonneuil und Jean-Baptiste Fressoz, die gezeigt haben, wie ein proto-ökologisches Denken spätestens ab dem 18. Jahrhundert zu finden ist (253–287), oder an die Studie des Literaturwissenschaftlers Heinrich Detering *Menschen im Weltgarten* (2020) zur Vorgeschichte des ökologischen Denkens in Deutschland. Zu den Vorreibern aktueller Klimaromane gehören Romane des frühen 20. Jahrhunderts, insbesondere Alfred Döblins *Berge Meere und Giganten* (1924). Ausgehend von einer Diskussion dieser Vorgeschichte behandelt dieser Beitrag zwei Beispiele von *Climate Fiction* (Cli-Fi) aus dem 21. Jahrhundert: Yoko Tawada's *Send bo-o-te* (2018)² und Roman Ehrlichs *Malé* (2020). Bei Tawada geht es um ein Japan in einem post-apokalyptischen Zustand; bei Ehrlich um eine Insel auf den Malediven, die aufgrund des steigenden Meeresspiegels im wörtlichen Sinne dem Untergang nahe ist.

² *Send bo-o-te* ist nicht der einzige Text von Tawada, der sich mit der Klimakrise befasst. In *Scattered All over the Earth* (2018, auf Japanisch verfasst und von Margaret Mitsutani ins Englische übersetzt) wird die Überflutung von ganz Japan thematisiert.

II

Die Idee, dass natürliche Katastrophen keine totale Zerstörung der menschlichen Spezies als Konsequenz haben, sondern dass die Menschheit durch die Katastrophe eine physische, körperliche, sogar genetische Veränderung durchläuft, die ihr erlaubt, weiterzuleben (heute als „posthuman“ bezeichnet) ist fest in der Tradition der deutschen Science Fiction angesiedelt. Wie Roland Innerhofer zu Recht betont, scheint in der frühen Science Fiction³ „die plötzliche eintretende kosmische Katastrophe [in Form eines Zusammenpralls eines Kometen mit der Erde, MGS] unlösbar mit Bildern der Rettung verbunden zu sein“ (371). In einer besonders prägnanten Art und Weise kommt die Vorstellung einer für die Menschheit wohlthuenden Katastrophe in Robert Krafts Roman *Die Neue Erde* (1910) zum Vorschein. Auch in diesem Werk wird der Zusammenprall der Erde mit einem Kometen beschrieben, der zur Folge hat, dass etwa Singapur an den Südpol und Leipzig an den Äquator rückt. Mit diesem Buch – so Innerhofer – wollte Kraft im Sinne von Darwin und Haeckel zeigen, wie die klimatischen Bedingungen den Menschen prägen (388). Laut Kraft schien die Härte des Überlebenskampfes unter schwierigen Voraussetzungen sogar ein Anstoß dafür zu sein, die Zivilisation zu fördern. Die polare Kälte spornt die Menschen zu technischen und kulturellen Leistungen an, während die tropische Wärme „einschläfert“ und zur Stagnation führt (Innerhofer 388). Dasselbe Motiv taucht auch in Wilhelm Bölsches *Der letzte Mensch* (1909) auf. Laut der sozialdarwinistischen Ansicht Bölsches bringe ein Wechsel der klimatischen Bedingungen keine Gefahr für die menschliche Spezies mit sich, denn gerade die Schwierigkeit des Überlebenskampfes fördere den technischen Fortschritt und die biologische Höherentwicklung (zit. nach Innerhofer 374).

Aber erst seit Alfred Döblin und seinem Roman *Berge Meere und Giganten* (1924) kann man von einer Proto-Geschichte des posthumanen Denkens in der deutschsprachigen Literatur sprechen. Die Handlung dreht sich um den Versuch, Grönland zu enteisen, um es bewohnbar zu machen, wodurch aber unter dem Eis gefrorene „Urtiere“ (*Berge Meere und Giganten* 362) zum Leben wiedererweckt werden. Als diese Monsterwesen Skandinavien und Westeuropa erreichen, erweist sich die ihnen innewohnende Kraft als fatal: Jeder Kontakt provoziert einen krebsartigen Ausbruch organischen Wachstums, sodass Tiere verschiedener Arten ineinander

³ Der historischen Genauigkeit zugunsten sollte man diese ersten Zukunftsentwürfe als „Zukunftsromane“ bezeichnen. Wie u. a. von Dina Brandt erklärt, sind dementsprechend Zukunftsromane nichts anderes als eine Vorphase des Science Fiction-Genres. Zu beachten ist auch, dass der Begriff „Science Fiction“ schon damals im Umlauf war; da er bereits 1929 von Hugo Gernsback, einem Amerikaner mit deutschsprachigen Vorfahren, geprägt wurde (vgl. D. Brandt 10).

wachsen und Menschen von ihren eigenen wachsenden Organen ausgezehrt oder erwürgt werden. Die herrschenden Technokraten beginnen, biologische Waffen zur Bekämpfung der Ungeheuer zu entwickeln. Sie errichten aus einer Zusammensetzung von Menschen, Tieren und Pflanzen gewaltige Türme – die namensgebenden „Giganten“ – groteske organische Lebewesen, die, auf Bergen oder im Meer platziert, als Verteidigungstürme dienen. In technologischem Wahn verwandeln sich einige der Wissenschaftler selbst in riesige Monster und ziehen in Europa umher, wo sie Verwüstung anrichten.

Döblins Roman spiegelt naturphilosophisches Denken wider, laut dessen der Mensch Tierisches, Pflanzliches und Mineralisches in sich vereine und deswegen aus heutiger Sicht als eine Cyborg-artige Präsenz in der Natur definiert werden kann (Craig 441). Demnach existiere ontologisch keine Trennung zwischen dem geistigen Ich und der Natur, da der Geist von denselben chemischen Substanzen wie z. B. Wasser, Salze, Sand und Steine beeinflusst und gelenkt ist, wie die Natur (Gelderloos und Maillard 276). Von besonderer Relevanz für diese Arbeit ist dann die Tatsache, dass laut Döblin „die physikalische Welt auf der kleinsten Skala eine sichtbare Form hat und dazu tendiert, sich auf bestimmte Weisen zu organisieren“ (zit. nach Gelderloos und Maillard 276). Diese Regelmäßigkeiten innerhalb der natürlichen Welt nimmt er als Beweis dafür, dass eine Subjektivität hinter allen Erscheinungen und Elementarkräften in der Natur stecke.

Gabriele Dürbeck hat Döblins Roman aus der Perspektive des *Material Ecocriticism*⁴ gedeutet. Natur wird innerhalb des *Material Ecocriticism* nicht mehr als eine mechanische Kette von Ursachen und Folgen gesehen, deren ständiger Fortschritt durch menschliche Kontrolle erreichbar ist; eine klare Grenze zwischen Mensch und Natur wird vielmehr zugunsten einer diese zwei Pole vereinigenden Interkonnektivität verworfen. Gerade diese Einstellung findet Katharina Grätz in Döblins Roman, wenn sie schlussfolgert, dass dort Technologisches und Organisches füreinander eintreten. Durch technische Eingriffe entstehe eine Interaktion zwischen Menschen und Natur, und Naturkräfte besäßen eine Eigendynamik, die „die Hierarchie von Natur und Zivilisation um[kehrt]“ (Grätz zit. nach Dürbeck 86). In diesem Kontext erscheint Natur als „unendlich regenerationsfähig“ (Dürbeck 88) und die Menschheit könne nur überleben, wenn sie ein Verständnis für diese dynamischen Naturkräfte entwickle.

4 Serenella Iovino und Serpil Opperman definieren den Begriff „Material Ecocriticism“ als „the study of the way material forms – bodies, things, elements, toxic substances, chemical, organic and inorganic matter, landscapes, and biological entities – [that] intra-act with each other and with the human dimension producing configurations of meanings and discourses that we can interpret as stories“. Bezüglich des Begriffs von „intra-action“ sei auch auf das Werk Karen Barads verwiesen (vgl. Santambrogio 3–4).

III

In Anbetracht der Tatsache, dass Döblin in seinen naturphilosophischen Schriften ein Menschenbild vertritt, das dem zeitgenössischen Posthumanen nahe kommt, können sich seine Überlegungen für eine Analyse der Romane von Tawada und Ehrlich als fruchtbar erweisen.

Der Roman *Send bo-o-te* (2018) der deutsch-japanischen Schriftstellerin Yoko Tawada stellt Japan in einem postapokalyptischen Zustand dar.⁵ Eine Katastrophe ist geschehen, alle Tiere sind gestorben und alle Böden sind kontaminiert, was an einen nuklearen Unfall denken lässt. Seit der Dreifachkatastrophe in Japan im Jahre 2011 ist Tawadas dystopisches Werk nicht mehr einzigartig in der japanischen Literatur. Im Jahre 2014 betonte sie, wie nach dem Desaster in Fukushima japanische Schriftsteller:innen sehr vorsichtig in der Beschreibung jenes Ereignisses waren, während sie selbst, in Deutschland lebend und „writing from outside“, direkter darauf reagieren konnte (Tawada 2014).

In *Send bo-o-te* werden Kinder krank zur Welt gebracht, während ältere Menschen nicht sterben können. Einer literarischen Tradition folgend, die, wie oben gezeigt, ihre Anfänge in der ersten Phase der deutschen Science Fiction um 1900 hat, beschreibt Tawada eine menschliche Spezies, die Lebensformen entwickelt, die gegenüber neuen Umweltbedingungen resistenter sind. Kinder haben beispielsweise Schwierigkeiten, Kalzium zu absorbieren, aber ihre schwachen Knochen erweisen sich in bestimmten Situationen als Vorteil, da sie gelenkiger sind. So wird die Geschichte von Yoshiro und seinem Urenkel Mumey erzählt, insbesondere ihre Schwierigkeiten ein normales Leben zu führen. Tawadas Roman stellt wie Döblin die Auffassung des Menschen als mächtigste Spezies in Frage und porträtiert seine progressive genetische Veränderung, sodass sich die Grenzen zum Tierischen graduell auflösen: „Früher hat man sich über Weichtiere lustig gemacht, aber, wer weiß, die Menschen entwickeln sich womöglich in eine Richtung, die keiner vorgesehen hat. Vielleicht nähern sie sich ja den Kraken an. Wenn ich mir meinen Urenkel ansehe, halte ich das für möglich“, kommentiert Yoshiro (*Send bo-o-te* 23).

Sowohl Döblin also auch Tawada zeichnen also ein Bild des Menschen, der in ständiger Evolution ist und der nicht mehr mit den Termini der humanistischen

5 Tawada schreibt sowohl auf Deutsch als auch auf Englisch. *Send bo-o-te* stellt eine Ausnahme dar, da das Buch auf Japanisch verfasst und von Peter Pörtner ins Deutsche übersetzt wurde.

Tradition beschreibbar ist.⁶ Ist das naturalistische Zeitalter bei Döblin einerseits von einem Gefühl der Belanglosigkeit des „tierisch-menschlichen Einzelwesen“ („Der Geist des naturalistischen Zeitalters“ 1279)⁷ gekennzeichnet, entwickelt sich andererseits ein Freiheitsgefühl basierend auf der Tatsache, nicht für ein Jenseits zu leben. Das führt dazu, dass der Mensch alles von sich aus leisten muss, und dies generiert wiederum einen „Antrieb zu kräftigster Aktivität“ („Geist“ 1279). Tawadas Roman zeigt eine ähnliche Ambivalenz auf: Einerseits sind die Kinder so schwach, dass auch alltägliche Tätigkeiten zu anstrengend für sie sind, während die alten Leute vor Energie strotzen.⁸ Wie erwähnt, stecken aber in der Schwäche der Kinder die Spuren einer evolutionären Entwicklung der menschlichen Spezies. Mit Bezug auf Döblin betrachtet könnte man Tawadas Werk daher als Fortsetzung seines naturphilosophischen Gedankengutes lesen.

Eine weitere Gemeinsamkeit betrifft die Vorstellung des Männlichen und des Weiblichen. In Döblins Werk ist zu lesen, dass in der naturalistischen Epoche das männliche Überlegenheitsgefühl erschüttert wird,⁹ weil das allgemein vorherrschende männliche Gefühl der Überlegenheit aus der Arbeit, Technik und Wissenschaft auch auf die Frauen dieser Periode überströmt. Die gleichwertige Arbeit beider Geschlechter führe dazu, dass Arbeiter:innen sich bei ihren Tätigkeiten als „gleichartige Wesen“ („Geist“ 1288) erleben. Dies habe zur Folge, dass die sekundären Geschlechtsmerkmale sich ändern, Eigenschaften von einem Geschlecht zum anderen hinüberwechseln und sich damit annähern. Obschon ein direkter Einfluss Döblins auf Tawada nicht nachweisbar ist, ist bemerkenswert, wie auch in *Send bo-o-te* die Differenzen zwischen Männlichem und Weiblichem zeitweise verschwinden: „Einige Experten versicherten: ‚Die ganze Menschheit verweiblicht‘. Es gab aber auch andere, die behaupteten: ‚Die als Männer geboren wurden, werden zu Frauen werden. Und die, die als Frauen geboren wurden, werden zu Männern werden‘“ (*Send bo-o-te* 128–129). Im Roman wird dann beschrieben, wie in einigen Regionen Japans die Umsiedlung von fertilen Frauen verboten wird, um das Be-

6 Man beachte den folgenden Satz aus Döblins „Der Geist des naturalistischen Zeitalters“, der diese Überzeugung untermauert: „Biologisch sind das [d. h. die Wirkungen des Gesellschaftstrieb, MGS] Versuche, zu Variationen zu gelangen, neue Menschentypen zu bilden“ (1278).

7 Im Folgenden als „Geist“ zitiert.

8 Die Unsterblichkeit der alten Leute hat sicher auch negative Konsequenzen, wie z. B. die Tatsache, dass sie „die entsetzliche Last tragen mussten, dem Sterben ihrer Urenkel zuzuschauen“ (*Send bo-o-te* 53). Dieser Zustand der alten Leute kann als eine Art Bestrafung für ihr passives Verhalten angesichts der Katastrophe gedeutet werden, als wären sie dazu verurteilt, ewig dem Kollaps beizuwohnen, den sie durch ihre Konsumgewohnheiten verursacht haben.

9 Zur Krise der Männlichkeit seit Ende des 19. Jahrhunderts, vgl. Klinger 25–26.

völkerungswachstum unter Kontrolle zu halten. Die Natur erweist sich aber als stärker als die menschlichen Gesetze, und der genetische Wandel schreitet voran:

In den Gegenden, in denen weiblichen Föten abgetrieben werden mussten, war die Natur, deren Balance durch die Menschen zerstört worden war, rasend vor Wut und rächte sich mit einigen verblüffenden Kunstgriffen.¹⁰ Eine ihrer rabiaten Maßnahmen war, sicherzustellen, dass das Geschlecht eines Menschen nicht sein ganzes Leben über dasselbe blieb. Es änderte sich zwei oder drei Mal in einer Lebenszeit, ganz wie von selbst, und niemand konnte im Voraus wissen, ob er oder sie nur einmal oder zweimal ihr Geschlecht wechseln würde. (*Send bo-o-te* 129)

Hat für Döblin der Eintritt in dieses neue Zeitalter ambivalente Konsequenzen, wie z.B. die schon angedeutete Ablehnung der Existenz eines „Jenseits“ und das Bewusstsein, dass Technik sowohl dem Aufbau als auch dem Zerfall dienen kann, entwirft Tawada ein Zukunftsszenario, in dem diese Ambivalenzen zugespitzt werden. Japan hat sich von der restlichen Welt isoliert, weil das ganze Land verseucht ist. Alles deutet auf eine technische bzw. nukleare Katastrophe hin, die eine normale Durchführung des Lebens verhindert, wie die folgende Aussage der Figur Yoshiro verdeutlicht: „Mein Urenkel möchte auf einer Wiese picknicken! – Liegt es an mir, dass ich ihm nicht einmal diesen kleinen Traum erfüllen kann, weil alle Wiesen verseucht sind?!“ (*Send bo-o-te* 188). Obwohl die Technik so intrusiv geworden ist, dass übliche Haushaltgeräte eine negative Wirkung auf den Menschen haben (*Send bo-o-te* 73), übt sie auf einige Charaktere eine starke Faszination aus. Über Yoshiros Sohn Tomo wird etwa gesagt, dass er „die Maschinen über alles liebte, die auf Knopfdruck große Wirkungen zeitigten“ (*Send bo-o-te* 106). Und letztendlich ist es die Technik, die zum Träger einer Hoffnung auf die posthumane Fortsetzung des Lebens wird. Am Ende des Romans wird erzählt, wie Mumey auf unerklärliche Weise in die Zukunft geschickt wird, um in einem internationalen Forschungsinstitut untersucht zu werden. Nach seiner Rückkehr ist er – wenn man Giuseppe O. Longos maßgeblicher Definition folgt – eine „posthumane Kreatur“. Seine Stimme kommt nicht von seinen Stimmbändern, sondern aus einer Armbanduhr, und das Atmen wird er in Kürze „einem Gerät außerhalb seines Körpers überlassen müssen“ (*Send bo-o-te* 179). Sowohl für Döblins als auch für Tawadas Romane lässt sich also feststellen, dass die Technik nicht zu verwerfen ist, sondern das Potential enthält die krisenhafte Verfassung des Menschen in der Anthropozän-Ära zu

10 Der Gebrauch von Personifizierungen in einem Roman, der sich von einer anthropozentrischen Vision zu distanzieren versucht, scheint problematisch zu sein. Obschon wir durch die Personifikation in der Lage sind, „[to] recognize emotionally what we know merely cognitively“ (Goodbody 296) ist ihre Verwendung mit einer Sichtweise verbunden, die sich nicht von einer anthropomorphisierenden Metaphorik zu distanzieren vermag.

überwinden, solange sie gewissenhaft und bewusst eingesetzt wird. Wenn aber bei Döblin Technik und Natur in sich vereint und untrennbar sind, ist bei Tawada diese Verbindung nicht mehr möglich, so dass sich die Technologie zur einzigen Rettungsmöglichkeit für den Menschen erhebt, indem sie selbst aktiv wird.

IV

Die Tatsache, dass Tawada in mehreren Sprachen als Schriftstellerin tätig ist, bringt mit sich, dass mehrere Idiome beim Schreibprozess interagieren. Das ist auch in *Send bo-o-te* der Fall: Deutsch und Japanisch interagieren, bringen einen „Zwischenraum“ hervor, in dem sich auch die Übersetzer:innen bewegen müssen. Am deutlichsten kommt dieses Zwischen-den-Sprachen-Leben im spielerischen Umgang eines Bäckers mit dem Namen seiner Brötchen zum Ausdruck: Der Besitzer der Bäckerei gibt den Broten, die er backt, seltsame Namen, die alle Wortspiele enthalten: „Hanobaa“, „Hannover, die Klingentante“, „Buremen“, „Bremen, die Wackelnudel“, „Rotenburoku“, „Rotenburg, der Freiluftbadebezirk“. An der Ladentür hängt ein Poster mit der Aufschrift: „Brote gibt es hier allerlei. Finden Sie eines, das ihrem Munde köstlich dünkt!“ (*Send bo-o-te* 9–10). Aus diesem Beispiel lässt sich verdeutlichen, wie Tawadas Umgang mit der Sprache ein spielerischer Gestus innewohnt, der darauf abzielt, feste Grenzen zwischen den Sprachen in Frage zu stellen und das Potenzial hervorzuheben, das entsteht, wenn man den Blick nicht bloß auf ihre/seine Muttersprache richtet, sondern ihre/seine Aufmerksamkeit auf fremde Sprachen richtet. Diesbezüglich ist zu betonen, dass Tawada durch ihre mehrsprachige Ausrichtung eine hohe Sensibilität angesichts der Bedeutungsnuancen entwickelt hat, die Wörter und Begriffe als Spiegelbild des kulturellen Fundus in verschiedenen Sprachen annehmen.

Die Schriftstellerin hat sich z. B. in einem Interview mit Ortrud Gutjahr über den Begriff „Katastrophe“ geäußert, wobei sie zeigt, wie die deutsche und die japanische Kultur mit diesem Begriff verschiedenartig umgehen. Schon die Übersetzung des Begriffs ins Japanische führe zu Schwierigkeiten: „[d]as deutsche Wort ‚Katastrophe‘ [ist] schwer ins Japanische zu übersetzen. ‚Saigai‘ [Kalamität] ist zu sachlich und trocken, ‚Hakyoku‘ [Zusammenbruch, tragisches Ende] benutzt man nie in diesem Zusammenhang“ (Gutjahr 34). Tawada stellt dann fest, dass in der Art und Weise, wie Japaner:innen und Deutsche auf eine Katastrophe reagieren, eine grundlegende, kulturbezogene Differenz feststellbar ist¹¹. In Japan herrsche „eine

11 Obschon Tawada diese differenzierte Haltung der Katastrophe gegenüber betont, will sie nicht behaupten, dass eine der zwei Kulturen besser als die andere sei, und betont die leitmotivisch in

sehr passive Haltung“ (Gutjahr 34). Man denke kritiklos nur an das Konkrete. In Deutschland verbinde man dagegen das Wort ‚Katastrophe‘ mit einer politischen Haltung und mit dem Gefühl, dass Menschen gegen die Katastrophe etwas unternehmen können. Das hänge damit zusammen, dass es in Japan „so viele große Naturkatastrophen [gab], dass man heute noch nicht das Gefühl gewonnen hat, dass die Menschen [...] die Natur unter Kontrolle haben“ (Gutjahr 35–36), während in Europa eher die Überzeugung herrsche, dass Menschen die Natur im Griff haben: „Die Menschen sind in Europa die Subjekte, sie sind stärker als die Natur, die ja nur ein Objekt ist. Die Natur handelt nicht“ (Gutjahr 35). Durch die Perspektive eines fremden Blicks auf die europäische Kultur lässt sich also schlussfolgern, dass trotz Döblins Versuch, diese Denkmuster zu erschüttern, in der abendländischen Kultur noch ein räuberischer und kolonialistischer Ansatz der Natur gegenüber zu finden ist. Dies signalisiert, dass die Konsequenzen des Eintritts in eine neue geologische Ära – insbesondere der damit verbundene „agentielle“ Charakter der Natur – noch weit entfernt sind, sich im Bewusstsein der Bevölkerung niederzulassen.

Aus der Tatsache, dass Tawada in mehreren Sprachen schriftstellerisch tätig ist, erklärt sich, dass die Rolle von Sprache und Übersetzung in allen ihren Werken eine zentrale Rolle spielt.

In der von Tawada entworfenen posthumanen Welt verliert die Sprache ihre Rolle als bloßes Kommunikationsmittel und wird selbst zum Objekt der Narration. Wie Lea Schneider betont, ist die in *Send bo-o-te* dargestellte ökologische Katastrophe auch eine Katastrophe der Sprache. Das zeigt sich mit der Beiläufigkeit, die Tawada so großartig beherrscht, in der folgenden Situation: Yoshiro arbeitet an einem Manuskript, das er letztlich vernichten muss,¹² weil es zu viele Namen ausländischer Orte enthält und es ihm nicht gelingt, diese Namen durch andere zu ersetzen, denn „Ortsnamen verbreiten in einem Text feine Äste, wie Blutäderchen“ (*Send bo-o-te* 52). Die in Gang gesetzte Isolationspolitik und der Versuch der als dystopisch charakterisierten Regierung, alles zu „säubern“ (*Send bo-o-te* 188), betrifft auch die Worte, da sie ein Potenzial haben, die Realität mitzugestalten. Das Wort „Schule“ bringt z.B. „einen Hauch von Hoffnung“ (*Send bo-o-te* 60), denn in einer Welt, in der die Sprache zum Status einer Ware degradiert worden ist, kann nur die Schule die Pflege der Sprache garantieren. So widmet der Lehrer Yonatani seine ganze Kraft der Aufgabe, Wörter vor dem Aussterben zu retten:

ihrem Werk wiederkehrende Idee eines Zwischenraums, der die Grenze zwischen den Kulturen überwindet.

¹² Die Tatsache, dass Yoshiro nicht in der Lage ist, ein Buch fertig zu schreiben, kann auch als Metapher für die Schwierigkeiten gedeutet werden, die neue *Conditio humana* im Anthropozän zu beschreiben.

Unbekannte Worte, die inmitten bekannter Worte auftauchen, kann man auch verstehen, wenn man kein Wörterbuch zurate zieht. Und wenn man Bücher liest, in denen zwischen bekannte Wörter ungefähr zehn Prozent unbekannte gemischt sind, wächst der Wortschatz. (*Send bo-o-te* 170–171)

Yonatan fungiert somit als Retter der Sprache in einer Gesellschaft, in der „[d]ie Lebensdauer der Wörter immer kürzer [wird]“ (*Send bo-o-te* 9), denn „auch unter den Wörtern, denen der Stempel ‚altmodisch‘ aufgedrückt wird, und die – eines nach dem anderen – verschwinden, sind solche, die keine Nachfolger finden“ (*Send bo-o-te* 9). Die Beschreibung von Yonatanis Tätigkeit, „Er konnte ihnen nur beibringen, wie man die Sprache, wie einen Acker, kultiviert“ (*Send bo-o-te* 171), erinnert an eine in der Romantik verbreitete Metaphorik. Man denke an Herder, der den Übersetzungsprozess mit dem Pflücken von Blumen in fremden Gärten beschreibt, um sie der Geliebten, die für das eigene Idiom steht, zu schenken (Herder 408). Roberto di Bella spricht mit Bezug auf Tawada von einem „dynamische[n] Sprachverständnis“ (247) und bezieht sich dabei auf Ottmar Ette, laut dem in den Texten Tawadas „eine Poetik ins Werk gesetzt werde, welche die angeeignete Fremdsprache nicht im Sinne einer Immobilie wie ein Hotelzimmer bewohne, in dem nichts verändert werden dürfte, sondern als einen in stetiger Veränderung begriffenen Raum der Sprache begreift“ (di Bella 247).

Tawada misstraut jeder Art von kategorialer Grenzziehung: im geographischen Raum, im Bewusstsein wie in der Sprache. In ihrem Essay „Von der Muttersprache zur Sprachmutter“ beschreibt sie, wie die deutsche Sprache, ihre „neue Schreibmutter“, ihr eine „zweite Kindheit“ verschafft habe, denn „[i]n der Kindheit nimmt man die Sprache wörtlich wahr. Dadurch gewinnt jedes Wort sein eigenes Leben, das sich von seiner Bedeutung innerhalb eines Satzes unabhängig macht“ (Tawada 2003, 13). Es ist daher kein Zufall, wenn in *Send bo-o-te* die meisten metasprachlichen Reflexionen sowie jedes genuine Interesse an der Sprache in strikter Opposition zu der Strategie der Regierung steht, die nicht nur Fremdwörter verbietet, sondern die Sprache in eine käufliche Ware verwandelt (*Send bo-o-te* 135–136).

Die Isolationspolitik, die im Roman beschrieben wird, lädt zu einer Auseinandersetzung mit Tawadas theoretischen Schriften ein. Eine Romanstelle zeigt, wie radikal die Aversion der Regierung gegen fremde Wörter ist: „Im Übrigen war es auch strengstens verboten, auf öffentlichen Plätzen länger als vierzig Sekunden fremdsprachige Lieder zu singen. Zudem durften keine Romane publiziert werden, die aus Fremdsprachen übersetzt waren“ (*Send bo-o-te* 38).

Für Tawadas Auffassung von Sprache wäre eine derartige Zensur undenkbar, weil für sie Sprache etwas ist, das man nicht besitzen kann.¹³ In Anlehnung an

13 In Tawadas *Überseetzungen* heißt es, dass „[die meisten Menschen, MGS] immer wieder zu

Derrida, der darauf aufmerksam macht, dass Sprache erst durch die Konfrontation mit einem „anderen“ entsteht und demzufolge die Unterscheidung zwischen Mutter- und Fremdsprache sinnlos sei, beharrt Tawada auf der Tatsache, dass Übersetzung nicht nur von der Muttersprache in die Fremdsprache (und umgekehrt) stattfinde, sondern auch in ein und derselben Sprache (vgl. Heimböckel 158).¹⁴ Bernard Banoun betont daher, dass Tawada die Idee einer Übersetzung, die nach „Wahrheit“, „Größe“ und „Einheitlichkeit“ strebt, verwerfe (459). Die Übersetzung solle auf keinen Fall das Original ersetzen oder gar verschwinden lassen. Tawadas Auffassung zufolge diene die Übersetzung sogar dazu, das Original besser zu verstehen. Sie plädiert für eine Übersetzung in der, in Anlehnung an Marcel Möring, „die Sprachen grenzenlos zueinander werden“ (Banoun 460).¹⁵

Der Tätigkeit des Übersetzens, so wie Tawada sie versteht, wohnt eine Überzeugung inne, die konträr zur im Roman beschriebenen Isolationspolitik steht. Übersetzung diene nämlich dazu, „das Gewohnte fremd zu machen und Konzepte der Reinheit, wie die Reinheit von Kultur, Tradition, Identität oder auch Sprache, als trügerisch zu entlarven“ (Heimböckel 159). Tawada projiziert diese Isolationspolitik nicht einfach in eine ferne Zukunft. Wie Kim Seungyeon deutlich macht, betrachtet sie Dystopien und Utopien als etwas, dass bereits die heutige Realität beschreibt (332).¹⁶ Cli-Fi kann in dieser Hinsicht der Leserschaft dabei helfen, sich im Kampf gegen eine sich schnell verändernde Realität auszurüsten, weil durch die Distanzierung von wissenschaftlichen Modellen und Graphiken und durch die Verwendung von bildlichen Beschreibungen, die Gefühle und Assoziationen erwecken, ermöglicht wird, „die größten Veränderungen der wichtigsten Systeme der Erde seit Entstehung der Menschheit“ (Magnason 48) in die Vorstellung von Realität zu integrieren. Das kann auch dazu beitragen, die nach Schneiders Ansicht als zu-

verstehen [geben], dass die Sprache ein Besitztum sein muss. Sie sagen zum Beispiel, dass man eine Fremdsprache nicht so gut beherrschen könne wie die Muttersprache. [...] Meiner Meinung nach ist es überflüssig, eine Sprache zu beherrschen. Entweder hat man eine Beziehung zu ihr oder man hat keine“ (zit. nach Heimböckel 154).

14 „I think it an illusion to believe the mother tongue to be authentic. The mother tongue is a translation from non-verbal or pre-verbal thoughts, too. Language is not natural for us, but rather artificial and magical. People who like to believe that language should be identical with human emotions and thoughts do not like to speak foreign languages. They feel that they have to pretend to be somebody else or even that they have to lie when they speak foreign languages. Foreign languages draw our attention to the fact that language per se, even one's mother tongue, is a translation“, kommentierte Tawada 1999 (Totten 95–96).

15 Auch Ehrlich reflektiert über Grenzen und Literatur, und kommentiert wie folgt: „All literature is the work of transmission. In that respect, it appears quite transnational to me“ (Marven und Plowman 142).

16 Vgl. dazu auch Tamas 125.

sammenhängend zu betrachtende ökologische und sprachliche Krise zu überwinden, weil durch das Erwachen solcher Gefühle und Assoziationen eine neue Sprache gepflegt wird, die die Barriere der Abstraktion überwindet.

V

Malé, der zweite hier zu untersuchende „Klimaroman“, erhielt 2017 den Alfred-Döblin Preis. Anlässlich dieser Preisverleihung drückte der Autor seine Faszination bezüglich Döblins Tätigkeit als Schriftsteller und als Psychiater aus. Ehrlich prägt in diesem Kontext den Begriff der „Dichterärzte“ (Ehrlich 2020, 105). Die von ihnen geschaffene Literatur sei „im Kern unbeirrbar philanthropisch“ und habe die Möglichkeit durch die Anerkennung des Pathologischen nach einem Prozess der Gesundung zu streben (vgl. Ehrlich 2020, 105). Ein ähnliches Ziel lässt sich auch in *Malé* finden, wobei das „Pathologische“ in der Schwierigkeit bzw. Unmöglichkeit angesiedelt werden kann, sprachliche Grenzen zur Beschreibung der *Conditio humana* in der Zeit der Klimakrise zu überwinden. Der „Prozess der Gesundung“ wird von einer neuen Art des literarischen Umgangs mit diesem Phänomen angestrebt, der die Leser:innen auf einem Weg begleitet, der zeigt, dass die Herausforderung der Klimakrise nur bewältigt werden kann, wenn die menschliche Hybris zurückgeschraubt wird und die Menschen bereit sind, ihre eigenen Interessen zurückzustellen.

In *Malé* geht es um eine Insel der Malediven, die nicht mehr vor dem steigenden Meeresspiegel zu retten ist und die zum Ziel all jener geworden ist, die nach einer Alternative zum Leben in den gentrifizierten Städten des Westens suchen. Und so wird die Insel in der kurzen Zeit vor ihrem Untergang zur Projektionsfläche für Aussteiger:innen, Abenteurer:innen und Utopist:innen, zu einem Ort zwischen Euphorie und Albtraum, in dem neue Formen der Solidarität erprobt werden. Die Verbindung von anarchischen gesellschaftlichen Zuordnungen mit Entwürfen einer Utopie ist nicht neu, sondern – wie viele andere Aspekte in den Werken Tawadas und Ehrlichs – schon in der frühen Phase der Science Fiction vorhanden. Döblin entwirft in seinem *Berge Meere und Giganten* eine Gesellschaft, die nach der von den Giganten verursachten Zerstörung Europas versucht, die Zivilisation wieder entstehen zu lassen. Diese neue Gesellschaft, eine Art „anarchische Utopie“ (Qual 299), ist als politischer Raum zu verstehen, der die ethischen Voraussetzungen für Nachhaltigkeit schaffen muss. Döblins Werk erweist sich also als aktuell, weil er den Weg zu einer gesellschaftlichen Organisation weist, die dem krisenhaften globalen Zustand Widerstand leistet.

Die Klimakrise zeigt sich in *Malé* ihrer ganzen Ambivalenz. Einerseits wird die drohende Katastrophe thematisiert, andererseits wird die Insel zum Ort eines li-

terarischen Experiments, das die Möglichkeiten der Utopie in einem apokalyptischen Szenario untersucht. Dass ein utopisches Szenario in einem dem Untergang geweihten Ort entsteht, mag verwirrend klingen. Ehrlich verteidigt diese Auffassung in seiner Rede anlässlich der Verleihung des Bremer Literaturpreises im Jahre 2013. Dort vertritt er die Meinung, dass „das Unheimliche“ nicht in Schreckensgeschichten zu suchen sei, sondern in der täglichen Ordnung, die eine Selbstverständlichkeit erzeuge, die den Menschen keine Wahl biete, sondern sie zu „passive[n] Konsumente[n]“ des Lebens mache (Ehrlich 2014, 181). In *Malé* sind Leser:innen hingegen aufgefordert, „die eigenen Wirklichkeitsgrenzen zu berühren“ und „die Grenzen des Persönlichen“ (Ehrlich 2014, 182) zu überwinden, um zu verstehen, wie aus der Angst vor dem Dystopischen eine Neugier für das nicht Vertraute entstehen kann.

Dem Autor zufolge entwirft der Roman eine existentielle Leere, der die Leser:innen einen Sinn verleihen können, indem sie sie „mit Hoffnung oder Fiktion, mit der eigenen Vorstellung von Erfüllung, mit Sehnsucht, Wunsch und Traum“ füllen können (Ehrlich 2021, 12). Durch diesen Prozess werden Leser:innen – parallel zum oben genannten Begriff der „Dichterärzte“ selbst zu „Leserärzten“, indem sie aufgefordert werden, durch den Prozess des Lesens der beschriebenen Klimakrise eine Bedeutung zu verleihen. Das wird durch die Tatsache ermöglicht, dass „[d]ie Figuren in der fiktiven Anordnung von *Malé* die einmalige Gelegenheit [bekommen], des Untergangs ansichtig zu werden und dabei den Raum des Möglichen, dessen, was man sich vorzustellen imstande ist, über das Ende der bekannten Ordnung hinaus auszuweiten“ (Ehrlich 2021, 12). Eine derartige Horizonterweiterung ist genau das, was Cli-Fi anstreben sollte, da die Klimakrise nicht allein in Form von gefährlich aussehenden Diagrammen zukünftiger Klimaprojektionen vermittelt werden kann.¹⁷ Demgegenüber kann Literatur diese abstrakten Daten durch Bildhaftigkeit verständlich machen und damit das hohe Abstraktionsniveau bei der Vorstellung der von der Wissenschaft dargestellten Szenarien umgehen.

Für den Roman *Malé* ist zu betonen, dass die Natur und ihre Effekte auf die Insel deutlich im Vordergrund stehen, während menschliche Akteure im Hintergrund bleiben und bei ihren Versuchen scheitern. Die Handlung dreht sich nämlich um die vergebliche Suche nach zwei Figuren, die in *Malé* spurlos verschwinden sind. In der Tat sind in der Handlung verschiedene Geschichten und Perspektiven eingebaut, die an Döblins Regenwurm-Theorie erinnern.¹⁸ Viele dieser Geschichten

¹⁷ Vgl. Marven und Plowman 142. Ähnlich argumentiert Boella, die betont, dass die Auswirkungen des Klimawandels unsere Vorstellungskraft übersteigen (39).

¹⁸ Döblins Perspektive zufolge sollen die einzelnen Teile eines Werkes ein eigenes Gewicht bekommen und auch unabhängig vom Kontext, in dem sie ihre Funktion erfüllen, „lebensfähig“

handeln freilich von Figuren, die entweder keinen Namen tragen oder deren Geschichte nur bruchstückhaft erzählt wird. Durch dieses literarische Stilmittel werden die Charaktere oft durch ein Gleichnis mit der Natur beschrieben, wie im Falle einer Frau, deren Haare „vom Wind aufgestellt und so bewegt [werden], dass man von außen meinen könnte, sie befänden sich schon unter Wasser, im Einklang mit dem Tanz der Algen“ (*Malé* 19). Viel Raum wird auch der Beschreibung des Ozeans gewidmet, bis zu dem Punkt, an dem man meinen könnte, er sei der eigentliche Protagonist der Handlung. Eine Passage zeigt, wie das, was einmal ein idyllischer Urlaubsort war, jetzt der Kraft der Natur – die Dürbeck als „agentiell“ definieren würde – ausgesetzt ist:

Am Absatz des letzten Stockwerks ist [...] die ewige Unruhe des Indischen Ozeans, der kaum mehr friedlich, flach und türkisfarben daliegt, wie auf den Prospekten von früher, sondern wild und schaumig tosend, düster aufgewühlt und völlig verseucht vom Abfall der Menschen in ständiger Bewegung ist. (*Malé* 13)

Der Ozean wird zum Hauptakteur in einer kollabierenden Gesellschaft, in der sich alles seinem Rhythmus anpasst: „Sie [d. h. eine der Figuren, MGS] denkt, dass alles, was hier an diesem Ort passiert, das Vergehen von Zeit ist. Das Meer und seine unermüdliche Vertilgungsarbeit sind die wahrhaftige Entsprechung der vergehenden Zeit“ (*Malé* 14). Auf der stilistischen Ebene zielt Ehrlich ebenfalls darauf ab, eine Distanzierung vom Menschlichen zu schaffen und damit die Zentralität des Ortes und der Natur zu betonen. Sowohl „ungelenke Beschreibungen“ (Hahn) als auch Passivkonstruktionen und Partizipialsätze charakterisieren den Text. Bereits auf den ersten Seiten lässt sich diese Tendenz beobachten, wenn von einer Person berichtet wird, die aus ungeklärten Gründen von den Milizen festgenommen und zum reinen Objekt der Tätigkeit des Wassers wird, das den Raum langsam füllt:

Der Gefesselte wurde auf einen Holzstuhl gesetzt und dort festgebunden. Davor hatte man ihm einen Baumwollsack über den Kopf gestülpt und mit einem harten Gegenstand gegen das Gesicht geschlagen. [...] Das laute Hereinströmen des Wassers füllt den Raum, es ist um seinen Kopf herum und in den Ohren das einzige Geräusch [...]. (*Malé* 5)

Dieser Umgang mit Sprache ist durchaus ungewöhnlich für ein Genre wie die Cli-Fi, das oft auf „Spannung“ fokussiert ist. Wie Marten Hahn schreibt „[opfern] viele Bücher des Genres im Kampf für ‚die gute Sache‘ ihre literarische Ästhetik, oft siegt moralischer über künstlerischen Anspruch“. In der Tat hat sich Ehrlich in einem

bleiben, wie er mit der Metapher eines Regenwurms, der „in zehn Stücke geschnitten werden kann und jeder Teil bewegt sich selbst“, deutlich zu machen versuchte (zit. nach Siepmann 137).

Interview gegen eine rigide Einstufung seines Werks als Cli-Fi gewandt (vgl. „Cli fi Islands“). Seine distanzierte, jegliche Spannung verweigernde Schreibweise zeigt, dass es möglich ist, künstlerischen Anspruch mit dem Erzählen über die Klimakrise zu kombinieren. Cli-Fi zielt typischerweise darauf ab, bei der Leserschaft durch die Verwendung katastrophaler Bilder Emotionen hervorzurufen. Ehrlich jedoch wählt einen anderen Weg, dessen Anfänge wiederum bei Döblin zu finden sind. Auch dieser wollte sein Werk abheben von den traditionellen Formen der damals florierenden Populärliteratur.¹⁹ Hinzu kommt, dass Döblin – genau wie Ehrlich – für seinen Roman literarische Stilmittel gewählt hat, die sich durch Alliterationen und Anaphern von der Populärliteratur abheben und die Elemente des Epos in sich tragen.²⁰

Sowohl Döblin als auch Ehrlich streben durch die beschriebenen Mittel nach einer Neuprägung des Science Fiction-Genre, um es zu einem geeigneten Medium für die Behandlung von Themen zu machen, die über den reinen Unterhaltungscharakter hinausgehen, der oft mit diesem Genre verbunden ist. Das wichtigste dieser Themen ist – wie bereits erwähnt – die Konfrontation zwischen einer Menschheit, die die ihr üblicherweise zugeschriebene Rolle der Beherrschung der sie umgebenden Umwelt verloren hat, und einer Natur, die sich zunehmend der menschlichen Kontrolle entzieht. In *Malé* entsteht ein Kampf zwischen Menschen und Natur, der wiederum an Döblin denken lässt und der, auch im Hinblick auf die aktuelle Klimakrise, den Triumph der Natur über die Anstrengungen der Menschen zelebriert: „Die Flutmauern, die gegen die beständige Arbeit des Meeres auf den Saum des Korallenriffs gesetzt wurden, sind an den meisten Stellen schon zerbrochen und eingestürzt“ (*Malé* 13). Diese unersättliche Arbeit der Natur hat auch sprachliche Konsequenzen. Ehrlichs Roman bietet das Potenzial, eine passende Sprache für ein so komplexes Phänomen wie die globale Erwärmung zu finden und konfrontiert die Leserschaft mit der Notwendigkeit, Begriffe zu überdenken. Die übliche Sprache reicht nicht mehr, um die *Conditio humana*, welche die Figuren auf der Insel erleben, zu beschreiben: „[E]s müsste [doch] an einem besonderen Ort auch ein besonderes Sprechen geben, ein angemessenes, im besten Sinn vom Neuen des neuen Ortes infiziert“ (*Malé* 87), kommentiert eine namenlose Figur. Aus diesem Zitat geht hervor, dass die Insel *Malé* – obwohl sie vor dem Untergang steht – neue

19 Man denke in diesem Zusammenhang an den von Hans Dominik im Jahre 1925 publizierten Roman *Atlantis*, der von der Vereisung Europas durch die Umlenkung des Golfstroms erzählt.

20 Der gewöhnliche Roman haften nach Döblins Meinung zu sehr an der Oberfläche der Wirklichkeit, während das Epos durch das „Exemplarische des Vorgangs und der Figuren“ eine eigene Wahrheit schaffe. Die programmatische Abgrenzung vom konventionellen Roman ist so stark, dass einige zeitgenössische Kritiker die These vertreten, dass Döblin gegen seinen Willen vom Verleger dazu gezwungen worden sei, „das gewaltige Epos Roman zu nennen“ (zit. nach Sander 14).

Möglichkeiten der gesellschaftlichen Ordnung eröffnet. Neben dem Zynismus einiger Charaktere, die die Meinung vertreten, es gäbe für diese Welt „keine Hoffnung mehr“ (*Malé* 175) und dabei an die Ideen einiger gegenwärtiger Denker anknüpfen, betrachtet die Mehrheit der Einwohner die verlassene Stadt als utopischen Raum. Die versinkende Stadt wird nämlich von Menschen bewohnt, die aus der Gesellschaft entfliehen wollen, um „ganz ungestört“ (*Malé* 37) zu leben und sogar „aus dem Leben zu verschwinden“ (*Malé* 56),²¹ sodass aus der Verlassenheit die Hoffnung entsteht, sich von den üblichen gesellschaftlichen Gefügen zu emanzipieren und ein neues Leben zu beginnen. Die erzählende Instanz²² suggeriert eine mögliche Antwort auf die Frage, warum gerade eine untergehende Insel sich für diesen Zweck eignet. Die Verengung des Lebensraums wird mit einer Rückkehr zu einem ursprünglichen Zustand der Existenz verglichen, in dem man hilflos, aber zugleich auch aller Verantwortung enthoben ist: „Das Schicksal der alten Menschen ist die absolute Verengung des Lebensraumes, um ganz zum Schluss an den Anfang zurückzukehren, vielleicht nicht in den Leib der Mutter, [...] aber doch in die Hilflosigkeit des Säuglings in der Wiege“ (*Malé* 152). Hier bezieht sich diese Passage auf einen alten Mann, aber dieser Zustand wird im Laufe des Buches verallgemeinert, z. B. durch den Bezug auf einen Musiker, der keine Inspiration mehr finden konnte und „schwer zerrüttet“ (*Malé* 164) auf der Insel angekommen ist. Gerade die neuen Lebensbedingungen auf dem Atoll erwecken aber in ihm den Sinn für Musik:

Er glaubt zu spüren, ohne das wirklich als ausformulierten Gedanken zu denken, dass er, von den Geräuschen der versinkenden Insel, dem Wind und dem Regen und dem Meer, im Angesicht des Untergangs, zurückgeführt wurde auf das absolut Innerste, seinen eigenen, sprachfernen Wesenskern, [...], das vielleicht auch der ursprüngliche Grund für seine Begabung und der Anlass für die vielen Jahren musikalischer Ausbildung gewesen ist [...]. (*Malé* 170)

Malé wird also zum einen Ort, an dem sich trotz des nahestehendes Untergangs der Raum für neue Möglichkeiten eröffnet und dabei auch eine Zukunftsperspektive entsteht. Der „Wesenskern“ ist aber sprachlos in dem Sinne, dass die Beson-

21 Interessanterweise taucht der Hafen als ein Ort, der sowohl die Unruhe der Dystopie als auch das Potenzial der Utopie in sich vereint sowohl bei Ehrlich als auch bei Tawada auf. Daraus ergibt sich eine Parallele in der Beschreibung von Malé und Tawadas Erfahrung mit dem Hamburger Hafen. So beschreibt sie den Ort folgendermaßen: „Das ist etwas ganz Faszinierendes und Anziehendes, aber auch mit Angst verbunden [...] Ich denke, die sogenannten anständigen Leute im bürgerlichen Sinne gehen weniger in bestimmte Hafengebiete. Es sind eher Leute, die neu angekommen oder auf der Flucht von etwas sind“ (Gutjahr 18). Laut Tawada ist ein Hafen auch ein Ort des Zusammentreffens, „von dem man noch nicht weiß, was daraus wird“ (Gutjahr 18).

22 Eine Alternanz, oft im selben Satz, zwischen einer in der dritten Person erzählenden Instanz und einem Ich-Erzähler, der aus der Perspektive der Figuren erzählt, ist eine weitere literarische Besonderheit von Ehrlichs Stil.

derheiten des Ortes, der zwischen Untergang und Utopie schwebt, die sprachliche Erfassung der von ihm ausgelösten Gefühlen und Emotionen erschwert. In den an ihren Vater adressierten Briefen der verschwundenen Lyrikerin, lässt sich diese Schwierigkeit erkennen:

Ich würde dir eigentlich gern erzählen, wie krass dieser Ort hier ist – aber dann denke ich wieder, um gerade dir verständlich zu machen, weshalb dieser Ort für mich so krass ist, müssten wir doch vorher einmal begriffen haben, wer wir überhaupt sind und was wir für eine Sprache miteinander sprechen müssten [...]. (*Malé* 34)

Noch deutlicher wird die von den Charakteren empfundene Schwierigkeit, die von der Auseinandersetzung mit einem Ort evozierten Gedanken sprachlich zum Ausdruck zu bringen. Um diese Schwierigkeit umzugehen, wird auf die romantische Epoche Bezug genommen, in der die Natur als Paradigma des Erhabenen diente und als ein Ort „des Magischen und des Unerwarteten“ betrachtet wurde. So wird ein Café, das den Namen „Blaue[r] Heinrich“ trägt in einer Gesellschaft, in der die Menschen dem Alltag entfliehen wollen, zum einzigen Ort an dem Austausch stattfindet:

Die Gespräche an der Bar und in den Gasträumen finden in allen erdenklichen Sprachen statt, wobei häufig der Versuch unternommen wird, einem in der eigenen Sprache ohnmächtigen Gegenüber die relevanten Vokabeln einzeln und sehr deutlich direkt ins Gesicht zu brüllen, aus didaktischen Gründen oder um so vielleicht die Rezeptoren eines tieferliegenden Sprachenzentrums, das die Bedeutung aller Worte der Welt ohnehin schon kennt, erreichen zu können. (*Malé* 16)

Die Schwierigkeit eines solchen Austauschs wird durch das gewaltsame Verb „brüllen“ signalisiert. Das Motiv der blauen Blume tritt oftmals in Form einer „blauvioletten Blume“ im Roman auf und einige Charaktere versuchen tatsächlich, der Sprache und der Literatur ihr gestalterisches Potenzial wieder zu verleihen und sie für die „Ausweitung des Möglichen und die Erfahrbarmachung der Schönheit“ (*Malé* 145) zugänglich zu machen. Ein Schriftsteller interviewt z. B. Menschen, weil er davon überzeugt ist, dass in jeder persönlichen Geschichte die Möglichkeit für einen Roman steckt. Die Stadt selbst wird zum letzten Ort auf der Welt, die noch Spuren einer Urzeit, in der die Selbstverwirklichung eines Menschen mit dessen Fähigkeit zur Phantasie verbunden war, trägt: „Es gibt wohl die Sehnsucht nach einer Stadt, die noch nicht vollständig entzaubert wurde“ (*Malé* 162). Die Bewohner der Insel interpretieren diese zauberhafte Dimension in einer Art und Weise, die sich völlig von Novalis' Auffassung der gesellschaftlichen Ordnung distanziert. *Malé* wird zu einem Ort, an dem man nach einem Leben strebt, „an dem es noch Risse und Lücken gibt, durch die man aus der Wirklichkeit zumindest kurzweilig her-

austreten und entkommen kann“ (*Malé* 162). Novalis vertrat hingegen – sich auf Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling und Johann Gottlieb Fichte beziehend – die Idee einer natürlichen und geistigen Entwicklung in einem gesamten, organischen Weltbild sowie die Auffassung von einer organischen Struktur des Lebens und einer gesellschaftlichen Ordnung: „Gesellschaftstrieb ist Organisationstrieb. Durch diese geistige Assimilation entsteht oft aus gemeinen Bestandteilen eine gute Gesellschaft um einen geistvollen Menschen her. [...]. Der Weltstaat ist der Körper, den die schöne Welt, die gesellige Welt, beseelt“ (Novalis zit. nach Cornelsen 55). Für die neuen Bewohner von *Malé* ist die Utopie hingegen von ethischen Fundamenten jeglicher Art enthoben. Die demokratische Ordnung wird in Frage gestellt im Glauben „eines anarchischen, alles Unmögliche ermöglichenden Neuanfangs“ (*Malé* 149). Diese Utopie enthüllt sich aber bald als „Paradies der Egoisten“ (*Malé* 183). Die Touristen haben aufgehört nach *Malé* zu kommen als die Illusion eines paradiesischen Zustands verloren ging.

Ehrlichs Roman lässt sich also in der langen Tradition der deutschen Science Fiction situieren, da der Autor sich mit der von katastrophalen Zuständen ausgelösten Faszination auseinandersetzt. Gleichzeitig wird die gesellschaftliche Struktur, die in der Hauptstadt der Malediven entsteht als prekär porträtiert und erhält dabei eine Warnungsfunktion für die Leser:innen. Nur funktionierende Demokratien, in denen soziale Gerechtigkeit und die Würde aller Menschen gepflegt werden, können ein adäquates Mittel darstellen, um die Herausforderung der Klimakrise zu bewältigen.

VI

Der Eintritt des Menschen in eine neue geologische Ära untergräbt seine Rolle als Herrscher der Natur und öffnet den Weg zu einer posthumanen Vision der Menschheit, die eine Fortsetzung des Lebens in einem postapokalyptischen Zustand ermöglicht. Das passiert aber auf Kosten der Verbindung zwischen Mensch und Natur, die unwiderruflich zerstört wird, um alle Rettungsmöglichkeiten auf die Technisierung des Lebens zu verlagern. Es sollte den Leser:innen diesbezüglich deutlich werden, wie optimistische Ansätze, die in der Naturwissenschaft und im Geo-Ingenieurwesen das Allheilmittel allen Übels sehen und Vertrauen in diese hegen, nur Scheinlösungen darstellen, da sie den „agentiellen“ Charakter der Natur nicht berücksichtigen. Diesbezüglich hat sich ein Überblick über die Vorreiter der deutschen Science Fiction als hilfreiches Beispiel erwiesen, um die Bedeutung der Koexistenz von Natur und Technologie zum Ausdruck zu bringen. Vor allem aus Döblins naturphilosophischen Schriften aber auch aus der Analyse seines Romans *Berge Meere und Giganten* lässt sich erkennen, wie eine Gesellschaft nur funktio-

niert, wenn Technik und Natur nicht als zwei dichotomisch getrennte Pole betrachtet werden, sondern als ihr gemeinsamer Ursprung anerkannt werden. Laut Döblin sei der Begriff „Natur“ allumfassend und schließe auch die Menschen und die von ihnen hergestellte Technologie mit ein. Demzufolge lässt sich Döblins Auffassung nicht einfach dichotomisch, also zwischen einer dystopischen, von der Technologie beherrschten Welt und einem utopischen Umgang mit der Natur, verstehen. Man müsse lernen, die Technologie verantwortungsbewusst anzuwenden. Aus diesen Prämissen bietet Döblins naturphilosophisches Gedankengut einen fruchtbaren Boden für den Vergleich zwischen seinem naturphilosophischen Denken und der Botschaft, die die öko-engagierte Literatur des 21. Jahrhundert mitteilt. Etliche Übereinstimmungen ergeben sich z.B. auch aus dem Vergleich zwischen Döblins Schriften und Tawadas *Send bo-o-te*. Es wurde gezeigt, wie beide Autor:innen die Auffassung des Menschen als mächtigste Spezies auf der Erde und die Grundkonzepte der humanistischen Tradition in Frage stellen. Bei beiden Autor:innen entsteht ein Bild des Menschen, der in ständiger Evolution ist und der nicht mehr mit den Termini der humanistischen Tradition beschreibbar ist. Ehrlichs *Malé* untersucht ebenfalls die menschliche Natur in der heutigen Zeit und hinterfragt die Möglichkeit, die aktuelle *Conditio humana* in Worte zu fassen. Tawada zeigt durch ihre Sprachverwendung, dass mit der Aufnahme des Begriffs „Anthropozän“ in unser mentales Lexikon die Notwendigkeit entstanden ist, eine neue literarische Schreibweise zur Beschreibung und Erklärung dieses Konzepts zu schaffen. In Anlehnung an Ludwig Wittgenstein, „die Grenzen meiner Sprache sind die Grenzen meiner Welt“ (5.6), bringt Tawada in *Send bo-o-te* die Dringlichkeit eines Glossars des Anthropozäns literarisch zum Ausdruck, das die Erhaltung unseres Planeten auch durch das Instrument ermöglicht, das uns allen zur Verfügung steht, die Sprache. In Ehrlichs *Malé* zeigt sich dagegen, dass auch die Sprache gewissen Grenzen unterliegt. Um die Komplexität der globalen Erwärmung zu vermitteln, ist es daher notwendig, die Art und Weise, wie sich die Literatur diesem Phänomen sprachlich und stilistisch nähert, zu überdenken. Aus Ehrlichs Romans lässt sich erkennen, dass das Hauptziel der Cli-fi in einer Horizonterweiterung bestehen sollte, da sie dank seiner Fähigkeit, abstrakte Formulierungen aus der Wissenschaft ins Bildliche zu verwandeln, das Potenzial in sich trägt, die Debatte um den Klimawandel auf ein breiteres Publikum auszuweiten. Das Erzählen über die Ursachen und Folgen des Klimawandels hat sich bis jetzt nur unter denen verbreitet, die bereits von der Sachlage überzeugt sind. Wie Telmo Pievani erklärt, habe man „zu Bekehrten gepredigt“ aber es ist notwendig, den Rest der Öffentlichkeit zu erreichen, der sich offensichtlich nicht für diese Themen interessiert, indem man neue, transparente und demokratische Sprachen und Kanäle entwickelt. Dies ist besonders wichtig in einem durch Komplexität gekennzeichneten Zeitalter, wie eben dem des Anthropozäns.

Literaturverzeichnis

- Banoun, Bernard. „Übersetzen als Durchscheinen-Lassen. Gedanken-Gängen eines Yoko Tawada-Übersetzer“. *Yoko Tawada. Poetik der Transformation*. Hg. von Christine Ivanovic. Stauffenburg, 2010. S. 455 – 468.
- Boella, Laura. „L’Anthropocene o il mondo che ha ruotato il suo asse“. *Altre Modernità* 2 (2019): S. 32 – 46.
- Bonneuil, Christophe und Jean-Baptiste Fressoz. *The Shock of the Anthropocene. The Earth, History and Us*. 2013. Übers. von David Fernbach. Verso, 2016.
- Brandt, Dina. *Der deutsche Zukunftsroman 1918 – 1945. Gattungstypologie und sozialgeschichtliche Verortung*. Niemeyer, 2007.
- „Cli Fi Islands. Von Freiheiten und Unfreiheiten“. *Literaturhaus Berlin*, 22 Juli 2021, youtu.be/QL66I0azgME?si=A9CtlZrJUfsWo46f. 30.03.2024.
- Cornelsen, Elcio Loureiro. „Alfred Döblin, Naturphilosoph“. *Pandaemonium germanicum* 11 (2007): S. 45 – 76.
- Craig, Robert. „Monsters and Other Cyborgs. The ‚Posthuman‘ in *Berge Meere und Giganten*“. *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Cambridge 2017. Natur, Technik und das (Post-)Humane in den Schriften Alfred Döblins*. Hg. von Steffan Davies und David R. Midgley. Peter Lang, 2019. S. 243 – 260.
- Döblin, Alfred. *Berge Meere und Giganten*. 1924. Fischer, 2013.
- Döblin, Alfred. „Der Geist des naturalistischen Zeitalters“. *Die neue Rundschau* 35 (1924): S. 1275 – 1293.
- di Bella, Roberto. „W:orte“. Poetische Ethnografie und Sprachperformanz im Werk von Yoko Tawada und José F.A. Oliver“. *Literatur – Universalie und Kulturspezifikum*. Hg. von Andreas Kramer und Jan Röhnert. Universitätsverlag Göttingen, 2010. S. 242 – 263.
- Dürbeck, Gabriele. „Agentielle Natur in Döblins *Berge Meere und Giganten* aus Sicht des Material Ecocriticism“. *Literatur und Ökologie. Neue literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Hg. von Claudia Schmitt und Christiane Sollte-Gresser. Aisthesis, 2017. S. 79 – 92.
- Dürbeck, Gabriele, Caroline Schaumann und Heather I. Sullivan. „Human and Non-human Agencies in the Anthropocene“. *Ecozon@* 6.1 (2015): S. 118 – 136.
- Ehrlich, Roman. „Die Freiheit des Erzählens. Bremer Literaturpreis, 27. Januar 2013“. *Neue Rundschau* (2014): S. 179 – 183.
- Ehrlich, Roman. *Malé*. Fischer, 2020.
- Ehrlich, Roman. „Phänomene, die unsere und andere Zeiten durchkreuzen. Rede anlässlich der Verleihung der Alfred-Döblin-Medaille“. *Zeitschrift für Literatur und Kultur der Pfalz* 4.44 (2020): S.105 – 108.
- Ehrlich, Roman. „Sphäre“. *The German Quarterly* 94.1 (2021): S. 9 – 13.
- Figueres, Christiana und Tom Rivett-Carnac. *The Future We Choose. The Stubborn Optimist’s Guide to The Climate Crisis*. Manilla, 2020.
- Franzen, Jonathan. *Wann hören wir auf, uns etwas vorzumachen. Gestehen wir uns ein, dass wir die Klimakatastrophe nicht verhindern können*. 2019. Übers. von Bettina Abarbanell. Rowohlt, 2020.
- Gelderloos, Carl und Christine Maillard. „Naturphilosophischen Schriften“. *Döblin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. von Sabina Becker. Metzler, 2016. S. 276 – 285.
- Goodbody, Axel. „Telling the Story of Climate Change. The German Novel in the Anthropocene“. *German Ecocriticism in the Anthropocene*. Hg. von Caroline Schaumann. Palgrave, 2017. S. 293 – 313.

- Gutjahr, Ortrud. „In meinen Poetikvorlesungen werde ich viel über das Wasser sprechen, und der Tsunami kommt auch vor“. *Yoko Tawada. Fremde Wasser. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge*. Hg. von Ortrud Gutjahr. konkursbuch, 2012. S. 17–40.
- Hahn, Marten. „Roman Ehrlich: ‚Malé‘. Die Katastrophe als Konsequenz“. *Deutschlandfunk Kultur*, 14 September 2020, deutschlandfunkkultur.de/roman-ehrich-male-die-katastrophe-als-konsequenz-100.html. 07. Dezember 2023.
- Heimböckel, Dieter. „Die Wörter dürfen nicht das sein, was sie meinen“. Yoko Tawadas Beiträge zu einer interkulturellen Kritik der Sprache“. *Yoko Tawada. Fremde Wasser. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge*. Hg. von Ortrud Gutjahr. konkursbuch 2012. S. 144–168.
- Herder, Johann Gottfried von. „Über die neuere deutsche Literatur. Fragmente, als Beilagen zu den Briefen, die neueste Literatur betreffend“. 1767. *Werke in zehn Bänden*, Bd. 1: *Frühe Schriften 1764–1772*. Hg. von Ulrich Gaier. Deutscher Klassiker, 1985. S. 161–260.
- Innerhofer, Roland. *Deutsche Science Fiction 1870–1914. Rekonstruktion und Analyse der Anfänge einer Gattung*. Böhlau, 1996.
- Katzlberger, Kerstin. *Anthropozäne Natur/Kulturen nach Latour in Döblins ‚Berge Meere und Giganten‘ (1924)*. Diplomarbeit, Wien, 2019.
- Klinger, Cornelia. „Von der Gottesebenenbildlichkeit zur Affentragödie. Über Veränderungen im Männlichkeitskonzept an der Wende zum 20. Jahrhundert“. *Männlichkeiten und Moderne* 3 (2015): S. 25–36.
- Longo, Giuseppe O. „Il post-umano“. *Mimesis-festival*, 12 Dezember 2014, youtube.com/watch?v=Rjv3KCSa7f8. 25. September 2023.
- Magnason, Andri Snaer. *Wasser und Zeit. Eine Geschichte unserer Zukunft*. 2019. Übers. von Tina Flecken. Insel, 2020.
- Marven, Lyn und Andrew Plowman. „The Constant Failure to Articulate the World in Words“. An Interview with Roman Ehrlich“. *Short Fiction in Theory & Practice* 8.1 (2018): S. 139–145.
- Moore, Jason W. „The Capitalocene, Part I: on the nature and origins of our ecological crisis“. *The Journal of Peasant Studies* 44.3 (2017): S. 1–37.
- Pievani, Telmo. „Parliamo di Antropocene con Telmo Pievani“. *Fridays for Future Bergamo*, 26 Juni 2021, youtube.com/watch?v=I1niaVHWIpE&t=1s. 25 September 2023.
- Qual, Hannelore. *Natur und Utopie. Weltanschauung und Gesellschaftsbild in Alfred Döblins Roman ‚Berge Meere und Giganten‘*. Iudicium, 1992.
- Sander, Gabriele. „An die Grenzen des Wirklichen und Möglichen ...“. *Studien zu Alfred Döblins Roman ‚Berge Meere und Giganten‘*. Peter Lang, 1988.
- Santambrogio, Alessia. „Karen Barad, Performativität della Natura. Quanto e Queer“. *Archivio antropologico mediterraneo* 20.1 (2018): S. 1–4.
- Schneider, Lea. „Das giftige Erbe der Alten“. *Süddeutsche Zeitung*, 9 Dezember 2018, sueddeutsche.de/kultur/yoko-tawada-sendbo-o-te-buchkritik-1.4245813. 25 September 2023.
- Seungyeon, Kim. „The Fictional-Reality of Actual-Virtuality. Yoko Tawada’s Kentoshi (The Emissary)“. *Tawada Yoko. On Writing and Rewriting*. Hg. von Doug Slaymaker. Lexington, 2020. S. 332–357.
- Siepmann, Thomas. *Lektürehilfen. Alfred Döblin ‚Berlin Alexanderplatz‘*. Ernst Klett, 1999.
- Tamaş, Monica. „Tales of an Improbable Reality and Its Consequences. Yoko Tawada’s *The Emissary*“. *Acta Iassyensia Comparationis* 24.2 (2019): S. 117–127.
- Tawada, Yoko. *Send bo-o-te*. 2018. Übers. von Peter Pörtner. konkursbuch, 2019.
- Tawada, Yoko. „Von der Muttersprache zur Sprachmutter“. *Talisman*. 1996. konkursbuch, 2003. S. 9–15.

Tawada, Yoko. „Writing between Languages and Cultures – A Reading and Conversation with Yoko Tawada“. *Boston University*, 15 April 2014, [youtube.com/watch?v=j_EivJPH5BM](https://www.youtube.com/watch?v=j_EivJPH5BM). 21. März 2024.

Totten, Monika. „Writing in Two Languages. A Conversation with Yoko Tawada“. *Harvard Review* 17 (1999): 93 – 100.

Wallace-Wells, David. *Die Unbewohnbare Erde. Leben nach der Erderwärmung*. 2019. Übers. von Elisabeth Schmalen. Heyne, 2021.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. 1921. Hg. von C. K. Odgen und F.P. Ramsey. 1922.

Lore Knapp

Die Neuperspektivierung des Menschlichen in zeitgenössischen Klimaromanen von Dirk C. Fleck, Juli Zeh und Roman Ehrlich

Zusammenfassung: Zahlreiche Gegenwartsromane nehmen Amitav Goshs Forderung entsprechend globale Dimensionen der menschengemachten Klimaveränderungen sowie der daraus resultierenden dringenden gesellschaftlichen Transformationen in den Blick. Ausgehend von Forderungen um eine posthumane Negierung der besonderen Stellung des Menschen und um dessen Zurücktreten in der Literatur, wird hier die These entwickelt, dass die drei ausgewählten Romane, *GO! Die Ökodiktatur* (1993) von Dirk C. Fleck, *Über Menschen* (2021) von Juli Zeh und *Malé* (2020) von Roman Ehrlich, den Menschen und (fehlendes) menschliches Verantwortungsgefühl dennoch weiterhin ins Zentrum stellen. Das verbindende Thema der drei Romane, die als Klimaromane lesbar sind, ist die Neuperspektivierung des Menschlichen angesichts des Klimawandels. Die Dystopien von Fleck und Ehrlich zeichnen das Ende menschlicher Selbstbestimmung bzw. das Schwinden von Verantwortung als Warnung, während Zehs Roman nahelegt, dass sich die gesellschaftliche Neuerung letztlich im zwischenmenschlichen Umgang vollziehen muss. Trotz dieser Unterschiede handeln alle drei Romane auch in Zusammenhängen, in denen es um den Respekt vor Tieren, Pflanzen und unserem Planeten geht, vom menschlichen Umgang mit den klimabedingten Herausforderungen.

Angesichts der Gefahr der irreversiblen Überschreitung von Kipppunkten im Erdsystem forderte der indische Schriftsteller Amitav Ghosh 2016 von der Literatur eine stärkere Berücksichtigung des Klimawandels. Seine Romane und Erzählungen wie beispielsweise *Gun Island* (2019) beschäftigen sich mit der Erderwärmung und der Jagd nach Ressourcen, mit Extremwetterereignissen und Migrationsbewegungen. In seinem Essay „The Great Derangement. Climate Change and The Unthinkable“ beobachtet Ghosh, dass die westliche Literatur mit der Ausnahme von Science Fiction um den Klimawandel einen Bogen mache (Ghosh 2016, 7). Ähnlich bemängelte Adam Soboczynski 2021 in der *Zeit Online*, die Gegenwartsliteratur habe die Klimakrise nicht im Blick. Doch trotz einer fehlenden Dominanz des Themas gibt es mittlerweile zahlreiche, auch deutschsprachige Romane, die die

lore.knapp@uni-bielefeld.de

globale Dimension möglicher Folgen der Klimaveränderung in den Blick nehmen.¹ Das Science Fiction-Genre war tatsächlich ein Vorreiter in diesem Bereich. Vor gut dreißig Jahren, 1993, erschien der erste deutschsprachige Öko-Thriller: Dirk C. Flecks *GO! Die Ökodiktatur*.² Der vorliegende Beitrag analysiert diesen und zwei weitere zeitgenössische Romane, nämlich *Über Menschen* (2021) von Juli Zeh und Roman Ehrlichs *Malé* (2020).

Die Erkenntnis, dass wir im vom Menschen geprägten Zeitalter der Erdgeschichte leben, trat zur Jahrtausendwende in das allgemeine Bewusstsein (Crutzen und Stoermer). Die Rede vom Anthropozän macht auf die ungeheure Kraft aufmerksam, mit der die Menschen den Planeten prägen, man denke an den Klimawandel und seine Folgen, aber auch an gewaltsame Kolonisierungsprozesse (Ghosh 2022, 62) oder an mit Plastik gemischte Gesteinsformationen (Chen). In literaturwissenschaftlichen Beiträgen, die sich programmatisch mit diesen Themen befassen, ist verlangt worden, die Literatur solle sich in Reaktion auf die Erkenntnis des menschlichen Einflusses auf das gesamte Erdsystem und der damit verbundenen Gefahren für ein Zurücktreten des Menschen einsetzen (Morton 2012, 133). Dietmar Daths Roman *Waffenwetter* (2007) über eine Exkursion zur Hochfrequenz-Antennenanlage in der Arktis, die das Potential hat, die weltweite Wetterlage zu beeinflussen, erfüllt diese Forderung. Denn dort heißt es: „du bist nichts, gaia ist alles“ (Dath 16).³ Dath weist allgemein darauf hin, dass der einzelne Mensch in seiner Vergänglichkeit verglichen mit unserem Planeten verschwindend klein ist und im demütigen Bewusstsein seiner Nichtigkeit handeln sollte. Im Rahmen dieses literarisch sowie theoretisch geführten Diskurses um das Anthropozän beschreibt James Lovelock „Gaia“ als das „Lebenssystem der ganzen Erde, zu dem alles gehört, was von der Gesamtheit von Flora und Fauna [...] beeinflusst wird oder sie beeinflusst“ (56). Latour schreibt in *Kampf um Gaia*:

1 Vgl. Goodbody sowie die Forschung zur ökokritischen Literatur, zum Nature Writing und zur ‚Anthropozänen Literatur‘ (zuletzt etwa Zemanek; Dürbeck 2022) sowie zu der Unterscheidung zwischen normativen und deskriptiven Ansätzen im Schreiben über die Literatur des Anthropozän Probst, Dürbeck und Schaub.

2 Vorangegangen waren zum Beispiel das amerikanische *Make Room! Make Room!* (1966) von Harry Harrison, das schon in den 60er Jahren ins Deutsche übersetzt wurde, Ernest Callenbachs *Ökoptopia* (1975, dt. 1978), das kürzlich neu übersetzt wurde (2022), oder bis heute bekannte Werke wie Ignacio de Loyola Brandaos *Kein Land wie dieses* aus den 80er Jahren oder George Turners *The sea and summer* (1987, dt. 1991). Vgl. zu weiteren Vorläufern im Amerikanischen sowie zur „first generation of explicit climate change fiction“ 2000–2013, Schneider-Mayerson 310–311; sowie zur Entwicklung im deutschsprachigen Raum Dürbeck 2017.

3 James Lovelocks Konzept der ‚Gaia‘ ist abgeleitet von der griechischen Mythologie über *Gaia*, die personifizierte Erde (vgl. Latour 2017).

Alle Historiker räumen ein, daß die Menschen sich ihre Umgebung so eingerichtet haben, daß sie ihren Bedürfnissen entspricht: die Natur, in der sie leben, ist durch und durch künstlich. Lovelock [...] tut nichts anderes, als diese Wandlungsfähigkeit auf alle Akteure auszudehnen, so winzig sie auch sein mögen. Sie gilt nicht nur für Biber, Vögel, Ameisen oder Termiten, die ihre Umgebung umgestalten, damit sie ihnen mehr behagt; sie gilt auch für Bäume, Pilze, Algen, Bakterien und Viren. (Latour 2017, 173)

Damit rücken Lovelock und Latour die ständigen, hochkomplex und parallel laufenden Transformationsprozesse in den Blick. Lovelocks Mitarbeiter Timothy Lenton leistet 1998 Vorarbeiten zum Konzept des Anthropozäns, wenn er den Organismen umweltverändernde Eigenschaften zuspricht, die sie nutzen, weil sie dabei mehr Lebensfähigkeit gewinnen als sie Energie verausgaben: „Organisms possess environment-altering traits because the benefit that these traits confer (to the fitness of the organisms) outweighs the cost in energy to the individual“ (Lenton 440). Betont Bruno Latour einerseits die Intentionslosigkeit der Vorgänge, die die Gaia ausmachen, so formuliert er andererseits, jeder Organismus manipulierte „absichtlich das, was ihn umgibt“ (Latour 2017, 172). Dieser Theorie nach hat das egoistische Verhalten des Menschen das Anthropozän hervorgerufen und prägt es weiterhin. Angesichts der Erkenntnisse über die Auswirkungen des menschlichen Handelns auf die Erdgeschichte könne es nicht darum gehen, „die Menschen zu ‚naturalisieren‘“ (Latour 2017, 188). Das wäre eine Vereinfachung, die mit der inzwischen gegebenen Komplexität unserer Zivilisation nicht zu vereinbaren sei. „Nichts Einheitliches und Universelles, nichts Unbestreitbares und Unwandelbares erlaubt uns, die Erdgeschichte, die uns umfängt, zu vereinfachen“ (Latour 2017, 188).

In diesem Zusammenhang bietet sich die These an, dass die nicht auflösbare Uneinheitlichkeit und Komplexität von Gaia künstlerisch besonders gut wiedergegeben werden kann. Nach Franko Moretti hat der hermeneutische Umgang mit Literatur einen transformierenden Charakter: „Die Interpretation transformiert alles, was sie anrührt: ‚Dies bedeutet das‘“ (Moretti 30). Ein solches Einwirken auf den Text im Zuge seiner Rezeption lässt sich mit den Vorgängen auf der Gaia vergleichen, wie sie von Lovelock und Latour beschrieben werden. Auch generell korrespondiert die Literatur seit der Moderne in ihrer Bedeutungs Offenheit und Vielschichtigkeit gewissermaßen immer schon mit einer Poetik des Anthropozäns im Sinne der Komplexität des Daseins.

Ein Beispiel für die Möglichkeiten der Literatur ist Nico Bleutges Gedichtband *Verdecktes Gelände* (2013). Seine Lyrik lässt uns den Klimawandel spüren, wenn er über die Kraft von Gaia im Anthropozän schreibt. Im Gedicht *dämmerung. schwanken* verselbstständigen sich die wuchernden Pflanzen, die hohe Luftfeuchtigkeit, das Wetter, der Wind und der Regen so, dass sie die Wahrnehmungen des Subjekts prägen und das lyrische Ich zurückdrängen (vgl. Bon 225).

dämmerung. schwanken. lange schon wies der weg
 durch die felder. Zweige bewegten sich, regen
 strich durch die stirn. Das wasser schob sich quer
 an den flanken der bäume entlang. lehm-
 hufe. saugende töne. der weg schien vom gehen
 tiefer zu wachsen. schatten, aufgeraut (Bleutge 9)

In ihrer Analyse von Bleutges Gedichten zeigt Laura Bon, wie kleinste Verschiebungen der sprachlichen Form bzw. Abweichungen von der literarischen Tradition durch unklare zeitliche und räumliche Angaben oder Überblendungen von natürlichem und zivilisatorischem Raum zu wirkmächtigen Irritationen gerinnen und kommt zu dem Schluss, Bleutge dezentralisiere „den Anthropos“ (Bon 221). Ihre Interpretation hat mit Lovelocks Gaia-Theorie, dem Diskurs vom Anthropozän sowie dem sich daraus entwickelnden Konzept des Posthumanen (Marchesini; Cress, Murawska und Schlitte 14) gemeinsam, dass der Mensch in den Hintergrund tritt.⁴ So versteht auch Latour den „*Anthropomorphismus*“, der dem Gaia-Konzept innewohne, konträr zum üblichen Wortsinn als das, was dem Menschen eine Form gibt. Die Umgebung des Menschen wird im Gaia-Konzept als derartig aktiv verstanden, dass sie vom Menschen nicht belebt werden muss, sondern ihrerseits den Menschen formt (vgl. Latour 2017, 192, 173–174). So reichhaltig und gewinnbringend Bons Analyse auch ist, so fraglich ist doch, ob durch die stilistischen Mittel, die sie analysiert, tatsächlich eine Dezentrierung und Marginalisierung des Wahrnehmungszentrums erreicht wird. Gerade in Gedichten, in denen die Wahrnehmung der Umgebung solch eine große Rolle spielt, wird der Mensch doch eher relativiert, als dass seine Auffassung dezentriert wird.

Diese Einschränkung gilt auch für die gewählten Romane und an diesem Punkt setzen die folgenden Analysen an. Es geht um drei Klimaromane, in denen die Auseinandersetzung mit menschlichem Dasein, Wahrnehmen und Handeln unter den Bedingungen des Klimawandels im Zentrum steht. Während sich im Amerikanischen der Begriff *Climate Fiction* etabliert hat, werden die Ausdrücke ‚Klimafiktion‘ oder ‚Klimaroman‘ im Deutschen bisher kaum verwendet. Der Begriff Klimaroman bietet sich hier an, weil er zusätzlich zum Romangenre die Thematik bezeichnet. Diese Romane verfolgen, welche Auswirkungen die Klimaereignisse und die jeweiligen, damit verbundenen gesellschaftlichen Umstände auf einzelne Biografien haben. Dabei spielen die drei Romane in konträren gesellschaftlichen Strukturentwürfen: Ehrlich beschreibt eine „Aussteigergesellschaft“ im Ausland, Zeh die deutsche Demokratie der Gegenwart und Fleck eine fiktive Diktatur. Es wird

4 Der Posthumanismus steht für eine Abkehr vom Anthropozentrismus und für eine Neukonzeption unserer Idee vom Menschen (Cress, Murawska und Schlitte 2, 23).

erstens gefragt, wie diese drei grundverschiedenen Fiktionen das Wissen um den Klimawandel verhandeln, wie sie also inhaltlich und atmosphärisch vom Bewusstsein der menschengemachten Veränderungen geprägt sind. Zweitens wird gefragt, auf welche Weise das menschliche Verhalten angesichts des Klimawandels imaginiert wird und inwieweit es dabei zu einer Dezentrierung des Menschlichen kommt.

Auch im Rahmen der ästhetischen Theorie wird diskutiert, ob literarisch zu schildern sei, wie sich die Erde vor dem Menschen aufbäumt und den Menschen durch Hitze, Stürme, Überschwemmungen, Artensterben, mangelnden Lebensraum und daraus resultierende Kämpfe auf seine bloße Existenz zurückwirft, ob dargestellt werden sollte, wie der Mensch auch angesichts von Künstlicher Intelligenz, Technik und Virtualität immer unwesentlicher wird, oder ob gerade angesichts der ökologischen, technischen und gesellschaftlichen Herausforderungen an die Menschlichkeit appelliert werden muss. Dalia Nassar sieht die Aufgabe des Ästhetischen darin, die sinnliche Wahrnehmung der ökologischen Veränderungen zu schulen (2) bzw. mittels einer ästhetisch verfeinerten Weltwahrnehmung ein Bewusstsein für den Wandel zu schaffen. Sie bezieht das auf Literatur, die sich mit Natur im weitesten Sinne auseinandersetzt und zu diesem Zweck das Potential des poetischen Schreibens entfaltet. Als Beispiel dafür können Ehrlichs Darstellungen der Meeresgewalt im Roman *Malé* gelten, die unten näher analysiert werden. Fiktionale Zugriffe auf die Natur – im erwähnten Fall auf den Indischen Ozean – gehen für Timothy Morton mit dem Nicht-Erkennen von Natur einher (Morton 2016, 309; vgl. Hamel 149). In seinen Augen tendieren nicht nur romantisierende Traditionen der Naturdarstellung, sondern jede Versprachlichung von Landschaften, Atmosphären, Pflanzen und Tieren zu einer Vereinfachung, die die Komplexität dessen, was Latour „Natur/Kultur“ nennt (Latour 2017, 36), nicht ausdrücken kann. Die Klimaromane von Fleck, Ehrlich und Zeh entwerfen aber komplexe Szenarien des Ineinanders von Natur und Kultur, etwa wenn Bauwerke der Zivilisation von der Natur zurückerobert werden (Ehrlich), wenn Landschaften renaturiert werden (Fleck) oder wenn das Pflanzen und Jäten im Gemüsebeet zur Sisyphos-Arbeit wird (Zeh). Aus Nassars Perspektive werden hier jeweils Situationen der menschlichen Empfänglichkeit für ökologische Herausforderungen und Umbrüche in Worte gefasst, die sich zudem auf die Atmosphäre und das zwischenmenschliche Klima auswirken. In Nassars Sinne arbeitet auch Hanna Hamel in der Auseinandersetzung mit Literatur des 18. Jahrhunderts sowie mit Bezug auf zeitgenössische Theorien von Latour, Morton und David Lynch die Relevanz literarischer Beschreibungen für die „Neuperspektivierung“ der dem Menschen immer schon entzogenen Natur heraus (Hamel 148, vgl. 23). Ihr schwebt dabei ganz ähnlich wie Nassar eine Sensibilisierung mittels Literatur für die klimabedingten Veränderungen in der ökologischen, aber auch alltäglichen Lebenswelt vor. In diesem Sinne sind die ausge-

wählten Romane auch atmosphärisch vom Bewusstsein der menschlich bedingten Transformationen geprägt. Zwar steht das verfeinerte Wahrnehmen, Fühlen und Denken, insbesondere im ästhetischen Diskurs zum Anthropozän, unter Anthropozentrismus-Verdacht. Vor dem Hintergrund der Theorien von Nassar und Hamel wird am Beispiel der Romane von Fleck, Zeh und Ehrlich jedoch zu zeigen sein, wie die menschliche Perspektive jeweils zentral bleibt.

II

Fleck hat mit dem Roman *GO! Die Ökodiktatur* (1993) das dystopische Szenario einer vollständig von den Anforderungen des Klimaschutzes gesteuerten Gesellschaft im Jahr 2040 entworfen. Die Bürger leben in einem Staatenbund auf europäischem Boden, dessen autoritäre, ökologische Regierung sich an den planetaren Grenzen und Erfordernissen einer Renaturierung orientiert. Sie ergreift drastische Maßnahmen, um Umweltschutz zu erzwingen. Ein Baum ist hier mehr wert als ein menschliches Leben. Wer einen Ast absägt, wird erschossen. Der afrikanische Kontinent ist nicht mehr bewohnbar. Die Flüchtlingsmassen, die von dort zum Territorium des Staatenbundes strömen, werden systematisch getötet. Virenangriffe auf asiatische Großstädte sollen die Überbevölkerung auf der Erde eindämmen und die eigene Diktatur sichern. Zu Beginn des Romans fungieren zwölf fiktive Grundgesetze der sogenannten GO!-Staaten als eine Einleitung in die Grundthematik des Romans. Dazu gehört der Satz, „Die Würde der Erde ist unantastbar“, oder auch „Es besteht Arbeitspflicht. Jeder Bürger zwischen achtzehn und fünfundfünfzig Jahren investiert seine Arbeitskraft in den ökologischen Neuaufbau“ (*GO! Die Ökodiktatur* 15, vgl. Steiger).⁵ Die Renaturierung, das übergeordnete Ziel der Ökodiktatur, wird durch die Aufhebung von Flussbegradigungen und Bodenentgiftungen vorangetrieben (*Ökodiktatur* 95). Autos sind verboten und moderne Technologie darf nur eingesetzt werden, wenn sie dem Umweltschutz oder der Propaganda des Staatenbundes dient. Der Roman entwirft ein Panorama zahlreicher Biografien, die von den verheerenden Auswirkungen des Klimawandels und vom Leben in der Ökodiktatur geprägt sind. Über drei Jugendliche, die ihrem Freiheitsbedürfnis folgen und heimlich mit dem Auto des Großvaters fahren, wird die Strafe „Arbeitslager“ verhängt, sie fliehen, leben zeitweise im Untergrund und verlieren ihre in der Gewaltherrschaft ohnehin stark eingeschränkte Bewegungsfreiheit. Einem Regierungsbeauftragten wird, damit er effektiver morden kann, ein Chip unter die Haut operiert, der für die Dauer von Tötungseinsätzen ein aggres-

5 Zitate aus diesem Roman werden im Folgenden mit *Ökodiktatur* gekennzeichnet.

sives Verhalten auslöst und jegliches Mitgefühl unterbindet. Diese und viele weitere Lebensweisen stellen das Menschsein unter unhaltbaren Bedingungen ins Zentrum. Es geht um die Spannung zwischen individueller Freiheit und Umweltschutz oder um die Unmöglichkeit eines menschenwürdigen Lebens im Kampf um den Erhalt der letzten Ressourcen.

Die Wirkung von Flecks dystopischer Fiktion wird besonders deutlich, wenn man sie mit dem politischen Manifest *Zur Entstehung einer ökologischen Klasse* (2022) von Latour und Nikolaj Schultz vergleicht, das ganz ähnliche Themen behandelt. Darin heißt es über unsere Gegenwart, das Erd- und Klimasystem sei durch die Beschleunigung der Produktion seit dem zweiten Weltkrieg destabilisiert (Latour und Schultz 21). Die Regierungen seien mit dem Umsetzen von Lösungen für die Klimakrise überfordert, nötig sei daher die Machtübernahme durch eine ökologische Klasse. Formal ist der Text durch die durchnummerierten Absätze an *Das kommunistische Manifest* von Karl Marx und Friedrich Engels angelehnt, selbst inhaltlich gibt es eine Nähe. Da es ein Jahrhundert gedauert habe, eine Arbeiterklasse zu formen, sei es kein Wunder, dass sich die ökologische Klasse nicht im Nu bilde (Latour und Schultz 45). Vielmehr sei Aufklärungsarbeit nötig, in der Ästhetik und Literatur eine führende Rolle einnehmen müssten (Latour und Schultz 43). Die ökologische Klasse würde – ausgerichtet an den planetaren Grenzen – „selbst [...] entscheiden, was ‚fortschrittlich‘ ist und was nicht“ (Latour und Schultz 35). Sie könne keinen Wohlstand garantieren, könne nicht versprechen, die Emanzipation voranzutreiben und habe keine Lösung für das Ideal, die Freiheit aufrechtzuerhalten (Latour und Schultz 39). Der „Kampf“ habe „noch gar nicht richtig begonnen“ (Latour und Schultz 59), aber ab jetzt würden „die Kämpfe, auf allen Ebenen und auf allen Kontinenten, um die Besetzung, die Beschaffenheit, den Gebrauch und den Erhalt der Territorien“ der Lebensgrundlagen geführt (Latour und Schultz 61).

Mit seinen radikalen, globalen Szenarien, etwa der kriegerischen Abwehr von Flüchtlingsmassen, hat Fleck bereits vieles von dem vorweggenommen und fiktional auf die Spitze getrieben, was Latour und Schultz 30 Jahre später in *Zur Entstehung einer ökologischen Klasse* analysieren und fordern. Über die Intention hinaus, zu einem ökologischen Leben motivieren zu wollen, entwirft Fleck ein Szenario, in dem nur noch kleine Teile unseres Planeten bewohnbar sind, in dem Gleichheit und Freiheit nicht mehr möglich sind und ein Volk nur überleben kann, wenn es andere Völker ausrottet, nicht weil es sich selbst als überlegen versteht, sondern weil die Ressourcen so begrenzt sind. Die Botschaft vom notwendigen Zurücktreten des Menschen, die den literarischen und theoretischen Diskurs zum Anthropozän und zum Wissen über den menschengemachten Klimawandel prägt, wird in Flecks Roman nur indirekt vermittelt. Statt wie das politische Manifest direkt darauf hinzuweisen, dass der langfristige Erhalt der Lebensbedingungen Priorität gewinnen muss, malt der Roman die existentielle Dimension verschobener

Machtverhältnisse im Umgang mit begrenzten Ressourcen aus, in denen kaum lebenswerte Bedingungen herrschen. Die Bedingung menschlichen Überlebens ist das Töten großer Teile der Weltbevölkerung. Fleck stellt das Unmenschliche der Diktatur ins Zentrum, um die Botschaft zu vermitteln, dass es so weit nicht kommen darf. Statt wie Latour und Schultz direkt zur aktiven Bildung einer ökologischen Klasse – oder wie Ghosh zu einer „vitalistische[n] Massenbewegung“ (Ghosh 2022, 271) – aufzufordern, malt Fleck mit aufrüttelnder Übertreibung die bedrohliche Dystopie eines menschenunwürdigen Lebens aus. Das Bewusstsein für die menschengemachten Veränderungen der Vergangenheit und die Verantwortung für das Überleben auf einer kaum noch lebenswerten Erde wird in der fiktiven Welt von *GO! Die Ökodiktatur* allen aufgezwungen. Die Figuren nehmen wahr, wie sich die Natur in Stürmen, Überschwemmungen und Dürren zur Wehr setzt.⁶ Wird der Bezug zur Realität von den Rezipient:innen von Flecks bedrohlicher, fiktionaler Dystopie erkannt, dann vermittelt diese auch heute noch eine größere politische Dringlichkeit als das Manifest. Denn die Literatur hat die Möglichkeit, identifikatorische Prozesse in Gang zu setzen und auf der emotionalen Ebene zu wirken.

Eine weitere Parallele zwischen Latours und Flecks Positionen betrifft das Verhältnis zwischen Nachhaltigkeit und Kapitalismus. In *Kampf um Gaia. Acht Vorträge über das neue Klimaregime* (2015) fordert Latour angesichts der Dominanz des Homoökonomikus, der für ihn in seiner kalkulierenden Herangehensweise nur menschenähnlich ist, eine viel größere „Homodiversität“, also Menschen aller Begabungen und Interessen (Latour 2017, 188). Trotz der wesentlichen Rolle, die nichtmenschlichen Akteuren in seinen Theorien um Gaia oder Akteur-Netzwerke zukommt,⁷ setzt er sich für die Entfaltung des Menschlichen, Sozialen, Künstlerischen ein. Das wirtschaftliche Dasein beschreibt er als die eigentliche Unfreiheit und zitiert resignierend Fredric Jamesons Ausspruch: „[I]t is easier to imagine the end of the world than to imagine the end of capitalism“ (Jameson). Fleck erfindet in *GO! Die Ökodiktatur* angesichts des drohenden Endes der Welt gleich zwei Gesellschaften, die kommunistisch organisiert sind: die Diktatur des Staatenbundes selbst sowie dessen auch so genannte, esoterische Kommunen, die als alternative Lebensinseln innerhalb des Staatenbundes toleriert werden. Für Flecks Roman und Latours Vorträge gilt gleichermaßen, dass sie an einer traditionellen, humanistischen Idee des Menschen festhalten, dessen Aufgaben, Fähigkeiten und Verhal-

⁶ Vgl. zum Narrativ einer Erde, die zurückschlägt, nachdem sie schlecht behandelt wurde (Dürbeck 2017, 332). Vgl. zur Mührs Analyse der Figurenwahrnehmung in *Go! Die Ökodiktatur*.

⁷ Die Akteur-Netzwerk-Theorie hat, wie Latour immer wieder betont, in ihrer Anwendung beschreibenden Charakter. Sie bietet ein Instrumentarium dafür nachzuvollziehen, wie Akteure einander anstoßen und auf diese Weise Verbindungen schaffen und Wirklichkeit herstellen (vgl. Latour 2005).

tensmuster aber angesichts der sich ändernden klimatischen Bedingungen neu perspektivieren.

III

Zu Beginn der Handlung von Zehs Roman *Über Menschen* (2021) spielt das Bewusstsein über den Klimawandel eine große Rolle. Robert, der Freund der Protagonistin Dora, ist Klimaaktivist.

Beim nächtlichen Rotwein sprach er von ansteigenden Temperaturen und Meeresspiegeln, von wachsenden Wüsten, Überschwemmungen, verheerenden Stürmen und anderen Naturkatastrophen. Er beschrieb das Artensterben, malte klimabedingte Völkerwanderungen in grellen Farben [...]. Dora hörte ihm zu, wie sie es immer getan hatte. Aber die apokalyptischen Szenarien schlugen ihr aufs Gemüt. Laut der Weltbank sollte es in den nächsten dreißig Jahren 140 Millionen Klimaflüchtlinge geben. Die Zahlen lähmten Dora. Weltenrettung in solchen Dimensionen war eine Menschenunmöglichkeit. (*Über Menschen* 67–68)⁸

Robert wird im Laufe der Handlung radikaler und in Dora wachsen die Zweifel am Klimaaktivismus und daran, wie sie den Klimawandel durch ihre Handlungen selbst abmildern kann. Sie hat nicht den Anspruch, sich fundiert und umfassend zu informieren, ist aber besonders aufmerksam, wenn sie in den Medien zufällig auf das Thema stößt.

[Sie] hatte im Radio gehört, dass die Herstellung eines Baumwollbeutels viel mehr Energie verbrauche als die Herstellung einer Plastiktüte. Man müsse jeden Baumwollbeutel mindestens 130 Mal benutzen, um ihn gegenüber der Plastiktüte umweltschonender zu machen. (*Menschen* 53)

Solche Informationen lassen sie auf dem Weg zu einem nachhaltigeren Leben unsicherer werden, und Robert lässt immer weniger Gespräche darüber zu. Dora steigt aus ihrem Berliner Leben aus, verlässt Robert, kauft sich ein Haus im kleinen, fiktiven Dorf Bracken in Brandenburg, verliert ihren Job in einer auf Nachhaltigkeit spezialisierten Werbeagentur und baut einen Draht zu ihrem neuen Nachbarn, dem Dorf-Nazi, auf, kommt aber mit dessen rechtsradikaler Haltung nicht klar. Dieser ist in ländlicher Idylle am Rande des kleinen ostdeutschen Dorfs aufgewachsen, bis die Wende seine Eltern enteignet hat, während Dora aus Münster kommt. Als Gote von seiner Vergangenheit in Rostock, den Ausschreitungen in Rostock-Lichtenhagen und

8 Im Folgenden wird bei Zitaten die Abkürzung *Menschen* verwendet.

Angriffen auf Asylantenheime, zu denen ihn sein Vater mitgenommen hat, erzählt und ihr vorwirft, sie halte sich für etwas Besseres, schreit sie zurück:

„Und ob ich was Besseres bin! Hundertmal besser als du!“ [...] Die Worte klingen richtig, und es hat sich herrlich angefühlt, sie herauszuschreien. „Und ob ich besser bin.“ Aber auf den zweiten Blick ist dieser Satz die Mutter aller Probleme. Am Ortsrand von Bracken und im globalen Maßstab. Ein Langzeitgift, das die gesamte Menschheit von innen zerfrisst. (*Menschen* 367)

Fehlende Gleichheit ist „die Mutter aller Probleme“ zwischen Ost und West, zwischen Linksliberalismus und Rechtsextremismus, aber auch zwischen dem globalen Norden und dem globalen Süden, zwischen der westlichen und der übrigen Welt. Der globale Maßstab, den Zeh hier mitdenkt, während sie Biografie und Wesenszüge eines Neonazis erfindet, steht im Bezug zu den Nachhaltigkeitsdiskursen vom Beginn des Romans. Dort ist das Nachhaltige mit dem digitalen und globalen Denken sowie einem linksliberalen Lebensstil verbunden, während sich der Roman in seinem Verlauf zunehmend der nötigen Vorarbeit zuwendet, die geleistet werden muss, damit die einander fremden Teile der Bevölkerung gemeinsam eine – um den Begriff von Latour und Schultz noch einmal aufzugreifen – ökologische Klasse bilden können. Die westdeutsche Werbetexterin Dora aus Berlin und den Neonazi Gote aus Rostock verbindet in Brandenburg die Landflucht und der Kartoffelanbau, obwohl sie unterschiedlichen sozialen und ökonomischen Klassen angehören und damit einhergehend konträre politische Auffassungen vertreten.

Hier klingt an, was Latour und Schultz in *Zur Entstehung einer ökologischen Klasse* vorschwebt:

Menschen, die aus der Perspektive ihrer Klassenzugehörigkeit alles unterscheidet, finden sich Seite an Seite wieder mit ihren ‚Klassenfeinden‘, sobald ökologische Themen einbrechen. Umgekehrt verwandeln sich Nahestehende in erbitterte Gegner. (85)

Eine solche erbitterte Gegnerschaft erfährt Dora als ihr Freund, der Klimaaktivist Robert, ihre mangelnde Radikalität nicht tolerieren kann. Gesellschaftliche Ungleichheiten verstärken sich nicht nur mit dem Klimawandel, sondern stehen, so lässt sich Zehs Roman interpretieren, auch seiner Eindämmung im Weg. An die Ansätze ihres Ex-Freundes und ihrer ehemaligen Berliner Umgebung denkt Dora zunehmend distanziert und ironisch.

Gote, der Vogelkenner und Selbstversorger ist und seine radikale Haltung aufgrund des Verlusts seiner Heimatidylle entwickelte, hat gewissermaßen gute Voraussetzungen zum ökologischen Denken, aber die digitale und auch die internationale Welt sind ihm vollkommen fremd. Selbst Dora entfernt sich zunehmend vom vermeintlich weltoffenen Selbstverständnis ihres Berliner Umfelds, das sich in

Doras Werbeagentur für nachhaltige Lösungen primär in der Digitalisierung der Kampagnen manifestiert. Auch Robert publiziert im Online-Magazin. Dora fühlt sich von beiden entfremdet. Hier besteht eine Parallele zur Zeitdiagnose von Latour und Schultz: „[...] wir sind uns nicht sicher über die Beschaffenheit oder, besser, die Konsistenzen der Welt, in der wir handeln sollen. Sie ist uns *fremd* geworden. Wir sind buchstäblich ‚nicht mehr bei uns‘“ (Latour und Schulz 44). Um einem solchen Gefühl des Selbstverlusts zu entgehen, kehrt Dora der Großstadt den Rücken. Die neue Welt in Brandenburg ist ihr zwar ebenfalls fremd, dafür strahlt Gote aber eine Präsenz aus, die Dora in ihrem Berliner Leben fehlte. Den Neo-Nazi Gote nimmt sie als Menschen wahr, nicht als jemanden, der sich selbst für einen ‚Übermenschen‘ hält, wie es der Romantitel *Über Menschen* nahezu suggeriert. Im Titel mag der Verweis auf die nationalsozialistische Ideologie impliziert sein, primär rückt der Romantitel jedoch menschliches Leben und menschliche Verantwortung ins Zentrum. Er kritisiert die Tendenz, den Menschen zugunsten rationaler, klimapolitischer Überlegungen mit seinen unmittelbaren Bedürfnissen in den Hintergrund zu verdrängen. Es ist ein Roman über verschiedene Charaktere, Biografien und zwischenmenschliche Beziehungen, der den eingangs zitierten Forderungen von Morton oder Latour nach einem Zurücktreten, einem Über-sich-hinaus-Denken des Menschen konträr gegenübersteht. Dora zieht ein naturnahes Dasein, das es ihr ermöglicht, sich selbst und ihre Umgebung sinnlich wahrzunehmen, der rationalen, verantwortungsbewussten Selbstaufgabe vor und verlagert ihr Engagement vom indirekten Einsatz gegen den Klimawandel (nach Roberts Maximen und den Vorgaben der Chefin ihrer digitalen Werbeagentur) auf die Arbeit an der Verständigung mit einzelnen Menschen. Zeh zeichnet Neonazi-Existenzen wie Gote als Menschen und beginnt mit ihrer Weltverbesserung bei der Würde der Einzelnen. Mit der distanzierten Ironie, mit der Dora der Welt des nachhaltigen Denkens begegnet, der sie zu Beginn des Romans noch weitgehend angehört, wendet sie sich vom konkret Moralisierenden ab und dem intuitiv Menschlichen zu. Daher kann *Über Menschen* nicht als ein engagierter Roman, sondern wenn überhaupt, dann im wörtlichen Sinn als „ökokritisch“ verstanden werden. Zeh spricht aber immerhin Probleme an, die bearbeitet werden müssen, bevor sich – mit Latour und Schultz gesprochen – eine ökologische Klasse bilden kann. Sie schafft eine fiktive, autonome Welt mit eigenen Normen, die zum Nachdenken und erst im zweiten Schritt zum global verantwortlichen Handeln anregen. Latour und Schultz fordern den Übergang von konkreten Debatten etwa über den Fleischkonsum zu komplexen Themen wie Klassenkonflikten, und im Grunde geht Zeh mit ihrem Roman diesen Weg. In *Über Menschen* setzt sie vegane Ernährung, Mülltrennung und Plastikvermeidung mit einem selbstdarstellerischen, letztlich haltlosen, intellektuellen, linksliberalen Karriere- und Großstadtleben in Verbindung. Aus Roberts Perspektive verhält Dora sich sorglos und passiv. Doch Dora ist durchaus gesellschaftlich aktiv. Statt weiter in

der Großstadt zu wirken, wendet sie sich in ihrem neuen Leben auf dem Dorf gesellschaftlichen Konflikten zwischen Ost und West, Rechts und Links zu, die eine einflussreiche ökologische Bewegung verhindern.

In der oben bereits erwähnten Vortragsreihe *Kampf um Gaia* erklärt Latour das Gaia-Modell analog zur Akteur-Netzwerk-Theorie (vgl. dazu Latour 2005). Das sei hier noch einmal aufgegriffen, weil es eine Möglichkeit bietet, den Roman, mit dem Zeh sich im Grunde vom Klimaaktivismus abwendet, trotz der oben vorgeschlagenen Leseweise doch als engagiert zu interpretieren. Latour spricht in beiden Konzepten von Akteuren und ihren Reaktionen und Wirkungen (vgl. Latour 2005, 174) bzw. ihrer Fähigkeit, durch Ketten von Impulsen „alles um sie herum neu zu ordnen“ (Latour 2005, 173–174).⁹ Latours Theorie verdeutlicht, dass alles miteinander zusammenhängt. Er spricht bei diesen Vorgängen auch von „*nicht intentionale[n]* Rückwirkungen“ (Latour 2005, 174). In diesem Sinne zeigt Zehs Roman, dass es für das Klima beispielsweise besser sein kann, zur Verständigung im politisch radikalisierten Brandenburg beizutragen, als sich auf die Verwendung von Baumwollbeuteln zu beschränken, weil ersteres unter Umständen eine nachhaltigere Auswirkung hat.

IV

Als Zwischenfazit der Analyse dieser beiden sehr verschiedenen Romane vor dem Hintergrund der Forderungen von Latour und Schultz nach einer ökologischen Klasse lässt sich folgender Gegensatz formulieren: Fleck entwickelt aus dem ökokritischen Denken das global entworfene Science-Fiction-Szenario in *Ökodiktatur*. Für Zeh ergibt sich ausgehend von einer global argumentierenden Forderung nach Nachhaltigkeit die Auseinandersetzung mit lokalen Problemen. Gewissermaßen entsprechen die gewählten Genres den Haltungen zum Thema. Mehr als Flecks Science-Fiction Thriller mit seiner überbordenden Menge an Figuren und Szenen schafft Zeh mit ihrer teils klischeehaft zuspitzenden (Galli 59), teils beschönigenden, nahezu utopischen Darstellung eine in sich stimmige literarische Welt und ästhetische Form. Sie macht durchaus auf die drängenden Fragen des Klimaschutzes aufmerksam, aber eher über die geschlossene Handlung, den sprachlich einheitlichen und harmonischen Stil sowie die ganzheitlich entworfenen Figuren, deren Handlungen aus der komplexen Vielfalt der Bedürfnisse und Zusammenhänge

⁹ So erklärt er: „Denn was für einen Akteur als Ausgangspunkt der Untersuchung gilt, trifft auch auf alle seine Nachbarn zu. Wenn A um seines Überlebens willen B, C, D und X modifiziert, dann modifizieren B, C, D und X rückwirkend A. Alsbald breitet Leben sich an allen Punkten aus“ (Latour 2005, 174).

entspringen. Fleck dagegen entwirft eine große Menge an kurzen Szenen mit eher grob geschnitzten Figuren, häufig von sprachlicher Derbheit, die auf immer neue, unerhörte Zustände der Klima-Dystopie ausgerichtet sind. *Über Menschen* repräsentiert eine reflektierte Haltung, die nicht entschieden für individuelles Handeln im Dienst des Klimas eintritt, sondern die Energie zur Veränderung auf Bereiche umlenkt, in denen der Einzelne ganz konkret wirken und möglicherweise mehr erreichen kann. Mit der Figur Robert deutet Zeh zwar an, dass es beim Blick auf globale und langfristige Auswirkungen des Klimawandels sowie auf erwartbare Folgen für spätere Generationen darum geht, eigene Bedürfnisse, Vorlieben, Gewohnheiten und Wünsche oder, allgemeiner gesagt, auch die eigene Entfaltung und Entwicklung zurückzustellen. Mit der Figur Dora vermittelt sie aber auch die Einsicht, dass bewusster Verzicht – etwa auf importierte Lebensmittel oder schadstoffreiche Fortbewegung – bloß symbolische Zeichen von verschwindend geringer Auswirkung setzen.

Zentral für die Figuren- und Handlungsebenen beider Romane ist auch das Thema der durch den Schutz und Wiederaufbau der Natur eingeschränkten Freiheit der Bürger. Zehs Dora ringt mit sich, inwieweit sie zur Anpassung und zur Einschränkung ihrer persönlichen Freiheit für den Klimaschutz bereit ist. Flecks Figuren haben diese Wahl nicht mehr; sie sind den überaus beengenden und furchteinflößenden Vorgaben der autoritären Regierung ausgesetzt, die sich als notwendige Konsequenz des „Klimaregimes“ präsentieren (Latour 2017, 205). Unter der Ökodiktatur sind Reisen und freie Meinungsäußerung oder Berufswahl nicht mehr möglich, der Protagonist Marius ist gezielter, virtueller Propaganda ausgesetzt.¹⁰ Solche futuristischen und dystopischen Elemente zielen auf einen Schulterschluss von Literatur und Wissenschaft (Latour und Schulz 66). Die Genre-Bezeichnung Science Fiction deutet es an. Dabei wird die durchaus plakative, fiktionale Darstellung schon erforschter Tatsachen einem noch direkteren politischen Aufruf wie im Manifest von Latour und Schultz vorgezogen, wohl weil sie es ermöglicht, eine unangenehme Zukunft vorstellbar zu machen und daher eine größere Wirkung verspricht.

Während der einzelne Mensch wenig bewirken kann und doch in der Verantwortung steht, hat die Literatur einen größeren Wirkungsradius. Im Zusammenhang mit dem Klima changieren Texte allgemein zwischen zwei Polen, die beide mit großer Wirksamkeit einher gehen können: zwischen nachdrücklichem Engagement und subtiler Autonomie. Mit der Intention, eine klimafreundliche

¹⁰ So finden auch andere handlungsorientierte Science Fiction-Romane Ausdrucksformen, um den möglichen Verlust von Freiheit im Klimaregime zu skizzieren. Etwa wird in der fiktiven Welt von Uwe Laubs *Dürre* (2021) eine App eingeführt, die den CO²-Fußabdruck jedes Bürgers kontrolliert.

Transformation der Gesellschaft bewirken zu wollen, kann die Literatur ihre Wirkung plakativ durch dystopische Szenarien, durch die explizite Auseinandersetzung mit dem Klimadiskurs oder im Extremfall auch ganz ohne thematischen oder inhaltlichen Bezug zum Thema hervorrufen. In diesem Sinne mahnen Heinz Drügh und Moritz Baßler unter Rückbezug auf Wolfgang Welsh, in der Beschäftigung mit Fragen der Klimagerechtigkeit nicht ins Plakative abzuweichen, sondern nach wie vor die subtilen und mehrdeutigen Ausdrucksformen des Ästhetischen zu nutzen (219). Zehs *Über Menschen* trägt inhaltlich zum Klimadiskurs bei, kommt aber mit der Protagonistin Dora zu dem Schluss, dass das eigene Wohlbefinden, der dörfliche Zusammenhalt, zwischenmenschliche Bindungen und die Überwindung politischer Feindschaften nicht wichtigere, aber für den Einzelnen angemessenere Aufgaben sind, um eine Transformation zu einer nachhaltigen Gesellschaft zu erreichen. Der direkte Klimaschutz wird für die Protagonistin selbst zur Nebensache. Wie im Folgenden gezeigt wird, spielt er für die Figuren in Ehrlichs *Malé* praktisch gar keine Rolle. Beide Romane, *Über Menschen* und *Malé*, wirken primär über die sprachlich eindrucksvolle Darstellung ihres Szenarios.

V

Ehrlichs Roman *Malé* (2020) spielt auf den Malediven. Auf der Hauptinsel Malé stranden Aussteiger: Menschen, die enttäuscht von ihren Lebensumständen sind, die mehr Freiheit suchen, die ihrer Verantwortung im ‚wahren‘ Leben entfliehen. Das sind der Lyriker Judy Frank, die Schauspielerin Mona Bauch, die Literaturwissenschaftlerin Frances Ford, der Romanschriftsteller Adel Politha, ein Professor, die Regisseurin eines Dokumentarfilmessays, Journalisten, Drogensüchtige, pensionierte Schiffsangestellte, Einheimische, Touristen aus aller Welt und weitere Figuren, die es auf die Malediven verschlagen hat und die gehofft haben, „dass ihnen die Insel eine Möglichkeit bieten würde, aus dem Leben zu verschwinden“ (*Malé* 75). Ehrlich zufolge ist sein Roman „kein Klimaroman“ („Roman Ehrlich über ‚Malé‘“ 6:37–7:00). Das überrascht, denn das Grundsetting könnte warnender nicht sein und könnte den Klimawandel und seine unaufhaltsamen, zerstörerischen Folgen kaum bedrückender und unausweichlicher ins Zentrum rücken. In nahezu jeder Szene sind die bereits seit längerem anhaltende Überschwemmung der Inseln, die steigenden Wassermassen, das gewaltige Meer und die Schäden präsent, die es schon verursacht hat.¹¹

11 Vgl. zu der Thematik Anja Kampmanns *Wie hoch die Wasser steigen* (2018).

[A]us dem geöffneten Ausgang zur Dachterrasse [ist] bereits das Brechen der Wellen zu hören, die ewige Unruhe des Indischen Ozeans, der kaum mehr friedlich, flach und türkisfarben daliegt wie auf den Prospekten von früher, sondern wild und schaumig und tosend, düster aufgewühlt und völlig verseucht vom Abfall der Menschen in ständiger Bewegung ist. [...] Am Ende einer jeden Straßenschlucht dasselbe Bild von anrollenden Wellenbergen, von weißen Adern aus Gischt und Schaum durchzogen, ihr krachendes Zusammensinken und Zurückgesaugtwerden in den nächsten Brecher. (*Malé* 19–20)

Die Verschmutzung des Wassers („verseucht vom Abfall der Menschen“) klingt als eine der Ursachen des Klimawandels an. Auch wird die Idee einer „schwimmenden Recyclinginsel“ (*Malé* 68) zur Landgewinnung und Müllreduktion erwähnt. Eine der Figuren flieht vor den Katastrophenmeldungen auf die tatsächlich untergehende Insel, um wieder „im sogenannten Hier und Jetzt, gegenwärtig zu sein“. In diesem Zusammenhang werden Nachrichten vom „Funkenflug der Waldbrände in Kalifornien oder dem Amazonas, [von] Vulkanausbrüchen, Flutwellen, Hochwassern, Dürren, Schlammlawinen, zerbrechenden Eisschollen, schmelzenden Gletschern, öligen Seevögeln, schillernden Schmutzwasserflüssen, Gewittern, Tornados, vom Tod der Glühwürmchen und der Bienen“ erwähnt (*Malé* 198). Es gibt Seitenblicke auf internationale Zusammenhänge, in denen südkoreanische Konzerne malaysische Arbeiterinnen ausbeuten (vgl. *Malé* 208–209), die implizite Kritik der Aussteiger an den Industrienationen, aus denen sie kommen, schwingt mit. Doch es gibt keinen Aufruf zur Veränderung. Die Handlung konzentriert sich weder auf eine Analyse der Ursachen des Klimawandels – beispielsweise wird an keiner Stelle erwähnt, wie die steigenden Meeresspiegel auf die Erderwärmung zurückzuführen sind – noch auf mögliche Wege, um die Folgen abzumildern. Stattdessen werden Leser:innen mit den Motiven, Wünschen und Erlebnissen der Inselbewohner und Gäste konfrontiert. Dazu gehören Recherchegespräche, Schilderungen der Einsamkeit, Restaurantszenen, unangenehme Drogentrips, unheimliche Spaziergänge und grausame Morde. Die modrige Kulisse prägt die Erfahrungen und trägt zu Empfindungen der Ausweglosigkeit, Hilflosigkeit, Angst, dem Nicht-Verstehen und der Desorientierung bei, lässt die Figuren aber nicht über das Klima reflektieren. Vielmehr werden der Verfall und die Endlichkeit des Lebens auf der untergehenden Insel als begrüßenswerte, letztlich passende Umgebung für die eigene Existenz angesehen.

Dieses Verhalten lässt die Deutung zu, dass hier diejenigen versammelt sind, die sich schon in den Gesellschaften der Industrieländer, aus denen sie kommen (Deutschland, Niederlande, USA), ihrer Verantwortung entzogen haben. Da es überwiegend Figuren aus Kunst- und Geistesleben sind, wird die Literatur hier keineswegs auf der Seite des Engagements verortet. Es ist „kein Klimaroman“, weil sich seine Figuren nicht engagieren. Die Protagonist:innen des Kulturbetriebs und der Wissenschaft sind hier mit sich selbst und den eigenen Idolen, Bekannten und

Verwandten beschäftigt. Der Schauspielerin Mona, zum Beispiel, ist Paris „unerträglich“ geworden (*Malé* 50). Die Literaturwissenschaftlerin gibt ihre Stelle auf, um einem Autor nachzureisen. Dieser schreibt jedoch nicht mehr, sobald er in das fahle Leben auf der drückend heißen Insel eingetaucht ist. Hier versammeln sich labile, unnahbare Charaktere, die für ihren Freiheitsgewinn auf der Insel die allmähliche Machtergreifung durch sogenannte „Eigentliche“ in Kauf nehmen. Es bietet sich sogar eine Deutung des Romans an, die von der erwartbaren Botschaft eines literarischen Textes über den Klimawandel ganz unabhängig ist. Der Klimawandel wird kommen, die Inseln werden versinken, daran ist nicht zu rütteln; die steigenden Wassermassen und versinkenden Inseln stehen also weniger für den Klimawandel als für eine wenig lebensfähige Welt der Literaten, Medienakteure und Nachtschwärmer. Eine der Schriftstellerfiguren formuliert dies folgendermaßen:

Wenn es noch um irgendwas gehen kann beim Schreiben, dann doch um das, was man eben nicht sofort erkennen kann, das Nichtwissen, die Ratlosigkeit, die Schweigsamkeit der Dinge, die Geheimnisse hinter den Symbolen und die Angst, die von diesem Unwissen, von der Leere und der Sinnlosigkeit ausgeht. (*Malé* 184)

Thema der Handlung sind weder die Rettung der Inseln, noch der Wunsch den Klimawandel aufzuhalten, sondern Texte über den „Selbstmord als den vielleicht einzig gangbaren Weg, um sich wirklich endgültig zu emanzipieren von den Erwartungen und Projektionen der anderen“ (*Malé* 169). Einige dieser Menschen, die ihr altes Leben verlassen, konzentrieren sich auf Malé auf ihr bloßes Dasein, indem sie nichts tun, andere Menschen meiden, Drogen nehmen, und sich ihren Wahrnehmungen auf der Insel hingeben.

Dieser Fokus auf Wahrnehmungen bietet viel Spielraum für Schilderungen dessen, was Gernot Böhme als „Atmosphäre“ bezeichnet. Böhme bestimmt den ästhetischen Begriff der Atmosphäre als „gemeinsame Wirklichkeit des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen“ (34). Zusätzlich sind Atmosphären immer räumlich „randlos, ergossen, dabei ortlos, d.h. nicht lokalisierbar“, sie sind ergreifende Gefühlsmächte, räumliche Träger von Stimmungen“ (Böhme 29 mit einem Zitat von Hermann Schmitz). Der Begriff der Atmosphäre basiert einerseits auf der phänomenologischen Auffassung von Wirklichkeit als das unmittelbar Erfahrene und zweitens auf der Leibphilosophie, die die Grenzen des Subjekts in den Raum und bis zu den Objekten verschiebt. Die Atmosphären sind nach Böhme „das, was in leiblicher Anwesenheit bei Menschen und Dingen bzw. in Räumen erfahren wird“ (Böhme 30). Der Erzähler von Malé schildert die „niederdrückende“ (*Malé* 54), „tropisch, feuchte, schwüle Hitze“ (*Malé* 248), Wasserarmut, abgestorbene Bäume (vgl. *Malé* 41–42) und „verrostete Kräne“ am Hafen (*Malé* 53). Die Folgen des steigenden Meeresspiegels zeigen sich an den längst vom Meer verschluckten „Ab-

grenzungen des Hafenbeckens“ (*Malé* 53), an Küstenstraßen, die „an einer schroffen Kante nach unten weggebrochen und ins Meer gestürzt“ sind (*Malé* 27) und an Spaziergängen „bis zu den Waden im Wasser“ (*Malé* 33), die an verlassenen Häusern vorbeiführen, deren Erdgeschosse wegen dauerhafter Überflutung bereits unbewohnbar geworden sind. Die meisten Firmen, Hotels und Geschäfte haben aufgegeben. Der unaufhaltsame Verfall und Gefühle des Ekels bestimmen das Dasein. An manchen Ecken nimmt der „Gestank von Moder und von Fäulnis“ überhand (*Malé* 237).

Ehrlich steigert das Außergewöhnliche, das die Äquatornähe und die Situation der untergehenden Inseln ‚atmosphärisch‘ bieten, noch durch eine Reihe rätselhafter Andeutungen: eines unheimlichen Professors, der den Menschen helfe „zu vergessen, warum“ sie auf die Insel gekommen sind (*Malé* 37); einer immer mächtiger werdenden, bewaffneten Gruppe sogenannter „Eigentlichen“, denen der Besitz von Kunst „hochgradig suspekt“ ist (*Malé* 38); eines ominösen Angebots einer „Mondwanderung“ (*Malé* 77); einer gefährlichen Droge, die ebenso wie die verstorbene Schauspielerin „Luna“ genannt wird; zwielichtiger Personen mit Narben in der Form von „Mondsicheln“ (*Malé* 69) und Schilderungen von Gewalt. Ehrlich stellt das Unmenschliche der vergammelten Umgebung und der mörderischen „Eigentlichen“ heraus. Die Andeutungen lassen manche der Aussteiger nur noch hoffen, ihr Leben auf der Insel „zu beenden, ohne dafür mit dem Tod bezahlen zu müssen“ (*Malé* 75). Gerahmt wird die Romanhandlung mit den grausamen Szenen einer Folterung und eines Mordes, jeweils detailreich geschildert aus der Perspektive der leidenden Figur.

Bevor die auf Malé Ankommenden sich vollkommen in sich selbst zurückziehen, werden sie von dieser Situation affiziert; sie sind über ihre Affektivität und über die „Atmosphären“ (Böhme 30) mit der Insel verbunden. Im Kontext des posthumanen Erzählens lassen sich diese Verbindungen als Teil des Netzwerks von Gaia verstehen (vgl. Cress, Murawska und Schlitte 22). Doch die Radikalität von Ehrlichs Erzähler besteht darin, dass seine Figuren mit der Zeit auch ihre Affektivität verlieren. Zunächst trägt das Wissen der Figuren noch zur Atmosphäre bei. Etwa weiß Hedi Peck um den Grad der Verschmutzung auf der Insel und „dass sie die Flüssigkeit, in der sie schwimmt, unter gar keinen Umständen schlucken sollte“ (*Malé* 171). Doch das lässt sie und andere den Aufenthalt auf der Insel nicht beenden. Selbst in dieser beklemmenden Atmosphäre fragt sich eine Figur, die eigentlich nur einen kurzen Aufenthalt geplant hatte: „[...] vielleicht möchte ich ja generell eher hier bleiben als zurückgehen in mein altes Leben“ (*Malé* 254). Sie zieht die tatenlose Existenz in flirrender Hitze der Rückkehr nach Deutschland vor.

Am Abnehmen von Aktivität und Affektivität beteiligt sind Wahrnehmungserlebnisse unter Drogen. Ein vorgeblicher Arzt gibt Elmar Bauch eine Droge, deren Geschmack ihn an „den Geruch von Stroh, an Weihnachtskekse und Senfgurken

und Lakritze [erinnert]. Er ist erstaunt, wie klar diese sehr verschiedenen Geschmacksrichtungen auf einmal wahrnehmbar sind“ (*Malé* 90). Schon vorher hat er in der Praxis bei den „vorherrschenden Lichtverhältnissen große Schwierigkeiten mit der eigenen Wahrnehmung“ (*Malé* 88). Der Arzt hat in seinen Räumen besondere Atmosphären inszeniert. An Drogeneinnahmen am Strand, die ausge dehnte Horrortrips mit zerstörerischen Wahnvorstellungen zur Folge haben, schließen sich Gefühle von „Angst“ (*Malé* 28), „Verlassensein[]“, „Kälte“, „Taubheit“ (*Malé* 127) und das „Nachdenken über den Suizid“ (*Malé* 72). Der Erzähler spricht von einer „kranken Welt“ (*Malé* 174), in der positive Gefühle nur mit Hilfe von Drogen zu erreichen sind.

Zu den vielfältigen Verfahren, mit denen Ehrlich literarisch Atmosphären entwirft, gehören auch Passagen, in denen er den primär lyrischen Schreibstil einer seiner Figuren zitiert: „Draußen Himmel, Wasser, Wipfel, Scherben, Schimmel, Schlick und drinnen dumpf und *damp*, Sehnsucht nach Schmerztabletten, Selbstekel und existenzieller Überdruß. Schwere Zweifel“ (*Malé* 78). Die untergehenden Inseln bieten die Kulisse für die Inszenierung einer Halbwelt. An suizidalen Zuständen, wie dem hier beschriebenen, die mit dem Klimathema an sich wenig zu tun haben, führt Ehrlich warnend vor, was passiert, wenn der Mensch gar kein Interesse hat, auf einem Sockel zu stehen.¹² Ehrlichs Figuren geben sich bereits auf, bevor sie zusammen mit den Inseln untergehen.

Mit der Passivität, mit der die Protagonist:innen auf Malé dem voranschreitenden Ozean begegnen, kehrt Ehrlich die anthropozentrische Perspektive um, in der „der“ Kultur eine privilegierte und aktive Rolle zukommt, während „die“ Natur als ein menschlichen Zwecksetzungen passiv unterworfenen Bereich betrachtet wird“ (Cress, Murawska und Schlitte 18). In *Malé* ist das Meer aktiver als die Bewohner der Insel. Der Mensch steht „dem von ihm in Gang gesetzten Geschehen machtlos und klein gegenüber“ (Cress, Murawska und Schlitte 18). Das demonstrieren die gewaltigen Wellenberge des Ozeans um Malé ebenso wie die technikgestützten Aggressionen in *Ökodiktatur*.

Während Fleck das dystopische Ausstellen des gewissenlosen Mordens, des Wertverlusts angesichts der Flüchtlingsmassen als direkte Folge der extremen klimatischen Bedingungen und reduzierten Ressourcen darstellt, nutzt Ehrlich die Situation auf den Inseln für den Entwurf einer Parallelwelt, die sich weder dafür interessiert, wie es zum Untergang der Inseln gekommen ist, noch dafür, wie ein aktives, verantwortungsbewusstes Leben auf den Inseln oder – im Wissen um den fortschreitenden Klimawandel – auch an anderen Orten aufrecht erhalten werden

¹² Ilija Trojanows Erzähler in *EisTau* (2011) möchte den Menschen zugunsten des Klimas „von seinem Sockel stoßen“ (167).

kann. Ehrlich nutzt das Szenario der wegen des Klimawandels untergehenden Inseln, die sich dort bietenden Atmosphären sind jedoch – nach Böhme – auch von den seltsam wahrnehmenden Figuren und vom Erzähler selbst geprägt. Es geht um eine Form der ästhetischen Weltwahrnehmung, mit der sich die Romanhandlung und ihre Figuren von Engagement, Ethik, Verantwortung lösen. Mit seinen einprägsamen Schilderungen der untergehenden Malediven ist *Malé* letztendlich dennoch als engagierter Roman zu lesen. Dass keiner der Aussteiger auf Malé besonders mit dem Klimawandel beschäftigt ist, steht – mit etwas Abstand betrachtet – dann doch auch sinnbildlich für unsere Gesellschaft. Das Wasser steht schon kniehoch, aber statt über die Ursachen und die zukünftigen Pegelstände nachzudenken, geht es den Figuren um ihre momentanen Gefühle und darum, wie sie ihr Auto durch das 40 cm hohe Wasser steuern oder wie sie den Tod ihrer Angehörigen oder Bekannten noch aufklären können. In die geschilderten Atmosphären beim Lesen einzutauchen und den Untergang leiblich zu erfahren, kann bei den Lesenden des Romans nicht ganz ohne Wirkung bleiben. So bewegen sich die Schilderungen des Inseldaseins zwischen den Polen eines doch noch verantwortungsbewussten Engagements und einer selbstvergessenen, Atmosphäre-reichen Autonomie.

VI

Von „anthropozäne[r] Literatur“ lässt sich sprechen, wenn Romane sich „auf die geophysikalische bzw. terraformende Kraft menschlicher Kollektive“ oder „auf eine durch menschliche Aktivitäten geprägte Erde“ beziehen (Probst, Dürbeck und Schaub 17). *Malé* dagegen fordert zwar „anthropozäne Lektüren“ heraus (Probst, Dürbeck und Schaub 17), bezieht sich aber nicht explizit auf die formende Kraft des Menschen, sondern eher allgemein auf den Klimawandel. Im ersten Teil dieses Beitrags spielte das apokalyptische Narrativ (Dürbeck 2017, 332) eine Rolle, dass der Mensch aufhören sollte, die Erde zu formen, weil die Erde sonst beginnt, den Menschen zu formen. Dieser Aspekt ist in den drei analysierten Romanen jeweils ein wichtiger Aspekt. In Flecks Dystopie wird der Mensch von der sich aufbauenden Erde zum Automaten gemacht, der seinen Lebensraum verteidigt und im Kampf um das bloße Überleben keinen Raum mehr für die Künste oder freien Journalismus hat. Bei Ehrlich wachsen den sogenannten „Eigentlichen“ Schwimmhäute – ein surrealistisch anmutendes Detail in der Beschreibung des Lebens auf den untergehenden Inseln, auf denen sich die „Eigentlichen“ ihren Platz sichern. Zehs Dora spürt, wie sie geformt wird, und bricht aus den Fesseln der neoliberalen Ansprüche aus, um ein freies Dasein wiederzugewinnen, in dem sie die Sinnhaftigkeit ihrer Handlungen unmittelbar erfährt.

Das die Romane verbindende Thema ist die Neuperspektivierung des Menschlichen angesichts des Klimawandels. Zehs *Über Menschen* vermittelt die Auffassung, dass sich die gesellschaftliche Neuerung letztlich im zwischenmenschlichen Umgang vollziehen muss. Sie stellt das Inhumane in der digitalen, neoliberalen, von den Idealen des Klimaschutzes geleiteten Lebensweise in der Großstadt dem Dasein und Zusammenleben in ländlicher Umgebung gegenüber. Ihr Roman steht für ein intuitives Handeln und Dasein.

Der Mensch muss – darin wären sich alle erwähnten Autor:innen einig – in seinem Selbstverständnis erschüttert werden, um zum Umdenken und ökologisch nachhaltigen Handeln bewegt zu werden. Die Dystopien von Fleck und Ehrlich zeichnen das Unmenschliche als Warnung. Sie rütteln auf, indem sie das Potential der Menschen zum Grausamen vorführen und die Unvereinbarkeit der Humanität mit einem irgendwann zu weit fortgeschrittenen Klimawandel demonstrieren. In ihren fiktionalen Entwürfen sind prinzipielle Gleichheit und globale Menschenwürde angesichts einer Überbevölkerung auf schwindendem Lebensraum nicht aufrechtzuerhalten.

Die Analyse der Textbeispiele mit Bezug auf die Theorien von Latour, Nassar, Hamel und Böhme zeigt die Komplexität der Spannung zwischen Posthumanismus und ästhetischer Literatur. Die Romane handeln selbst in einem Zusammenhang, in dem es um den Respekt vor Tieren und Pflanzen sowie vor unserem Planeten geht, vorrangig vom menschlichen Umgang mit den Herausforderungen des Klimawandels. Während die Literatur mit posthumanistischen Ansätzen die komplexen Zusammenhänge von Gaia und von Akteur-Netzwerken sowie des phänomenologischen Ineinanders von Mensch und Umwelt abbildet, bleiben die Wahrnehmungen der Menschen und ihre – wenn auch mehr bedürfnisgeleiteten als verantwortungsbewussten – Handlungsweisen doch prägend für die hier diskutierten Romane.

Literaturverzeichnis

- Baßler, Moritz und Heinz Drügh. *Gegenwartsästhetik*. Konstanz UP, 2021.
- Bleutge, Nico. *Verdecktes Gelände*. Beck, 2018.
- Böhme, Gernot. *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. 1995. Suhrkamp, 2013.
- Bon, Laura. *Formen des Anthropozän in der Gegenwartslyrik. Die sprachliche Ausgestaltung differierender Assemblagen in Nico Bleutges dämmerung*. schwanken. Springer, 2022.
- Chen, Angus. „Rocks made of plastic found on Hawaiian beach“. *Science*, 4. Juni 2014, science.org/content/article/rocks-made-plastic-found-hawaiian-beach. 5. April 2024.
- Cress, Torsten, Olivia Murawska und Annika Schlitte. „Posthumanismus. Versuch einer Einordnung“. *Posthuman? Neue Perspektiven auf Natur/Kultur*. Hg. von Torsten Cress, Olivia Murawska und Annika Schlitte. Brill, 2023. S. 1–48.

- Crutzen, Paul J. und Eugene F. Stoermer. „The ‚Anthropocene‘“. *Global Change Newsletter* 41 (2000): S. 17 – 18.
- Dath, Dietmar. *Waffenwetter*. Suhrkamp, 2007.
- Dürbeck, Gabriele. „Climate Change Fiction and Ecothrillers in Contemporary German-Speaking Literature“. *Ecological Thought in German Literature and Culture*. Hg. von Gabriele Dürbeck et al. Lexington, 2017. S. 331 – 346.
- Dürbeck, Gabriele. „Inter-, Trans- and Multidisciplinary Approaches to the Anthropocene as a Challenge for Literary Studies“. *Scientia Poetica* 26 (2022): S. 263 – 279.
- Ehrlich, Roman. *Malé*. Fischer, 2020.
- Ehrlich, Roman. „Roman Ehrlich über ‚Malé‘. Wie leben im Angesicht der Zerstörung?“. *Deutschlandfunk Kultur*, Interview mit Joachim Scholl, 18. September 2020, deutschlandfunkkultur.de/roman-ehrich-ueber-male-wie-leben-im-angesicht-der-100.html. 27. April 2023.
- Fleck, Dirk C. *GO! Die Ökodiktatur*. 1993. p.machinery, 2021.
- Galli, Matteo. „Juli Zehs brandenburgische Klischees“. *TEXT+KRITIK* 237. Hg. von Heinz-Peter Preußner (2023): S. 59 – 67.
- Ghosh, Amitav. *Der Fluch der Muskatnuss. Gleichnis für einen Planeten in Aufruhr*. 2021. Matthes & Seitz, 2022.
- Ghosh, Amitav. *The Great Derangement. Climate Change and The Unthinkable*. U of Chicago P, 2016.
- Goodbody, Axel. „Telling the Story of Climate Change. The German Novel in the Anthropocene“. *German Ecocriticism in the Anthropocene*. Hg. von Caroline Schaumann und Heather I. Sullivan. Palgrave Macmillan, 2017. S. 293 – 314.
- Hamel, Hanna. *Übergängliche Natur. Kant, Herder, Goethe und die Gegenwart des Klimas*. August, 2021.
- Jameson, Fredric. „Future City“. *New Left Review* 21 (2003), newleftreview.org/issues/ii21/articles/fredric-jameson-future-city. 2. Mai 2024.
- Latour, Bruno. *Kampf um Gaia. Acht Vorträge über das neue Klimaregime*. 2015. Übers. von Achim Russer und Bernd Schwibs. Suhrkamp, 2017.
- Latour, Bruno. *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford UP, 2005.
- Latour, Bruno und Nikolaj Schultz. *Zur Entstehung einer ökologischen Klasse. Ein Memorandum*. Suhrkamp, 2022.
- Lenton, Timothy. „Gaia and Natural Selection. A Review Article“. *Nature* 394 (1998): S. 439 – 447.
- Lovelock, James. *Gaia. Die Erde ist ein Lebewesen*. 1974. Übers. von Jochen Eggert und Marcus Würmli. 2. Aufl. Scherz, 1992.
- Marchesini, Roberto. *Posthumanist Manifesto. A Pluralistic Approach*. Rowman & Littlefield, 2023.
- Moretti, Franco. *Falsche Bewegung. Die digitale Wende in den Literatur- und Kulturwissenschaften*. Konstanz UP, 2022.
- Morton, Timothy. „Art in the Age of Asymmetry. Hegel, Objects, Aesthetics“. *Evental Aesthetics* 1.1 (2012): S. 121 – 142.
- Morton, Timothy. *Ökologie ohne Natur. Eine neue Sicht der Umwelt*. Matthes & Seitz, 2016.
- Mühr, Stephan. „Erzählte Umweltwahrnehmung in Dirk Flecks Roman ‚GO! Die Ökodiktatur‘“. *Acta Germanica* 50 (2022): S. 85 – 96.
- Nassar, Dalia. *Romantic Empiricism. Nature, Art, and Ecology from Herder to Humboldt*. Oxford UP, 2022.
- Probst, Simon, Gabriele Dürbeck und Christoph Schaub. „Was heißt es, von ‚anthropozäner Literatur‘ zu sprechen? Einleitung“. *Anthropozäne Literatur. Poetiken, Themen, Lektüren*. Hg. von Gabriele Dürbeck, Simon Probst, Christoph Schaub. Metzler, 2022. S. 1 – 24.

- Schneider-Mayerson, Matthew. „Climate Change Fiction“. *American Literature in Transition, 2000–2010*. Hg. von Rachel Greenwald Smith. Cambridge UP, 2017. S. 309–321.
- Soboczynski, Adam. „Klimakrise in der Gegenwartsliteratur. Was sind das für Zeiten?“. *Zeit Online*, 28 Oktober 2021, zeit.de/2021/44/klimakrise-gegenwartsliteratur-bernd-ulrich-entgegnung. 15. Februar 2023.
- Steiger, Daniel. *Imaginierte Ökodiktaturen. Interdisziplinäre Perspektiven auf ein gesellschaftspolitisches Konstrukt*. Siegen, 2015.
- Trojanow, Ilija. *EisTau*. Hanser, 2011.
- Zeh, Juli. *Über Menschen*. Luchterhand, 2021.
- Zemanek, Evi, Hg. *Ozon. Natur- und Kulturgeschichte eines flüchtigen Stoffes*. oekom, 2023.

J. Brandon Pelcher

Re-Emergent Wilderness and Waste: Matter in the Time of the Capitalocene in Stories by Franz Hohler and Andreas Eschbach

Abstract: Franz Hohler’s “Die Rückeroberung” (1982) and Andreas Eschbach’s “Quantenmüll” (2004) are speculative short narratives of material re-emergence (wilderness) and material’s original excision (waste). Within frameworks of vibrant materialism and the Capitalocene, where wilderness and waste are similarly devalued within commodity capitalism, close readings of these stories reveal the often overlooked aspects of capitalist attempts at material organization – between successfully commodified and disruptively non-commodified matter. These stories narrate the slow violence of that attempted organization and its inevitable failure. This approach reorients common conceptions of eco-utopia and eco-dystopia as various phases of capitalism’s attempts to maintain the appearance of its domination over, and organization of, material nature. Furthermore, these close readings help to clarify the distinction between the end of capitalism and the end of the world.

I

Within German-language ecological fiction, there has been a growing tendency of narratives that represent a kind of re-emergent nature that “fights back” against human society, defending itself against society’s destructive effects on “nature” itself (Sullivan 2017). Likely the two best-known narratives in this vein are the best-sellers *Regenroman* by Karen Duve (1999) and *Der Schwarm* by Frank Schätzing (2004).¹ The former represents a scenario where there is too much rain and too many slugs for the bucolic and pastoral Mecklenburg environment; the latter represents marine flora and fauna that quickly become far too active and aggressive for the equilibrium that the diffuse protagonists of scientists, industrial exploiters, and polluters had come to expect in the preceding decades. In both of these narratives there is something more-than-human acting in a way that it had not done

¹ These have also garnered a significant amount of critical attention. For example, see Dürbeck 2012; Dürbeck 2017a; Dürbeck 2017b; Goodbody.

Brandon.Pelcher@tufts.edu

before, at least not recently. Both texts focus on a recent and evident, spectacular, and ultimately dystopian, “deviation from expected equilibrium” (Serres 86).² These kinds of speculative fictional narratives of re-emergence that have become so popular in Germany and beyond, beg two sets of interrelated questions.

The first set of questions deals with the active, deviant material, that is, the more-than-human matter that seems to be actively “fighting back” against decidedly human expectations, whether of equilibrium or otherwise. This re-emergence questions, in a peculiar way, the dualist separation of the human from the more-than-human. It also reveals divisions within the more-than-human itself, and how those historically expected equilibria are reinforced. The second set of questions deals with the temporality of that re-emergence. There must have been a history of material excision that was followed by, if not necessary for, some expected equilibrium. Only from such an exclusion could material “nature” disruptively re-emerge. The “re-” of re-emergence thus itself implies a (potentially hidden) pre-history. These two sets of questions, in turn, elicit further lines of inquiry: whose expectations are these and when were they set? Is the expectation one of an actual equilibrium? Between whom or what is an equilibrium expected? To begin answering these questions, close readings of two short stories, namely Andreas Eschbach’s 2004 “Quantenmüll” and Franz Hohler’s 1982 “Die Rückeroberung,” help to reveal capitalism’s utopian expectations of equilibria based on perfect classification, on separation, and on the organization of materials, on its perpetual effort to maintain its systems of exclusion, and on its perception of that system’s failures as dystopian. That is, these speculative fictions of material re-emergence highlight the oft-ignored interrelation between commodity capitalism and its construction of non-commodity material “nature.”

Both Andreas Eschbach, one of Germany’s more successful science fiction writers, and Franz Hohler, one of Switzerland’s most well-known satirists, are often associated with environmental and ecological themes, if from distinct points of view.³ Eschbach’s sci-fi eco-thrillers, such as *Solarstation* (1999) and *Ausgebrannt* (2007), regularly represent speculative technology to investigate various aspects of sustainability and the environmental cost of globalization. Though Eschbach’s narratives are often apocalyptic, a kind of anthropocentric utopianism endures, where humans “must become better managers of nature,” often through technology, “if today’s Western society is to continue” (Fritzsche 69). Hohler, on the other hand, explores political society’s relationship with nature through speculative sit-

² For critiques of “spectacles” of this kind, see Nixon; Horn, especially Chapter 3: “Das Wetter von übermorgen.”

³ See Fritzsche; Weber; Haque; and McInnis.

uations. As something of a companion piece to “Die Rückeroberung,” Hohler’s first novel, *Der neue Berg* (1989), reveals the circumstances behind the unwillingness of public officials to deal with the growing threat of a volcanic eruption, a newly “animate nature” (Barkhoff 232), on the outskirts of Zurich. However, the short stories of these two authors, “Quantenmüll” and “Die Rückeroberung,” are unique among narratives of re-emergent matter, despite the 20-year difference in publication, in their sustained focus on the dynamics of re-emergence in general, and the importance of otherwise overlooked capitalist systems of separation that precede and precipitate that re-emergence in particular. Those dynamics are not plot points, but rather are the focus of the plot itself.

In Eschbach’s “Quantenmüll,” the narrator, Jens, awaits the presumed end of the world with a freshly opened bottle of very expensive wine and recounts his central role in that end. Some years ago, Jens and Konrad, both unappreciated technicians at a particle accelerator, come across a field during maintenance of the accelerator. Anything thrown into the field seems to disappear completely. Hoping to make a name for themselves in the world of particle physics, they keep the field secret from the public until they are able to study and publish presumably groundbreaking and award-winning research. In order to finance this research, they allow Jens’ brother, for a fee, exclusive access to the field, which he utilizes for all manner of permanent disposal. Though their first year of research yields few meaningful results, a significant amount of money finds its way into their pockets thanks to the exorbitant fees paid for permanent disposal. Their main research breakthrough, namely that the field could give rise to a seemingly infinite series of sub-fields, promises to effectively solve all problems of disposal and simultaneously enrich Jens and Konrad. However, Konrad, having remained focused on research, eventually finds that the energy required for the field to function has been growing and would soon require more energy than available, at which point all of that material pollution and waste would catastrophically return.

Though written some two decades earlier in a different style and tone and dealing with a re-emergent “nature” rather than pollution and waste, Hohler’s “Die Rückeroberung” effectively pre-figures the continuation of Eschbach’s narrative of excision with his own narrative of re-emergence. In Hohler’s story, re-emergent flora and fauna deviate from any expected equilibria and ultimately come to “re-conquer” the metropole of Zurich. First, golden eagles return to the city, occasionally hunting pets. Then large herds of deer disrupt all manner of traffic. Since no-one can deal with the herds, citizens briefly cheer the return of wolves that hunt and therefore occasionally disperse the deer, until those wolves, in turn, begin to hunt small children, who then require armed guards to escort them whenever they leave the house. Snakes likewise return, biting and occasionally killing people. Bears return as well, less physically violent towards humans but wreaking

havoc on various restaurants and shops. Ultimately, however, it is plant life that causes the most disturbance, particularly ivy that grows so quickly as to overtake all roads, cars, and office buildings.⁴ Zurich grinds to a halt and the population flees save for a few hearty citizens, including the narrator, who plan to stay and come to find a new form of equilibrium.

II

Both wilderness and waste have long been viewed as mere objects, or at least as objectified Others ontologically separate from, and at the whim of human subjects to control and manipulate them, to mold and shape them into something useful – useful, of course, for humans. More recently, however, thinkers like Michel Serres, Jane Bennett, and many others have begun to complicate dichotomies between nature and society, non-human and human, object and subject.⁵ Serres presents the history of “[n]ature” that had “acted as a reference point for ancient law and for modern science because it had no subject,” but was beginning to act seemingly of its own accord (Serres 86). This is no longer merely a blunt reaction, but rather a purposeful and pointed response to human disturbance: “Now [nature] has a subject once again” (Serres 86). Nature not only reacts, but acts. Bennett expands this argument beyond the dichotomies of subject/object and culture/nature in order to examine matter itself. For Bennett, matter as such, much like Serres’ “nature,” has long been considered “dull matter,” as “passive stuff, as raw, brute, or inert,” which was waiting for “vibrant life (us, beings)” to use it or imbue it with meaning (Bennett vii). Bennett argues, however, that this hierarchical differentiation of so-called “vibrant life” over “dull matter” in fact hides the vibrancy of all matter. That is to say, there is no “vibrant life” and “dull matter,” but rather, as her book’s title indicates, only a combination of the two, a monism of vibrant matter, “ontologically one, formally diverse” (Deleuze qtd. in Bennett xi). There are only actants and assemblages of actants without any inert intransigence. Rather, according to Bennett, these assemblages have *thing-power*: a “curious ability of inanimate things to animate, to act, to produce effects dramatic and subtle” (6). While Serres’ re-subjectivated nature is a useful framework, Bennett’s vibrant matter bypasses difficult

4 Sullivan herself has recently focused on this plant-based aspect of re-emergence in her project surrounding what she has called “The Dark Green” (see, for example, Sullivan 2019 and 2020). See also Stobbe, Kramer, and Wanning.

5 See Iovino and Oppermann. For a discussion of non-human manipulation of the environment, see Odling-Smee, Lala, and Feldman.

questions regarding the concept “nature” itself and generalizes a framework better suited to read narratives of re-emergent matter.⁶

Bennett begins her investigation into this vibrant thing-power with an encounter she had with a storm drain and the material stuck in it: “one large men’s black plastic work glove / one dense mat of oak pollen / one unblemished dead rat / one white plastic bottle cap / one smooth stick of wood” (4). Here, elements of “nature” and of capitalist detritus are seen together as a vibrant “assemblage, [where] *objects* appeared as *things*, that is, as vivid entities” (Bennett 5, emphasis in original). Both nature and culture, wilderness and waste, reveal themselves as assemblages of actants with a kind of thing-power, which is to say, they re-emerge from their previously perceived dullness to now be viewed as vibrant matter. Unsurprisingly then, both wilderness and waste are equally well suited to narratives of disruptive re-emergence. As Bennett highlights, their location atop a grated storm drain belies their (non)place in the expected equilibria. Not only would this assemblage of vibrant matter have been previously viewed as “dull,” it was not meant to be viewed at all. Bennett recognizes the previously hidden vibrance of matter in her confrontation with it precisely when it is meant to be excised, no longer part of the various smoothly functioning systems of culture; when it is meant for swift and silent removal, in Bennett’s example literally flushed out and away into the Chesapeake Bay, never to be seen again (4).⁷ The momentary breakdown of that system briefly reveals not only the vibrant matter that was meant to be properly separated and concealed by that system. It also critically reveals the system of separation and concealment itself, whose seamless functioning otherwise allows it to be entirely overlooked, as if there were no system at all, as if there were a “natural” equilibrium.⁸ These systems of supposed excision and equilibria, separation and organization, are anything but natural. They are capitalist.

Jason W. Moore’s *Capitalism in the Web of Life* (2015) explores, among other things, precisely these capitalist systems of excision and equilibria, both in relation to material nature supposedly beyond capitalism and as a foundational element

6 Somewhat infamously, Raymond Williams has noted the complexity of the concept of *nature*, “perhaps the most complex word in the language,” and its relation to matter as such, where nature is simply “the material world itself, taken as including or not human beings” (164–165).

7 From Ted Steinberg’s investigation of “how the ecological consequences of eating and flushing become so invisible, so enmeshed in the wish to forget” (802), Stacy Alaimo creates a bodily analogue. See Alaimo 8.

8 This dynamic has often been dubbed the naturalization thesis of ideology, which “transforms history into nature” (Barthes 128), in this case a particularly apt description. See also Žižek 11.

of capitalist ideology itself.⁹ Highlighting the same dualist tropes that his project means to overcome, Moore argues that “Capitalism’s governing conceit is that it may do with Nature as it pleases, that Nature is external” (Moore 2015, 2). That is to say, “capitalism as a project” ideologically constructs “Nature with a capital ‘N’—external, controllable, reducible” (Moore 2015, 2, emphasis in original). This opens a new critical dialogue between the monisms of new materialism and theories of the Capitalocene, a dialogue this article hopes to initiate. That is, the traditional view of capitalism as doing something to nature, a subject doing something to an object in Serres’ vocabulary, or vibrant life doing something to dull matter in Bennett’s, not only “implies separation” between capitalism and nature (Moore 2015, 12–13), but rather demands it. As Moore summarizes, “the view of Nature as external [to Society] is a fundamental condition of capital accumulation” (Moore 2015, 2). Nature has largely been seen as “for the most part playing roles as tap (raw materials) and sink (pollution)” to capitalist society (Moore 2015, 33). The separation of pre-commodified wilderness from capitalist society for now and the excision of post-consumption waste from capitalist society from now on are, for capitalism, the same ideological movement. For Moore’s project, that means that, in order to move beyond the capitalism/nature duality toward the “double internality” of “capitalism-in-nature/nature-in-capitalism” (Moore 2015, 13), capitalism is more accurately recognized as “a way of organizing nature” (Moore 2015, 2, emphasis in original): nature with a lowercase ‘n’ of vibrant matter,¹⁰ which capitalism replaces with the ideological formation Nature, is separated and stripped of its thing-power. This capitalist ideology of “organization” is not merely separation/excision of wilderness and waste, but also the immediate dulling objectification of their matter, so that nature is simultaneously viewed as an “external, controllable, reducible” Nature (Moore 2015, 2). Nature as dull object separated from, and under the control of capitalist Society is, in fact, Serres’ expected equilibrium; nature as vibrant subject, internally re-emergent, is its disruptive deviation. In short, separation and excision, organization and equilibrium are all part of one and the same effort by capitalist ideology to replace nature with Nature.

As with any application of ideology in the real world, this is not a single movement, but rather a continual reproduction of itself, the repetition and reinforcement of those movements, the expected equilibrium that determines the ease and success of capital accumulation. While this ideology and its apparatuses can

⁹ Moore’s larger project expands across many of his works and the larger World-Ecology Research Network. See also Moore’s edited volume *Anthropocene or Capitalocene?* (2016) and Raj Patel’s collaboration with him, *A History of the World in Seven Cheap Things* (2017).

¹⁰ See the third definition of “nature” in Williams 164–165.

ease the processes of capitalism, they are always imperfect – Bennett, in her example, was able to catch a glimpse of the assemblage of actants, elements of wilderness and waste, in the storm drain leading out to the Chesapeake Bay. Just as importantly, however, that assemblage is simultaneously a remainder and reminder of the capitalist ideological apparatus itself, momentarily disrupted from its natural appearance or, rather, the disruption of its camouflage that then reveals itself as apparatus. The brief disruption to the ideology marks and, at the same time, is the “deviation from expected equilibrium” (Serres 86). In speculative fiction, that disruption is not inherent to those capitalist ideological apparatuses. Capitalist separative excision and organizational equilibrium can, theoretically, function as perfectly as the author desires. In narratives of re-emergent matter, of course, this perfection can only last for a while. Like Bennett’s storm drain, the re-emergent materials depicted by Eschbach and Hohler, the quantum waste of “Quantenmüll” and the so-called wilderness of “Die Rückerobung,” have (supposedly) been permanently separated and organized into a form of capitalist equilibrium. Capitalist excision is utopian, technologically perfected in order to leave no residue at all. This techno-utopian excision is precisely what the field in Eschbach’s “Quantenmüll” offers: a field where both the thing and the thing-power’s ability to disrupt equilibrial commodity capitalism are gone without a trace, “spurlos verschwunden” (“Quantenmüll” 13).

Dangerous chemical and radioactive byproducts are the first materials to be excised by the field: “Dichlormethan, Quecksilberverbindungen, Altröntgenfilme, Chromschwefelsäurereste und Ammoniumdichromat” as well as “wässrige langlebige Radionukleide” (“Quantenmüll” 17). With the creation of sub-fields, excision is expanded to all the matter that does not matter, that has no immediate value, that gets in the way, that could potentially disrupt the system. More importantly than merely an excision of supposedly dull matter, the sub-fields extinguish the capacity of that actually vibrant matter’s thing-power to disrupt the new techno-utopian set of expected equilibria that allows systems of commodification to function smoothly. Eschbach’s narrator highlights this while recounting the story of the sub-fields, describing them as “Müllentsorgungsanlagen” – seemingly playing on the German *entsorgen* (to dispose), which might more literally be understood as the removal of concerns (*ent-sorgen*). For example, “Radioaktiver Müll, einst ein unlösbares Problem – *weg*. Die abgebrannten Brennstäbe aus Kernkraftwerken, über die wir uns früher so viele *Sorgen* gemacht haben – *aus der Welt geschafft*” (“Quantenmüll” 21, emphasis added); both fuel rods and their attendant concerns are literally excised from Earth. This utopianism allows those who excise to no longer worry about the disruption of expectations and equilibria. Once things and their thing-power are excised, problems will be solved and utopian equilibrium reached. In other words, the proper and perfect excision of matter’s disruptive thing-power

is the equilibrium expected, it is the goal. This excision is personified, literally, by Dieter, Jens's brother, who disruptively refuses to allow the production and commodification of sub-fields ("Quantenmüll" 18–20), leading Jens to kick Dieter into such a sub-field – matter and thing-power are perfectly excised, problems are solved, and commodity capitalism remains undisrupted and undisruptable in perpetuity.

In the speculative fictions of re-emergence, the excision of matter and its thing-power is, however, never perfect and the problems and disruptions remain neither solved nor silenced. This failure and the resulting re-emergence are not merely the driving forces behind the narrative, but they also evidence the inherently flawed concept of perfected excision and expectations of equilibria that stem from it. The imperfect excisions and inexplicable thing-power that these short stories feature do not serve as a "warning function" against some future dystopian society (upon re-emergence), but rather critique the excisions, presupposed as perfect, of disruptive things and thing-power in the present, real world of late capitalism (Rosenfeld 247). These stories narrate late capitalism's inability to solve – and unwillingness to recognize – imperfect excision. They reveal attempts to mask that imperfection. Perhaps this is why, as Sullivan noted (2017), narratives of re-emergence are so resonant with the present-day dynamics theorized by material ecological thinkers such as Serres and Bennett as well as critics of nature/culture duality such as Moore. However, the focus of many of these narratives lies in the surprisingly vibrant agency or subjecthood of the re-emergent matter, rather than on the socio-historical contexts. Though the supposed re-emergence – in fact, less a re-emergence than an initially incomplete excision – of material and its attendant thing-power is an inciting incident of narratives of re-emergence as such, the history of excision that predates any future re-emergence is largely overlooked. Such narratives often begin, so to speak, *in media res*. "Quantenmüll," however, immediately and continually contextualizes the re-emergent matter as *Müll*, garbage, pollution, and waste. Eschbach's story, therefore, is uniquely focused on the history of capitalist devaluation and imperfect excision that precedes disruptive re-emergence.

III

While "Quantenmüll" ends "im Augenblick der Singularität" (24), as all of the supposedly excised matter re-emerges from the fields, Hohler's "Die Rückeroberung" pre-figures the continuation of the narrative and begins with the re-emergence of vibrant matter, which had previously been excised, and its soon to be disruptive thing-power. The degree to which "Quantenmüll" focuses on imperfect excision, is

mirrored by that of “Die Rückerobierung,” which focuses on re-emergence and, more specifically, on attempts to re-establish equilibria through repeated capitalist excision. Hohler’s unnamed narrator in Zurich, sitting at their desk, notices on their neighbor’s television antenna a golden eagle that otherwise belongs only in the Alps, “am nächsten von hier vielleicht in den Bergen von Glarus” (“Die Rückerobierung” 5).¹¹ The eagle is not supposed to be in Zurich; it was properly and conclusively excised some time ago. If not to another dimension, then such matters and concerns are excised at least to another canton of Switzerland, “etwa 50 Kilometer von der Stadt entfernt” (“Rückerobierung” 5). While the eagles appear to re-emerge as dull matter, they are in fact an example of concerning thing-power and come to disrupt previous equilibria as concern itself. “Die Leute wurden ermahnt, zu ihren kleineren Haustieren gut *Sorge* zu tragen” (“Rückerobierung” 7, emphasis added), as their pets are being hunted by eagles. Eagles are only the first in a series of re-emergent matter(s) that are not supposed to be in Zurich. After the eagles, come deer, bears, wolves, snakes, and unmanageably fast-growing plants. These materials are not supposed to be in the city nor grow like this; nor are their attendant concerns (*Sorgen*) supposed to continue. “Die Rückerobierung” narrates the many attempts to establish equilibria through capitalist excision. The different framework of excised matter – wilderness rather than waste – raises different concerns than those in “Quantenmüll.”

In “Die Rückerobierung,” the emotional aversion to the contamination of a society supposedly perfectly separated from, and purified of that contamination, like that in the utopian post-field world of “Quantenmüll,” is nowhere to be found.¹² In Zurich, the re-emergent matter is less a contamination, at least initially, than a curiosity if occasional annoyance – “Das hat auch etwas Schönes, gewiß, und auf eine Art ist es eine Bereicherung des Stadtlebens” (“Rückerobierung” 12). While ornithological groups posit various theories to determine why there are suddenly golden eagles in the city, there is also hope that tolerating the eagles might actually take care of the city’s growing rat problem. Similarly, Zurich’s police are trained by American cowboys in herding and lassoing the copious deer, until the arrival of the wolves to hunt those deer solves, at least to a certain extent, the problem. The bears get in the trash but rarely do much damage. This is not, of course, to suggest that there are no difficulties in the re-emergence of this wilderness within Zurich. While those wolves do help to disperse and cull the herds of deer that take over streets and parks, they also begin to hunt down children walking to school.

¹¹ Hereafter referred to as “Rückerobierung.”

¹² Though my argument here is based on, and building toward, decidedly different criteria, there are resonances with Brian McInnis’s reading of “Die Rückerobierung” as an allegory of Zurich’s ecological ignorance and xenophobia.

Even these events, however, are immediately contextualized by the narrator as merely the new normal, a rhetorical shift in the means, from pedestrian deaths by car to deaths by lupine mauling, but no different in actual number of deaths: “Daß jedes Jahr ein paar Kinder unter den Autos starben, daran hatte man sich gewöhnt, das war eben ein möglicher Tod in der Stadt...” (“Rückeroberung” 14). Even the growing attacks by venomous snakes do little more than persuade people to be a bit more careful when reaching into an oven or a vending machine, or crawling into bed. The people of Zurich, despite these annoyances, inconveniences, and even deaths, begin “langsam darauf einzurichten, daß man diese Tiere möglicherweise nicht loswerden konnte, sondern irgendwie mit ihnen leben mußte” (“Rückeroberung” 15). Finding something beautiful in living with these animals and the threats that they pose, indeed believing that it even enriches the city, re-orientes the catastrophic and dystopian tones that narratives of re-emergent matter and thing-power, like “Quantenmüll,” so often employ – at least for a while.

The human inhabitants of Zurich seem initially willing to adapt their lives and to co-exist with the re-emergent wild animals. As such, this is not so much a human crisis, even less a so-called “natural” or environmental crisis. Rather, “Die Rückeroberung” focuses, subtly if persistently, on the crisis of consumer capitalism and its equilibria, which have been disrupted by the wild animals’ re-emergence. Changes, which are continually described as inconvenient for human beings, up to and including the mauling of school children, are regularly reoriented as a dystopian disaster for commodity exchange. The first bear, for example, shows up in Zurich’s main train station looking for something to eat, tipping over trash cans with a swipe of his paw, until the bear finally “bediente sich ausgiebig” to the contents of a large grocery store (“Rückeroberung” 15). An inconvenience to human commuters to be sure, but the real victims of the bear’s presence are those who make their living through the commodification of food. Indeed, the Zurich train station is not only, maybe not even primarily meant for public transportation, but rather for the presentation and exchange of commodities. The narrator highlights its official name: “Shopville” (“Rückeroberung” 15), less train station than a shopping mall with a train station attached, with just short of 200 shops available for the (potentially travelling) consumer, at least until the hungry bear causes Shopville to be shut down. The narrator continually introduces the re-emergent material and thing-power of wild animals as a disruption to the humans living in Zurich, if a disruption that those humans were in one way or another willing to deal with – learning to herd, travelling in groups to avoid mauling, liberalizing hunting laws, double checking before reaching for something. For all the disruption to humans, however, that same re-emergent material and thing-power is characterized as potentially dystopian when compared with the paradigm of capitalist consumption.

This tenuous balance between human disruption and capitalist dystopia, however, is not undone by venomous snakes or any other fauna that would succeed it, but rather by flora, “gegen die man noch machtloser war. Sie sah zuerst harmlos, fast erfreulich aus, aber bald wurde klar, daß gerade sie das eigentliche Ende bedeuten konnte” (“Rückeroberung” 17). Unlike the fauna that materially re-emerges within the city center, seemingly from some non-metropolitan elsewhere, the wild ivy that already exists in Zurich begins to function differently – an already existent vibrant material with a newly invigorated and disruptive thing-power: The “Efeu [fing an,] plötzlich unheimlich schnell zu wachsen” (“Rückeroberung” 17). Soon various other vine-like climbing plants join the ivy, creating a hydra-like assemblage of fast-growing tendril-actants. Though other plants likewise begin to grow quickly and well beyond previous scales – “die Blätter wurden so groß, daß sie ein parkiertes Auto zuzudecken vermochten” (“Rückeroberung” 18) – it is the fast-growing ivy that spells the end of Zurich because of where it grows:

Mit äußerster Mühe konnte zunächst durch tägliche Pflege verhindert werden, daß es sich auch an Glas- und Betonbauten festkralte, die Verwaltungsgebäude der großen Firmen, die Hotels, die Banken, die Warenhäuser, alle mußten Leute einstellen, die nichts anderes zu tun hatten, als den ganzen Tag Efeu zu schneiden. (“Rückeroberung” 17–18)

These fast and large growing plants do little to threaten human beings but quickly and ultimately bring the flow of capital and commodities to its knees. In other words, the re-emergent vibrant matter and thing-power of “Die Rückeroberung” are by and large dystopian disruptions to the “expected equilibria” of the continued function of capitalism, rather than human beings.

As Moore argued, though the expected equilibria created and maintained by capitalism are perpetually recontextualized by various circumstances, the fundamental constant is the separation of capitalist production and consumption from uncommodified Nature. Capitalism itself is based on the foundational separation between the natural, uncommodified material, from which a commodity is made (and to which it seemingly returns), and the material commodity, or rather the commodified material (Moore 2015). In many ways, this separation of capitalism from Nature, and certainly from any potential disruptions that this uncommodified material Nature may cause, is the first and the foundational aspect of capitalism’s ideological (non)relationship with the material world around it. This is precisely what narratives of disruptive re-emergence both critically subvert and, in that subversion, pointedly reveal. “Die Rückeroberung” shows more than the practical difficulties of materially excising the encroaching vibrant matter from the buildings of the large companies, the hotels, the banks, and the department stores. It also shows the immense amount of labor that this perpetual excision re-

quires: deer herders, bear hunters, ivy cutters, an army of laborers working around the clock to maintain a separation long since presumed complete, with problems long considered solved, *Sorgen ent-sorgt*. That ideological, which is to say fictitious, completion is the beginning and basis of capitalism's expected equilibria. Hohler's narrator notes, for example, that children are regularly run over and killed by cars in Zurich. "[D]aran hatte man sich gewöhnt, das war eben ein möglicher Tod in der Stadt, aber daß Kinder von Wölfen zerrissen werden, das sollte nicht vorkommen, nicht in einer Stadt wie Zürich" ("Rückeroberung" 14). Being killed by a commodity in a city of commodities is not only possible, but acceptable, as is being killed by a non-commodity in the non-commodified wilderness. Particularly striking to the narrator is the breakdown of the separation that is presumed inviolable, which is to say the re-emergence of vibrant matter and thing-power that is seen as dull and powerless, and literally and figuratively outside of capitalist society.

IV

"Quantenmüll" and "Die Rückeroberung" do more than represent the perceived dystopia of re-emergent wilderness or waste. They highlight the long and often silent history that leads to the eventual breakdown of this foundational separation between the non- or no-longer-commodified world and the world of commodity exchange. That is to say, they do not merely narrativize Serres' re-subjectivated nature that disrupts the "expected equilibrium" of the world (86), nor Bennett's monism of vibrant matter that recognizes thing-power "not restricted to a passive 'intractability'" (5).¹³ Rather, like Moore's critical project of "double internality" (Moore 2015, 13), these narratives critically reveal the historicity of commodity capitalism's central role both in the development and maintenance of that separation, as well as its dystopian panic upon re-emergent reconnection. Bennett notes that the "sheer volume of commodities and the hyperconsumptive necessity of junking them to make room for new ones, conceals the vitality of matter" (5). Largely unexplored, however, is the fundamental importance of that concealment, of the simultaneous excision of matter and suppression of its vitality to consumer capitalism. In addition to the eco-materialism of Serres, Bennett, and others, reading these short stories requires a theoretical framework and vocabulary that accounts for the fact that, in capitalist society, human interaction with matter overwhelm-

13 Indeed, these narratives often go further, highlighting other inter- and intra-actions between (bodily) materials as theorized, for example, by Stacy Alaimo, Karen Barad, and others.

ingly takes the form of commodity consumption or its aftereffects. In other words, these short stories explore the effects of the historical excision and disruptive re-emergence of vibrant matter, not merely within some non-descript society, but specifically within capitalist consumer society. As Bennett implied with her storm drain of vibrant matter and Moore made explicit with his double internality of “capitalism-in-nature/nature-in-capitalism” (Moore 2015, 13), the excisions and equilibria, separations and organizations are fictions of capitalist ideology that are dedicated to the facilitation of profit; here, even within speculative fictions.

“Quantenmüll” highlights precisely the intersection of capitalist excision and profit. Though Jens and Konrad are initially excited about the scientific possibilities of their discovery of the field, the economics thereof quickly become paramount. In order to fund their research, they suggest to Jens’ brother: “Du finanzierst ein kleines, feines, privates Forschungsinstitut, in dem wir [Konrad und Jens] dieses Feld erforschen. Dafür bekommst du eine Option auf eventuelle geschäftliche Nutzungsmöglichkeiten” (“Quantenmüll” 16). While Konrad begins researching, Jens “lernte, was man für seine fachgerechte Entsorgung in Rechnung stellen konnte. Einen wirklich erstaunlichen Betrag” (“Quantenmüll” 17). From here, Jens is hooked, fully abandoning the scientific research, for which they initially needed financing. Jens “fand die *wirtschaftlichen* Perspektiven der ganzen Sache weitaus interessanter” than the scientific aspects (“Quantenmüll” 18, emphasis in original). Upon Konrad’s discovery, mentioned above, that the field could be multiplied into a series of sub-fields, Jens immediately recognizes not the scientific, but rather the economic possibilities of a kind of franchising opportunity. This ultimately leads to the dispute with, and disposal of Dieter, Jens’ brother. From that point on, the field is entirely transformed into a capitalist enterprise, and a particularly profitable one. “Dreißig Jahre lang [nach Dieters Mord], ist alles gut gegangen” (“Quantenmüll” 22). There is still a disappointing lack of knowledge about the field itself, but Konrad is able to continue research “mit mehr Leuten, mehr Geld—*viel* mehr Geld” (“Quantenmüll” 22, emphasis in original). Indeed, there is more than enough to go around: “Und wir verdienten schweinemäßig Geld. Wirklich. Die ganze Welt kaufte unsere Geräte wie süchtig, und unsere Profite waren geradezu obszön” (“Quantenmüll” 22). The thirty good years are particularly and primarily good for commodity capitalism. Not only because Jens and presumably Konrad in his no-longer-little research lab are now wealthy, but because all capitalist concerns of disposal, the *Sorgen* of *Entsorgung*, are alleviated. That is to say, just as the manifold social complexities of production are hidden behind the individualized purchase of a commodity, so too are the multivalent difficulties of disposal miraculously hidden behind the opacity of the sub-fields, themselves now fetishized commodities. Only pure and frictionless, utopian consumption remains.

With the separation between the commodified and the non-commodity world perfected, with the excision of potentially disruptive vibrant matter and thing-power from the processes of commodity exchange no longer an ideologically “expected equilibrium” but an accomplished mastery, those thirty good years function effectively as a capitalist techno-utopia. Not only do these sub-fields solve all implicit guilt or concern of disposal for the consumers within the world of “Quantenmüll,” the subfields utterly and ultimately solve the friction of disposal for commodity capitalism itself. Speculative technology finally surpasses many of the stories that capitalism tells about itself – that it is in itself a utopian system of ease and convenience. This quantum *deus ex machina* of disposal as *Ent-sorgung* is liberatory for capitalism itself. Labor is no longer required in order to maintain those organizationally expected equilibria of vibrant matter and thing-power, nor to reinforce the separation of the commodified from the non-commodity world. Within this capitalist utopia as utopia of capitalism, the concerns are excised along with the need to create narratives surrounding the necessity of that excision, to create excuses when that excision inevitably fails, to do the continual work of excision, separation, and organization. The utopian technology finally allows capitalism’s silent fantasies of equilibrium as mastery to come true. As with all ‘supposed’ utopias, even those of capitalist world-economies and world-ecologies,¹⁴ they are never as perfect as imagined. In this particular instance, with both the narrative of these speculative fictions as well as the real-life present world that it critiques, that separation and organization of the (non)commodified world by (a techno-utopian) capitalism is far less perfect and far less permanent than imagined. The good times never last, nor are they self-sustaining.

Even in Eschbach’s techno-utopian speculative fiction “Quantenmüll,” the maintenance of that seemingly perfect disposal, that permanent separation and organization, in fact does require maintenance and, eventually, that required labor becomes unsustainable. This insight is Konrad’s first research breakthrough regarding the sub-fields: “der Stromverbrauch des Feldes ist der Schlüssel” (“Quantenmüll” 23). It requires energy to maintain even this utopian apparatus of division, separation, and organization. The energy required is growing “seit wir das Feld gefunden haben, und inzwischen steht fest, dass das Anwachsen des Stromverbrauchs einer hyperbolischen Kurve folgt” (“Quantenmüll” 23). Eventually, more energy is required than could possibly be created and the system of excising disposal fails. Hohler’s “Die Rückeroberung” represents this same problem from a decidedly less technological point of view, where the presumed separation be-

¹⁴ See Wallerstein, *The Capitalist World-Economy*, on which much of Moore’s concept of the Capitalocene is based.

tween Zurich and perceived wilderness is already largely accepted, an expected equilibrium even if admittedly imperfect. The response to the re-emergence of that wilderness is a perpetual, desperate attempt to reassert the capitalist organization. It begins with the continually advancing techniques deployed to cordon off deer from the businesses of a smooth-functioning capitalism into a park; this, in turn, creates not only an ersatz wilderness in and of itself, but also one with the well-established borders of the lakefront and two large streets. Eventually, the fight against the re-emergence ends when the amount of labor to keep material wilderness separated from material capitalism is deemed unbearable. Just as there is not enough energy for the field, neither are there enough laborers for the ivy/architecture separation. The material assemblages of wilderness and waste actants outlast capitalist labor and re-emerge to assert their vibrancy and thing-power, which in turn undo previous perceptions of a perpetual, utopian organization of a Nature that is “external, controllable, reducible” to capitalism (Moore 2015, 2).

Wilderness and waste re-emerge, even occasionally represented as that “ontologically one” vibrant matter (Bennett xi) – “*Gebirge von Bauschutt, Fliesenscherben, und ölverseuchtem Aushub werden uns unter sich begraben. [...] Ozeanen von Urin, Klärschlamm, und Säureresten*” (“Quantenmüll” 24, emphasis added). The imagined and imaginary, but ultimately imperfect excision and separation is destined to fail. Capitalist organization and separation are temporal and temporary. Their excisions are never disappearances, but rather merely deferrals. Indeed, as Konrad explains to Jens, the material thrown into the field does not disappear in space, but rather, “*verschwindet in der Zeit*” (“Quantenmüll” 22, emphasis in original). These are the *good times* for capitalism. The non-commodified world of wilderness and waste that was thought to be excised ultimately re-emerges. The implicit fiction of those capitalist good times, however, now frames that re-emergent matter and its disruptive thing-power as not merely an emergence, but an emergency; an unforeseen and unforeseeable natural catastrophe. Close readings of these speculative fictions critically analyze, however, the long contextual history of supposedly and imperfectly excised vibrant matter and thing-power; whether as capitalist jubilation of a techno-utopia or capitalist promise of an expected equilibrium. They reveal the hidden labor and slow violence necessary to maintain utopia and equilibria, and their inevitable disorganization and disequilibria. In other words, these speculative narratives of a historically excised, separated, and re-emergent “nature” are simultaneously critiques of the capitalist system that co-produces that history. The dystopia and disequilibria in these narratives do little more than remind the reader that the coming mountains of construction waste, oceans of sewage, the currents of greenhouse gases, rising oceans, unproductive forests, and encroaching deserts, the disruptive wilderness and waste had, in fact, never been excised. They are all already here, outside the reader’s window.

It is simply the capitalist world as it exists right now. These stories are, therefore, less narratives of environmental emergency than narratives of capitalist and capitalism's dystopia.

V

Narratives of re-emergent vibrant material like "Quantenmüll" and "Die Rückeroberung" imply a moment when what had been normal, what had been expected, tips into the abnormal and, for capitalism, into the dystopian. Eva Horn suggests that these tipping points "sind Phänomene der spontanen Emergenz" (18). While the vocabulary of emergence and re-emergence has been problematized through critical readings of the stories by Hohler and Eschbach, it is not merely the vibrant material that is spontaneously revealed or that reveals itself. That is, the vibrant material is not what is being tipped, but rather it causes the tipping. Within the dynamics of these tipping points, vibrant matter reveals itself as an oft-unrecognized but active co-author of the tipping. In so doing, it reveals capitalism as simultaneously less omnipotent in its excisions, separations, and organizations of the non-capitalist world, as well as less credible in its univocal pretention to the production of its own truth. Capitalism frames the re-emergence of vibrant matter as a general catastrophe, rather than a specific threat to a set of its own expected equilibria, authored by and produced for the continued smooth function of commodity consumption. Narratives of disruptive nature and curiously animate vibrant matter are, then, every bit as much narratives of capitalism in crisis, of the problems and potential impossibilities of those capitalist attempts at organization. In their eventalization of otherwise "slowly unfolding [...] catastrophes [that] present formidable representational obstacles" (Nixon 2), these narratives critically evoke the imperfections of a presupposed separation, highlight the labor-intensive process of maintaining capitalist organization, and disclose presumed disposal as deferral, emergence as re-emergence, and capitalism as a world-ecology. This re-emergence is a critical re-cognition of the otherwise hidden ideological narratives of a utopian equilibrium of frictionless and perpetually sustainable commodity consumption based on the capitalist construction of Nature.

As speculative narratives uniquely focused on questions of capitalist organization, "Quantenmüll" and "Die Rückeroberung" question the dystopian effects of the re-emergence of non-commodified vibrant matter, wilderness and waste. In the non-speculative world, the vibrant matter does not return from another dimension – it is right here, it never left. Consumers are led to believe capitalism's fictions and strategically ignore matter – or imagine it to have been moved somewhere else. But there is nowhere else. Those utopian 'good years' are based on a

willful ignorance, a blind eye given to the slow violence of the interminable rather than spontaneous re-emergence as perpetual presence, a slow-moving catastrophe without demonstrable event, instead taking place over “profoundly different temporalities than the human-scale ones we are used to” (Morton 1). Indeed, the eventalization of this uniquely capitalist dystopia makes these speculative narratives so critically important. There is now an event, the slow violence made fast, made visible, temporalities returned to human scales (Nixon 15). A speculative re-emergence reveals the slow violence of actually existing capitalist attempts at material organization framed within human temporality. For the reader, however, the speculation continues: What if the world did not end? The dystopia of these speculative narratives is the dystopia of the capitalist organization of the material world, not necessarily of the world itself. Or rather, the speculative dystopia revealed by these narratives is functionally similar to the actual material world as it continues to exist currently; capitalism is increasingly (recognized as) incapable of organizing the material world for friction-free consumption. What if the world did not end, but simply capitalism? Eschbach and Hohler give something of the obverse of Mark Fisher’s infamous reformulation of Fredric Jameson and Slavoj Žižek¹⁵ – “it is easier to imagine the end of the world than the end of capitalism” (Fisher 2). These stories imagine the possibility of the latter without the former. The challenge now is not to confuse one with the other.

Works Cited

- Alaimo, Stacy. *Bodily Natures: Science, Environment, and the Environmental Self*. Indiana UP, 2019.
- Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke UP, 2007.
- Barkhoff, Jürgen. “Green Thought in Modern Swiss Literature.” *Green Thought in German Culture: Historical and Contemporary Perspectives*, edited by Colin Riordan, U of Wales P, 1997, pp. 223–241.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. 1957. Translated by Annette Lavers. Noonday, 1991.
- Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke UP, 2010.
- Dürbeck, Gabriele. “The Anthropocene in Contemporary German Ecothrillers.” *German Ecocriticism in the Anthropocene*, edited by Caroline Schaumann and Heather I. Sullivan, Palgrave Macmillan, 2017a, pp. 315–332.
- Dürbeck, Gabriele. “Climate Change Fiction and Ecothrillers in Contemporary German-Speaking Literature.” *Ecological Thought in German Literature and Culture*, edited by Gabriele Dürbeck, et al., Lexington, 2017b, pp. 331–345.

15 See Jameson xii; Žižek 1.

- Dürbeck, Gabriele. "Popular Science and Apocalyptic Narrative in Frank Schätzing's *The Swarm* (2004)." *Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and Environment*, vol. 3, no. 1, 2012, pp. 20–30.
- Eschbach, Andreas. "Quantenmüll." 2004. *Eine unberührte Welt*, Bastei Lübbe, 2022, pp. 7–24.
- Fisher, Mark. *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Zero Books, 2009.
- Fritzsche, Sonja. "Eco-Eschbach: Sustainability in the Science Fiction of Andreas Eschbach." *Detectives, Dystopias, and Poplit: Studies in Modern German Genre Fiction*, edited by Bruce Campbell, Alison Guenther-Pal, and Vibeke Rützou Petersen, Camden House, 2014, pp. 67–87.
- Goodbody, Axel. "Telling the Story of Climate Change: The German Novel in the Anthropocene." *German Ecocriticism in the Anthropocene*, edited by Caroline Schaumann and Heather I. Sullivan, Palgrave Macmillan, 2017, pp. 293–314.
- Haque, Kamaal. "Franz Hohler's *Die Steinflut*: The Lessons of Man-Made Ecological Catastrophe." *Gegenwartsliteratur*, vol. 19, 2020, pp. 271–289.
- Hohler, Franz. "Die Rückeroberung." 1982. *Die Rückeroberung: Erzählungen*, btb, 2012, pp. 5–20.
- Horn, Eva. *Zukunft als Katastrophe*. S. Fischer, 2014.
- Iovino, Serenella, and Serpil Oppermann, editors. *Material Ecocriticism*. Indiana UP, 2014.
- Jameson, Fredric. *The Seeds of Time*. Columbia UP, 1994.
- Lee, Wendy Lynne. *Eco-Nihilism: The Philosophical Geopolitics of the Climate Change Apocalypse*. Lexington, 2017.
- McInnis, Brian. "The Environment as Colonizer, Migration as 'Überfremdung,' and Satire in Franz Hohler's 'Die Rückeroberung.'" *Colloquia Germanica*, vol. 52, no. 3/4, 2021, pp. 357–376.
- Moore, Jason W., editor. *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. PM, 2016.
- Moore, Jason W. *Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital*. Verso, 2015.
- Morton, Timothy. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. U of Minnesota P, 2013.
- Nixon, Rob. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard UP, 2011.
- Odling-Smee, F. John, Kevin N. Lala, and Marcus Feldman. *Niche Construction: The Neglected Process in Evolution*. Princeton UP, 2003.
- Patel, Raj, and Jason W. Moore. *A History of the World in Seven Cheap Things: A Guide to Capitalism, Nature, and the Future of the Planet*. U of California P, 2017.
- Rosenfeld, Aaron S. *Character and Dystopia: The Last Men*. Routledge, 2021.
- Serres, Michel. *The Natural Contract*. 1990. Translated by Elizabeth MacArthur and William Paulson. U of Michigan P, 1995.
- Steinberg, Ted. "Down to Earth: Nature, Agency, and Power in History." *American Historical Review*, vol. 107, no. 3, 2002, pp. 798–820.
- Stobbe, Urte, Anke Kramer, and Berbeli Wanning, eds. *Literaturen und Kulturen des Vegetabilen: Plant Studies – Kulturwissenschaftliche Pflanzenforschung*. Peter Lang, 2022.
- Sullivan, Heather I. "Petro-Texts, Plants, and People in the Anthropocene: The Dark Green." *Green Letters*, vol. 24, no. 2, 2019, pp. 152–167.
- Sullivan, Heather I. "Recent German Environmental Literature: Writing Environmental Change and Catastrophe." *World Literature Today*, March 2017, worldliteraturetoday.org/2017/march/recent-german-environmental-literature-writing-environmental-change-and-catastrophe. 5 August 2023.
- Sullivan, Heather I. "Vegetal Scale in the Anthropocene: The Dark Green." *Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and Environment*, vol. 11, no. 2, 2020, pp. 92–100.

- Weber, Christoph. "When Nature Strikes Back: The Inconvenient Apocalypse in Franz Hohler's *Der Neue Berg*." *German Ecocriticism in the Anthropocene*, edited by Caroline Schaumann and Heather I. Sullivan, Palgrave Macmillan, 2017, pp. 185–204.
- Wallerstein, Immanuel. *The Capitalist World-Economy*. Cambridge UP, 1977.
- Williams, Raymond. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. Oxford UP, 2015.
- Žižek, Slavoj. "Introduction: The Spectre of Ideology." *Mapping Ideology*, edited by Slavoj Žižek, Verso, 1994, pp. 1–33.

Heinz-Peter Preußner

Das Ende der Zukunft in der permanenten Katastrophe: Zur ‚Gegenwärtigkeit‘ der neueren dystopischen Literatur

Zusammenfassung: Dystopien erscheinen derzeit als permanente Katastrophe und sind zugleich eine literarische Ressource. In ihnen wird nicht mehr zur Umkehr ermahnt, sondern der Untergang als Gegebenheit akzeptiert und als Genre gestaltet. Die Apokalypse verstetigt sich – und erweist sich primär als Zerfall des Gesellschaftlichen, als ‚Erosion der sozialen Ordnung‘. Der Entwurf der *Letzten Welten* des zivilisationskritischen Doppeljahrzehnts der 1970er und 1980er Jahre skizzierte bereits, dass ein dystopisches Danach möglich, ja zu erwarten sei – und dass es sich perpetuiert durch die Pluralisierung der Untergänge. Die kommende Düsternis signalisiert hingegen, dass wir im Heute unseres Alltags schon teilhaben an den immer neuen Dystopien. Kein Trost ist in Sicht, den Schrecken aufzufangen. Das Ende ist nicht nur gewiss, es wird auch ‚gegenwärtiger‘, rückt näher an die Erfahrungswirklichkeit der Zeitgenossen. Das hat zwei Gründe: Zum einen ist der Stand der Technik inzwischen weiter gediehen, als es viele der dystopischen Projektionen des zwanzigsten Jahrhunderts prophezeiten. Zum anderen hat sich die Fiktionalisierung des Genres Dystopie narrativ verankert in den Köpfen der Rezipienten.

I

Die Erzählungen vom Ende der Menschheit (vgl. Krah; Schipper und Plasger) gehörten über Jahrhunderte hinweg zu den großartigsten, die überhaupt denkbar waren. Sie weckten das Gefühl des Erhabenen in einer Extension, die schier unüberbietbar schien. Für das christliche Abendland galt die *Offenbarung* des Johannes als zentraler Text, der die Auslöschung der gesamten Menschheit in Bildern von erhabener Endgültigkeit zu fassen vermochte. Doch diesen letzten Text des *Neuen Testaments* überkrönte, bei aller Vernichtungseuphorie, bei aller Grausamkeit des göttlichen Strafgerichts – *dies irae, dies illa* –, doch die Heilsgewissheit. Der „Trost“ (Kollmann 73, vgl. 58) wird gebildet von der Gloriole des Tausendjährigen Reiches Christi auf Erden, in welchem die Gerechten und Guten gegen das Werk des Satans obsiegen (vgl. Pauen 182; Moog-Grünewald und Lobsien) und die Aufnahme in die himmlische Allgegenwart Gottes – beim Jüngsten Gericht – vorbereiten. Ein Gefühl

heinz-peter.preusser@uni-bielefeld.de

der Überwältigung, der Entgrenzung durchzieht die *Apokalypse*, ein Überschwang, der das Entsetzen ebenso umfasst wie die Freude.

Edmund Burke und Immanuel Kant haben den psychologischen Mechanismus beschrieben, der im Gefühl des *Sublimen* wirksam wird. Von der Zerstörungsbedrohung, die durch Bilder elementarer wie betont grausamer Gewalt aufgerufen wird, wechselt das Subjekt zur Erfahrung, der Vernichtung letztlich entronnen zu sein. Die Anspannung, physiologisch kaum überbietbar als Kontraktion aller Nerven und Muskeln, löst sich auf in Entspannung, die Erschlaffung des Körpers, der sich nunmehr in Sicherheit weiß. Es mag größere Süßigkeit geben auf Erden, es mag schauerlichere Gewalt existieren, zumal, wenn sie bis zur tatsächlich erlittenen Vernichtung des Selbst reicht. Aber der Wechsel von der Todesdrohung einerseits zum Glücksgefühl, dem ultimativen Unheil dennoch entronnen zu sein, überbiete alles, was zu empfinden der Mensch überhaupt fähig sei, meint Burke, weil der Umschlag vom Negativen ins Positive über den Indifferenzpunkt führe und damit die größte Extension erreiche. Kant folgt ihm hierin. Das Erhabene wiederum ist kaum größer zu konzipieren als in der Vernichtung der Gattung des Menschen, der Auslöschung zahlloser weiterer Arten am Ende des Anthropozäns oder gar des Planeten selbst.

Wenn die Heilsgewissheit schwindet, konstatierte schon Vondung (12), wird die *Apokalypse* um ihren glücklichen Ausgang beschnitten oder *kupiert*. Doch was wir derzeit erleben, ist eine Potenzierung dieses Verlustes. Kein Trost ist in Sicht, den Schrecken aufzufangen. Der Untergang ist nicht nur gewiss, er wird auch gegenwärtiger, rückt näher heran an die Erfahrungswirklichkeit der Zeitgenossen. Das hat zwei Gründe: Zum einen ist der Stand der Technik inzwischen teils weiter gediehen, als es die dystopischen Projektionen des zwanzigsten Jahrhunderts prophezeiten. Zum anderen hat sich die Fiktionalisierung des Genres Dystopie narrativ so verankert in den Köpfen der Rezipienten, dass diese sich auch dort beheimatet fühlen, wo unsere Alltagswahrnehmung nicht hinreicht, etwa in die Tiefen der Galaxien, auf die fremden Welten anderer Planeten. Damit ist selbst deren ‚exotistischer‘ Erlebnishorizont Teil der Gegenwärtigkeit des Erlebten und hierin ‚präsent‘.

In der Epoche der Postmoderne, seit den siebziger und achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, vollzog sich bereits eine Pluralisierung letzter Welten. Der Untergang verlor seine finale Qualität. Statt ein Ende zu bieten, folgten dem Szenario der letzten Welt vielfältige andere narrative, multiple neue *Letzte Welten*. Die Apokalypse verstetigte sich demgemäß. Die Postapokalypse war und ist ein Zustand der Dauererregung, dem bereits der große Spannungsbogen des Erhabenen abhanden kam. Bei allem Katastrophismus, den die ‚letzte Generation‘ verbreitet als Kämpfer gegen die menschengemachte Klimaänderung, spürt man diese Entdramatisierung des Untergangs, die Scherpe (270) schon für die 1980er Jahre konsta-

tierte. „Krisenmodus“ wurde unlängst als Wort des Jahres 2023 gewählt. Die Vernichtung der Gattung ist – als Erwartungshorizont – in der Breite der Bevölkerung angekommen – und auf Dauer gestellt (vgl. Vondung 339, auch 510; Probst 11–12).

Zukunft erscheint nunmehr aber nicht allein als permanente Katastrophe (vgl. Horn), in der keine grundsätzliche Wende mehr möglich ist. Das Ende der Zukunft selbst zeigt sich in der permanenten Katastrophe. Die ‚Zernichtung‘ der Zukunft macht die ‚Gegenwärtigkeit‘ der neueren dystopischen Literatur aus. Das wäre meine These. Für Benjamin war die ‚Permanenz‘ bereits die Katastrophe, weil sie unabänderlich schien – und nur durch einen revolutionären Akt, eine Interruption zu durchschlagen: doch nichts davon lebt fort im Empfinden der Gegenwart. Der Krisenmodus verflacht die Bedrohung auf eine physiologische Daueranspannung, der keine Entspannung mehr folgen mag. Dennoch, ja womöglich deshalb, etablierte sich die Dystopie (vgl. Aldridge) längst als eine „literarische Ressource“ (Röggla) und konnte damit produktiv und kommensurabel werden, zum Stoff der Genreliteratur und des Genrefilms. In beiden fiktional-narrativen Formaten hat sich ein apokalyptischer Diskurs verfestigt, der nicht mehr primär warnen will vor dem Kommenden (vgl. Huber 51, vgl. 79–80), nicht mehr zur Umkehr ermahnt, sondern den Untergang als Gegebenheit akzeptiert und als Genre gestaltet. Die Apokalypse verstetigt sich – und eliminiert darin die Zukunft. Sie ist keine soziale Diagnose und zeigt doch den Zerfall des Gesellschaftlichen, die „Erosion der sozialen Ordnung“ (Erdbürger, Jabłowska und Probst).

Das ist ein neuer Trend, verglichen mit dem zivilisationskritischen Doppeljahrzehnt der 1970er und 1980er Jahre und selbst gegenüber der Literatur der Jahrtausendwende. Die Erfahrung der *Letzten Welten* (Preußner 2003) meinte ja bereits, durch die grammatische Form signalisiert, dass ein Danach möglich, ja zu erwarten sei – und dass dieses sich perpetuiere. Nun geht es indes nicht allein weiter – in den immer neuen letzten Welten –, sondern die Zukunft selbst wird darin negiert, dass der Untergang sich als *gegenwärtiger* permanent fortsetzt. Er ist schon Teil unserer Jetztzeit. Die Apokalypsen werden zum Spiegel der heutigen Gesellschaften, ohne auf eine Aufhebung der beklagten Zustände hinauslaufen zu können. Diese Tendenz beleuchtet der Beitrag in drei Ausformungen: Als Entdramatisierung des Untergangs (II), als Reduktion der Zukunft zur reinen Verlängerung der Gegenwart (III) und als Projektionen des Heutigen in die kosmischen Weiten ferner Planeten (IV). Fazit und Ausblick deuten abschließend den Umgang mit Technik als Gegenwart der Zukunft (V).

II

„Wahrlich, ihr seid nicht mehr!“, so redet die Rätin im Roman des Günter Grass (1986) zum „gewesene[n] Menschengeschlecht“; „langlebiger als der Mensch ist sein Abfall. Einzig Müll hat ihn überdauert!“, der ideale Nährgrund für das Überleben der Nager in verseuchter Landschaft (*Rätin* 14, 13, vgl. 83, 225).

Schluß! sagt sie. Euch gab es mal. Gewesen seid ihr, erinnert als Wahn. Nie wieder werdet ihr Daten setzen. Alle Perspektiven gelöscht. Ausgeschissen habt ihr. Und zwar restlos. Wurde auch Zeit! / In Zukunft nur Ratten noch. (10)

[...] Gut, daß sie weg sind! Haben alles versaut. Mußten immer kopfoben was ausdenken. Hatten, selbst wenn Überfluß sie ersticken wollte, nicht genug, nie genug. [...] Dumme Bescheidwisser! Immer mit sich entzweit. [...] Gut, daß sie nicht mehr denken, nichts sich ausdenken und nichts mehr planen, entwerfen, sich nie mehr Ziele stecken [...]. Diese Narren mit ihrer Vernunft und ihren zu großen Köpfen, mit ihrer Logik, die aufging, bis zum Schluß aufging. [...] Weg sind sie, weg! Gut so. Sie fehlen nicht. (32)

Grass bilanziert gnadenlos – und umfassend –, wie es zu dieser Auslöschung hat kommen können. Er summiert Naturzerstörung, Waldsterben, das Umkippen der Meere (280), Müllberge, stinkende Flüsse, verseuchtes Grundwasser, Wüstenwuchs und Schwund der Moore (177), Computer- (429) und Gentechnologie, Männerherrschaft und die Suggestionskraft der Videotechnik. Sie allesamt sind Folgen einer fehlgeleiteten Vernunft, die nicht zu sich selbst kommen kann als einer aufgeklärten. Was jetzt noch erwartet wird, bringt nurmehr das Ende in Fortsetzungen (197). Letzte Konsequenz dieses Rationalisierungszwanges, der überall nur auf Verwertung schießt, ist die Neutronenbombe (vgl. 164, 203, 236). Damit ist eine „posthumane Zeit“ (218) angebrochen, welche auf die Geschichte der Menschheit zurückblickt – und von einer Welt ohne Menschen fabuliert.

Die Postapokalypse hat also Tradition in der deutschen Literatur. Hans Magnus Enzensbergers ‚Komödie‘ *Der Untergang der Titanic* (1978) bereitete den Diskurs vor. Hier ist sogar die Idee des Untergangs selbst, die Vorstellung der finalen Katastrophe, schon gedacht als das letzte Bild einer Utopie,¹ die verschwinden werde wie der Eisberg in den Wassern der Karibik.

Um aber auf das Ende zurückzukommen:
Damals glaubten wir noch daran (wer: ‚wir‘?)
als gäbe es etwas, das ganz und gar unterginge,

¹ Zum Utopiebegriff im Anschluss an Thomas Morus sind zahlreiche wissenschaftliche Publikationen vorgelegt worden. Vgl. etwa Esselborn 8; Meyer 25, 136–137; Wagner-Lawlor, Marks und Vieira.

spurlos verschwände, schattenlos
 abschaffbar wäre ein für allemal
 [...]

Auch eine Spielart der Zuversicht! (*Untergang der Titanic* 97)

Wie nachdrücklich Grass die Auslöschung der Gattung beschreibt, *Die Rättin* steuert doch auf den Kipppunkt zu, der erst noch erreicht werden muss und damit eine Schwundstufe von Zukunft markiert. Zwar wird in der Narration retrospektiv betrachtet, wie es zum Untergang hat kommen können – und der Anthropozentrismus ist eine zentrale Kategorie dieser Entwicklung. Aber in der Gegenwart des Romans ist etwa der große Atomblitz der nuklearen Konfrontation noch nicht eingetreten. Diese ‚Zuversicht‘ ist den späteren Postapokalypsen unserer Gegenwart nicht mehr anzumerken: im Gegenteil.

Heinz Helles Roman *Eigentlich müssten wir tanzen* (2015) präsentiert uns eine Zukunft, die keine mehr ist, weil man die Fortdauer der Zeit kaum ertragen kann. Fünf junge Männer, Drygalski, Gruber, Fürst, Golde und der Ich-Erzähler (16), verbringen ein gemeinsames Wochenende auf einer Berghütte. Auf dem Rückweg, ins Tal und in ihre Heimatstadt, sehen sie, dass die Welt um sie in diesen Tagen eine andere geworden ist, eine der Auslöschung. Ihr Programm lautet nun, im Überleben den Lebenssinn zu finden. Alles um sie ist offenbar zerstört – und die Quelle der Vernichtung lässt sich nicht ausmachen (vgl. 73–74, 100–101). Den handelnden, untereinander distanzierten Figuren, die sich nur beim Nachnamen nennen, scheint dieser Umstand auch gar nicht wichtig. Sie nehmen die geänderten Bedingungen an – und schwanken nur zwischen der Präsenz des Existenzkampfes einerseits, im Präsens formuliert, und den Vergangenheitsformen des Erinnerns andererseits, vor allem in den Nächten. Wie zufällig finden sie eine apathische, kaum mehr bewusste Frau im Gestrüpp, die alle fünf sogleich vergewaltigen, auch wenn dem letzten, Drygalski, die Penetration nicht mehr ‚gelingen‘ will (10–11) – „er bricht unzufrieden ab. Sie bewegt sich nun gar nicht mehr“ (11).

Der Überlebenskampf geht offensichtlich direkt mit Verrohung einher. Und diese Reduktion auf die wechselseitige Aggression der Männer führt auch innerhalb der Gruppe zu äußerster Härte und Unbarmherzigkeit. So wird einer der Protagonisten, Fürst, dem sicheren Erfrierungstod ausgeliefert (41, 46). Ein weiterer, Golde, kann nur durch einen Hammerschlag – quasi als Gnadenakt – von seinen Leiden erlöst werden: Und Gruber übernimmt auch das (78). Diese Grausamkeiten gegen andere und untereinander sind vom Erzähler allerdings in einer betont nüchternen Sprache notiert, die den Sachverhalt umso erschütternder ausstellt. Dieser Roman will verstören, aber er ruft nicht einmal zur Umkehr auf, gibt sich nicht als Mahner und Warner, wie noch der Erzähltext von Grass. „Wo sind all die Leute hin?“, fragt Drygalski (106).

Neben dieser registrierenden Funktion schrecklicher Geschehnisse bietet der Roman aber auch Bilder der Schönheit, die er mit Ausgelassenheit verbindet. Auch dies wirkt, angesichts der Katastrophe ringsum, irritierend:

Die weißen Hänge im Mondlicht vor den Panoramafenstern. Ihre Schönheit. Unser Hass auf sie und auf ihre Schönheit, weil wir plötzlich nichts anderes empfinden konnten als eine physische Angst vor dem Tod. Also tanzten wir. Fünf Männer tanzten. Wir tanzten im dunklen Speisesaal, wie sahen unsere Gesichter nicht, wir hörten uns staunend schnaufen, hecheln, zwischen panischem Aus- und vorsichtigem Einatmen, frische Luft, kalt, viel zu kalt. (114, vgl. 167)

Die Ausgelassenheit ist keine der Freude, sondern der blanken Panik, die bereits in der ersten Nacht ausbricht – und an die sich der Ich-Erzähler erinnert, kurz vor dem vermeintlichen Tod: „Wir starben dann doch nicht“ (115). Die Postapokalypse geht weiter, indem man geht und atmet, reduziert auf reine Gegenwärtigkeit, auf den Tritt und Schritt achtet, nicht ausrutscht (116), um weitergehen zu können. „Außer uns bewegt sich hier nicht mehr so viel“, sagt Drygalski (70).

Konzepte wie Charakter oder Persönlichkeit haben in unserer kleinen Gruppe keine Bedeutung mehr. Wir sind ein über mehrere Körper verteilter Wille geworden, und neben dem Teil des Willens, den jeder von uns in sich trägt, ist kein Raum mehr für irgendetwas anderes / Wir wollen leben. (117)

[...] das Weiterleben-Müssen, Weiterleben-Wollen, Weiterleben-Wollen-Müssen, die Angst vor dem eines Tages nicht mehr Weiterleben-Können. (125)

In diesem ‚katastrophischen Ästhetizismus‘, dessen Semantik vom unwirtlichen Raum diktiert wird (vgl. Bremerich 230, 245–246), ist der *Wille* als dunkler und böser Lebenstrieb das Einzige, das den Überlebenden bleibt: ganz im Sinne Schopenhauers. Das „ewige Hin und Her, das Nicht-ein-einziges-Mal-Stillhalten-Können“, als „hätte die Welt hohes Fieber“: Diese Unrast lässt selbst in der Postapokalypse nicht nach (*Eigentlich tanzen* 70). Doch nun ist der Firnis der Zivilisation zerborsten, die Gemeinschaft als solche bereits zerstört, das Konzept der Zukunft gelöscht. Dabei gehören alle fünf der (gehobenen) Mittelschicht an: Fürst, der zum Sterben zurückgelassen wird, ist Architekt, Golde, der mit dem Hammer erschlagen wird, Versicherungsvertreter. Gruber, ein Betriebsmanager (138–139), stirbt durch eine Tretmiene (145–146). Drygalski, der Laborant, verübt mit einem Messer Suizid (169–170). Der namenlose Ich-Erzähler, ein Pilot, überlebt auch dies – und rettet sich, vermutlich, durch Anthropophagie (170). Den Roman beschließt eine, traumartig verschobene, Phantasmagorie der wieder eintretenden Normalität und der Feier des täglichen Sonnenaufgangs (173).

„Die Welt ist verdunkelt, die Menschheit bereits ausgelöscht, die Reste der Zivilisation liegen in Ruinen. Durch diese Welt schleppen sich letzte Überlebende,

nicht mehr als evolutionärer Endpunkt der Spezies, sondern als deren Restbestand nach dem großen Sterben“, sagt Eva Horn (11; vgl. Zeißler 37–58 und passim; Bocolini und Moylan) zum allgemeinen Bewusstseinsstand der Dystopie heute. Für Helle trifft der Befund exakt – und er wird nochmals potenziert in seiner Düsternis.

Während Helle, von seiner (erkennbaren) Gegenwart aus, die nahe Zukunft entwirft, zeigt uns Dietmar Dath mit *Feldeváye* (2014) eine deutlich entfernte Zukunft – doch muss auch hier gefragt werden, ob diese noch Zukünftigkeit im strikten Sinne sein kann. Schon in seinem Roman *Die Abschaffung der Arten* (2008) wurden Menschen transformiert zu Mischwesen, die „legendären ‚Gente‘“ (*Feldeváye* 604); nun bietet Dath uns einen weiteren spekulativ transhumanen und postapokalyptischen Zukunftsroman. Dessen zentrale Idee benennt bereits der Untertitel, ein „Roman der Letzten Künste“. Eigentlich ist deren Zeit längst abgelaufen. Seit Jahrhunderten gibt es keine Kunst mehr, nicht auf der Erde, nicht im sonstigen, bekannten Universum. Doch nicht der Weltgeist hat sie entbehrlich gemacht, aufgehoben im Fortschritt seiner Selbstverwirklichung, wie Georg Wilhelm Friedrich Hegel meinte, sondern neue Technologien. Auf *Feldeváye* aber, einem der Planeten, die inzwischen von Menschen und anderen (intelligenten) Wesen besiedelt wurden, kehren sie auf erstaunliche Weise zurück. „Die Menschheit hat die Künste überwunden. Damit aber muss etwas verlorengegangen sein, das die Mennesker und Lapithen nicht im Dunkel lassen wollten [...]: eine [...] zivilisatorische Besonderheit“ (*Feldeváye* 221). Der transhumanistische Aufwand, den Dath betreibt, wäre also nur ein Rettungsversuch der Künste – vor ihrem Verschwinden? Damit aber ist die Zukunft tendenziell wieder aufgehoben, die im Plot beschrieben wird.

Feldeváye heißt: „Heimat Letzter Künste“. So nennen ihn die Lacs, die ‚Ureinwohner‘ des Planeten in einem ihrer Dialekte (18). Per Teleportation der Lapithen gelangen die *alten*, irdischen Kunstwerke nun auf den Planeten *Feldeváye*. Es ist stets eine (menschliche) Kunst aus der „Zeit vor der Hidschra“ (16), die nun in ‚Museen‘ oder ‚Galerien‘, den Omphaloi (537–539), gesammelt und, von Admins und Aistheten, ‚ausgewertet‘ werden (513): das Geschenk einer fremden Spezies. Omphalos heißt im Griechischen der ‚Nabel der Welt‘. Und nach wie vor antwortet die Kunst auf einen Mangel – verlangt deshalb ihre eigene, autonome Sphäre (vgl. 403) – und regt doch und zugleich die gesellschaftliche Rebellion an – eine kosmologisch geweitete *Ästhetik des Widerstands* (Weiss 2016). War das der frühere „Gebrauchswert“ der Kunst (*Feldeváye* 216)? Kathrin Ristau, die Hauptfigur, scheint genau davon auszugehen: „Ihre Existenz ändert etwas“ (224).

Die Zeit vor der Auswanderung in fremde Welten nennt der Roman die „Wiege“, in der Menschen zunächst noch tierähnlich existierten (325), später dann, im „zivilisatorischen Kindesalter“ (327), sind sie entsprechend kultiviert. Die alten Sprachen heißen demgemäß „Wiegensprachen“ (473). Manches Wort entlehnt die

Gesellschaft Feldeváyés von dort – und kodiert sie anders. „Flammen“ (221, 510) etwa sind nunmehr Erscheinungen der Kunstwerke nach der Teleportation. Nicht durch unmittelbare Übertragung in die Bewusstseine mithilfe einer „Noos-Schlaufe“ oder als „CLP-Datensatz“ (224), sondern als sinnliche Erscheinung wirken die (alten) Künste – als „ästhetisches Werkzeug“, um die „gegenwärtigen galaktischen und transgalaktischen Krisen zu überwinden“ (225).

Was die Auswanderung vor vielen Jahrhunderten angetrieben hat, nach den erforderlichen Genomveränderungen, bleibt ungewiss: eine Katastrophe womöglich, oder doch nur Neugier oder Forscherdrang? Derzeit befindet sich die Menschheit auf dem Weg zu einer galaktischen Spezies; dann wird sie ihre nächste Entwicklungsstufe (vgl. Schirmmacher) erreicht haben.

Doch für solche Überlegungen scheint der Planet Feldeváye zunächst ein Rückschritt. Die reimportierte Kunst wird zudem zum sozialen Sprengstoff. Die Contramuralen – oder kurz Coms – offenbar eine Chiffre für Kommunisten – spiegeln deren frühere Realgeschichte zur Wiegenzeit, die sich, wie eine Rezension es beschreibt, demgemäß perpetuiert. Doch die Macht „wird diktatorisch, Aufstände und Streiks werden niedergeschlagen, es kommt zu Umsiedlungen, Flüchtlingsströmen und Feldeváye versinkt in einem Bürgerkrieg“ („Auf Feldeváye ist die Hölle los“).

Das „Möglichkeitsdenken“ (Voßkamp 14–15, vgl. 16–17, 22) erstreckt sich nun nicht mehr allein auf das technisch Machbare wie: Terraforming,² Selbstoptimierung durch Biomodifikation, durch Künstliche Intelligenz (KI) und Klone, die Technologisierung der Geburt, in der die binäre Verteilung der Genome auf Mann und Frau kein Muss, ja selbst zur Minderheit geworden ist (*Feldeváye* 600–601, vgl. 528). Auch der Technologietransfer zwischen den Spezies wird durch die Aneignung der alt-neuen Kunst modifiziert. Das Naturschöne, eine zentrale Kategorie in Kants *Kritik der Urteilskraft*, gerät offenbar zum Plan der Mennesker – jener überlegenen, aber auch kaum greifbaren Intelligenz, die durch die Lapithen lediglich den Kontakt zu den unterlegenen Arten herstellen –, dass Feldeváye selbst zum Kunstwerk werden könne, etwa der Messentuvulkan, der förmlich nach Umsetzung in Malerei verlange wie nach „Ästheteten, die ihn deuten“ (*Feldeváye* 643).

Doch es kommt anders. Der Planet wird ‚entrückt‘, aus seinen gewohnten Bahnen gerissen, und „der leitende Prodist des astronomischen Instituts von Kaderum“ hat seine Schwierigkeit zu bestimmen, „wo oder wann wir sind“ (782). „Als die Noos wieder hochfuhr“, bleibt die Verwirrung. Auch die Künstliche Intelligenz

² Terraforming bezieht sich auf die Veränderung eines Planeten, damit er erdähnlich wird (Atmosphäre, flüssiges Wasser etc.) und bildet damit die Grundlage für die spätere Besiedlung durch den Menschen.

(KI) „erreicht keine Deckung zwischen Bildern und Beobachtungen“ (781). Eine neue Sonne, die den Planeten erleuchtet, ist größer und röter, dunkler als die gewohnte, als Nemezal (782). „Das Fehlen der Monde entriss das Meeresleben der gewohnten Gezeitendynamik“; die Spezies geraten in eine „beschleunigte Evolution“ (785). „Die Padurn und die Midrai aus dem Süden, aber auch viele Spinnen, kleine Säuger, Amphibien und Echsen wie die Olche konnten schneller denken, besser reden und leichter fliegen als die Menschen“ (786). „Die Noos stirbt ab. Direkte Telepathie ist bald Alltag“ (789). Und Kathrin wird sich mit ihren beiden Töchtern auf den Weg machen in die Vergangenheit, „auf die Erde, vor der Hidschra“, um die Tradition zu begründen, die sie in Feldeváye hervorgeholt – und wieder neu gestiftet hatte. Sie sei, sagt sie zum Schluss, „immer noch neugierig [...] und ging, wohin sie wollte“ (800).

Naturgemäß kann die Komplexität der großangelegten Narration von Dath hier nicht annähernd referiert werden. Wir erkennen schon ein Dilemma, dem auch Alban Nikolai Herbsts *Anderswelt*-Trilogie nicht entkommt, so wenig wie jedwede anspruchsvolle Science Fiction. Die Welt, die vorgestellt werden soll, muss allererst konstruiert und konturiert werden. Sie ergibt sich nicht direkt aus dem Vertrauten, aus der Erfahrungswirklichkeit der Rezipienten, mit der sie die stets vorhandenen Leerstellen der erzählten Welt ergänzen könnten. Das macht beschreibenden Aufwand unumgänglich, der oftmals zulasten der Psychologie der Figuren oder der Handlungsentwicklung geht.

Die Entdramatisierung des Untergangs in *Feldeváye* funktioniert zudem anders als bei Helle. Dort ‚stolperten‘ die ‚Helden‘ geradewegs aus ihrem Männeralltag in eine postapokalyptische Szenerie, die als neue Gegebenheit (und als Zukunftsverlust) notgedrungen akzeptiert wird. Das Setting des neu zu Erklärenden ist hierfür bereits entwickelt – und durch vorige Fiktionalisierungen in anderen Narrativen vertraut. Fremde Menschenwelten und transplanetare Arten hingegen – wie in *Feldeváye* – müssen immer neu generiert werden. Dies trifft auch auf Alban Nikolai Herbst zu.

Dessen *Anderswelt*-Projekt besteht aus den drei Romanen *Thetis*, *Buenos Aires* und *Argo* (1998; 2001; 2013). Hier werden kybernetische Mythenkorrektur und archaische Postapokalypse zu einer eigenwilligen, originären Synthese projektiver Lebensräume geführt, die wiederum, unserem Gegenstand gemäß, zugleich letzte, apokalyptische Welten sind, selbst wenn sie wiederum die Zukunft negieren, die sie beschreiben wollen.

Der Wechsel der Identitäten, der Zeiten und Räume, die wie Datenströme ausgetauscht werden, ist auch deshalb Programm jener Romantrilogie des Autors, die mit *Thetis*. *Anderswelt* als „fantastischer Roman“ begann. Achill, der Protagonist dieser Trilogie, hat viele Identitäten. Er changiert zu Hans Erich Deters (*Buenos Aires* 83), der die Hauptfigur der Jetztzeit ist und Grenzgänger zwischen den Welten:

ein Flaneur in den zerfließenden Räumen der Metropole Berlin/Buenos Aires/Anderswelt. Der wiederum taucht als Doppelexistenz des Autors selbst auf, im beständigen Wechsel von Ich- und Er-Erzählhaltung (der Name Erich, Er-Ich, verweist darauf).

Mit Nachnamen heißt Achilles ‚Borkenbrod‘. Die Figur der ‚Zukunft‘ wird Chill genannt oder Aissa, der Barde. „Der Graffito-Poet hat mit Deidameia Jason Hertzfeld und mit Lykomedite Zollstein Niam Goldenhaar gezeugt. Aus einem Ei geschlüpft, träumt er von der paradiesischen Insel Leuke“ (*Buenos Aires* iv; vgl. *Argo* 21–47).

Das ist eine deutliche Korrektur des Mythos, den er zitiert. Der Göttersohn wird zum Tagelöhner; der strahlende Held ist ein Aussätziger; ein *Verstrahlter* nach der Großen geologischen Revision. Statt mit den Amazonen vor Troia zu kämpfen, schließt sich der Depraviierte den Rebellinnen aus Landshut an, um nach Buenos Aires vorzudringen, der Zentralstadt im noch vorhandenen Resteuropa. Die Myrmidonen sind nicht seine Gefolgsleute, er tritt ihnen bei. Statt zu kämpfen, um Gegenstand der Überlieferung zu werden, schreibt Achill nun selbst. Er ist ein *Kool Killer* nach dem Geschmack Jean Baudrillards (1978, 19–38), denn die Graffiti sind sein Medium.

Die Gegenwart verlängert sich in Projektionen der Zukunft, Realitätserfahrung und Fiktion gleiten ineinander bis zur Epopöe. Aber der Stoff ist nicht mehr der mythische. Odysseus etwa tritt zwar im ersten (und erneut im dritten) Roman auf (*Argo* 51 und *passim*), aber man erkennt ihn kaum wieder. Niam, die Tochter Achills, will er toteschlagen haben (*Thetis* 658) und stirbt doch an deren Biss, „oberhalb des siebten Halswirbels, den Kopf fast abgetrennt“ (*Buenos Aires* x; zit. *Thetis* 885). Und der Achill bei Herbst fällt erst gegen einen Hundsgott in den Affekt, für den er so berühmt ist. Mit der Stiefelspitze tritt Borkenbrod den Huehuetlotl der mexikanischen Mythologie fast tot; die Heiligen Frauen werden ihn zerreißen (*Thetis* 652–653).

Doch *Thetis. Anderswelt* ironisiert auch den eigenen Topos des Fantastischen (vgl. Brittnacher 2022, 52), indem der Roman seinen Protagonisten und/oder Erzähler, Hans Deters, reflektieren lässt, er hätte wohl „Realität mit Traum und Traum mit Film verschnitten [...] Bosnien-Krieg und Ruanda, adaptiert von David Lynch“, und aus dem Film *Waterworld* „einfach Planet des Wassers gemacht“ (*Thetis* 463). Ein ganzes Genre, wie der Cyber-Punk, wird zitiert mit direktem Verweis auf den Schöpfer, William Gibson, dessen Arkologien, „ortsgröße HausArchitekturen mit innerer stadtähnlicher Infrastruktur“, als Schauplätze in *Buenos Aires* bespielt werden (*Buenos Aires* iii, 91).

Thetis. Anderswelt bringt apokalyptische Szenerien, etwa das Sterben der Wälder (*Thetis* 38), zusammen mit einer Kritik menschlicher Prothesen und Synthetisierungen (*Thetis* 663) sowie universaler Simulation (*Thetis* 47, 697, 777), die er

bei Virilio und Baudrillard, aber auch den avancierten Filmen des Genres selbst entnommen haben könnte.

Herbst arbeitet mit Figuren der Vergangenheit, der Jetztzeit oder eines Futurs, das alle Zeiten mischt: Hochtechnologie und Archaismus, Datenströme und Menschenopfer (*Thetis* 701), Anthropophagie (*Thetis* 653, 693), Laserzaun und Selbstprojektoren, versachlichte Staatsmacht und personale Präsenz. Einerseits ist die Katastrophe bereits Vergangenheit, wenn die Metropole Paris längst überflutet ist (*Thetis* 574) und man den Stephansdom in Wien nur bei ruhiger, spiegelglatter See auf dem Thetisgrund ausmachen kann (*Thetis* 486). Andererseits steht der Untergang noch bevor. Die ganze Romantrilogie prägen Erwartungsängste: vor dem Bruch der Mauer und der Vollendung der Sintflut (*Thetis* 42, 487–491, 588, 604); vor der Zerstörung des Zentrums und des Westens durch marodierende Horden und Terroristenkommandos aus dem Osten, die nur ein zehn Meter hoher Laserstrahlzaun abhält, selbst Schutz zu suchen unter dem künstlichen Feldstärkenschild, der über das Zentrum gespannt wurde (*Thetis* 43). Oder die Furcht, der Rheingraben „werde die Übermengen Wasser auf die Dauer“ nicht mehr tragen können (*Thetis* 40, 51, 895) und Mitwirken am Zerstörungswerk der Thetis (*Thetis* 118), das diese hoch technologisierte Postapokalypse in einen endgültigen Untergang – nach dem Untergang – führen würde (vgl. Brittnacher 2008, 32–34, 37).

Der zweite, „kybernetische“ Roman räumt scheinbar auf mit dem lustvollen Eintauchen in die Archaisk. Pontarlier, der Sitz der europäischen Anderswelt-Regierung (*Buenos Aires* x), hat die Schänderpriester mit ihren Kinderopfern „bis in die äußersten Beskiden“ zurückgeschlagen (*Buenos Aires* 65, vgl. xii). Die Postapokalypse wird nun auf ein neues Niveau gehoben. Sie ist sauberer, fast zivilisiert; die Terroristen mutieren zur Stadtguerilla, zu Einzelkämpfern. Im Osten werden Prunkbauten errichtet wie der Shakaden (*Buenos Aires* 204, 234) der Allgemeinen Wirtschaftsgesellschaft: ein Realbau, wo doch sonst fast nur Virtuelles Realität vorgaukelt (*Buenos Aires* 92). Gegen die gelackte, verwaltete und privatpolizeilich von Markus Goltz kontrollierte Welt stemmt sich Achilleus, wieder und immer noch als Barde, dem ein „Vorrat alter Verse [...] eingeboren“ war. „Die Dichtung selbst wuchs durch ihn hindurch“ (*Buenos Aires* 62).

Es versteht sich fast von selbst, dass auch die Rebellen, ‚seine‘ Myrmidonen, ankämpfen gegen die Entmachtung des Körpers. Infoskope (*Buenos Aires* 63, 88), Direktverschaltungen mit dem Nervensystem oder Orgasmatrone, die sexuelle Kontakte überflüssig machen (*Buenos Aires* 110–111, 127; vgl. *Thetis* 470), sind ihnen verhasst wie die matrixgenerierte Umwelt, die nur die schlechte Wirklichkeit kaschieren soll (*Buenos Aires* 229). „Wir hängen an unseren Körpern“, sagt etwa Deidameia. Und sie verteidigt diesen zivilisationskritischen Impuls auch noch mit Blick auf ihre holomorphen Mitstreiter, die, wie die Tranteau, sich emanzipieren sollten. „Wir [...] wollen so viele Welten wie möglich. Wir sind für Willkür [...]. Wir

wollen Ekstase, nicht Ordnung“, sagt sie zu Hans Deters, der sich inzwischen datisch in die fiktionale Welt eingeklinkt hatte und Teil dieser möglichen Realität geworden war (*Buenos Aires* 222–223).

Genau hier zeigt sich das Grundparadox der *Anderswelt*-Konstruktion. Sie will einerseits Dystopie sein und andererseits an der Spitze der Zukunftsprojektion stehen. So ist Herbsts Schreiben fasziniert von den Möglichkeiten der Virtualität und dann wieder archaisch regressiv (vgl. *Buenos Aires* 95), ganz wie sein Held, Chill Borkenbrod. Die anthropologische Kehre lobt die Auflösung des Selbst im Netz (vgl. Mattern) und feiert zugleich die erotische Übertretung *à la* Bataille. Ausgerechnet in der Szene einer Vergewaltigung wird Achilleus wieder zur Figur des Mythos, wird der antike Hass gegen Hektor, der ihm den Patroklos zuvor tötete, überblendet mit dem romangegenwärtig unstillbaren Verlangen nach der schönen Frau (*Buenos Aires* 253). Doch aller Kampf, alles Aufbäumen findet im dritten Teil, in *Argo*, sein Schlussbild, in dem Thetis sich holt, was sie beständig bedrohte: (Rest-)Europa.

Niemand war fähig, dem wütigen Meer die eigne Kraft und den eignen Willen entgegenzustemmen; wild erhoben sich über das Schiff, wie Gebirge, die Wellen; schlagend und schäumend prallten sie nieder, wie wenn sie der Menschen Hochmut meinten [...]. Thetis [...], die dabei war, die Grenze um ihr verlornes Europa einzuschleifen. Mit allem Haß [...] durchbrach sie gleichzeitig westlich und östlich die Mauer, zugleich aus des Rheines Graben, der über die ganze Länge bebte, herauf, und neues mesozoisches Meer, das einlief, bedeckte Länder und Städte. (*Argo* 863, vgl. 9–18)

Das Ende also ist doch noch eines mit Schrecken, in dem die untergegangene Welt erneut – und nun gründlicher – verschwindet: als Aufhebung aller Zeit und jedweder Zukunft.

III

Setzen die Entdramatisierung und Perpetuierung des Untergangs dennoch auf den radikalen Umschlag, der jenseits der Gegenwart, in einer Zukunft erwartet wird, so sind die primär zeitdiagnostisch zu verstehenden heutigen Dystopien kaum mehr als Verlängerungen der soeben erfahrenen Jetztzeit – mit nur geringem, oder kaum spürbarem, prognostischen Anteil. Umso mehr eignen sich diese Narrative zur Bilanzierung einer Zerrüttung sozialer Ordnung, die allenthalben konstatiert – und in der Handlung ausbuchstabiert wird. Wir werden das an Romanen von Lucadou und Zeh, von Berg und Duve sehen, deren Thematiken sich vielfach überlagern, an der vorgeblichen Optimierung, aber tatsächlichen Ausbeutung des Einzelnen ansetzen – und zur Erosion des Gesellschaftlichen führen.

Die digitalen und realen Lebenslinien zweier Frauen kreuzen sich und ergeben je verschiedene biografische Narrative der Selbstoptimierung in Julia von Lucadous Roman *Die Hochhausspringerin* (2018). Diese Dystopie ist, anders als bei Dath und Herbst, wieder nah an unserer gegenwärtigen Erlebniswelt angesiedelt; man meint, nur wenige Schritte entfernt zu sein von der Zukunft unserer Ich-Erzählerin Hitomi und deren zu beobachtender „Zielperson“ (*Hochhausspringerin* 78) Riva „Karnovsky“ (151, 160, vgl. 129), der Hochhausspringerin. Letztere ist als Sportlerin ein Star, der Millionen auf den sozialen Medien folgen. Mit dem Geld, das ihre Profession erbringt, kann sie sich eine der begehrten Wohnungen in der Innenstadt leisten. Die Peripherie hingegen gilt als gefährlich (132); wer dort lebt, ist ein sozialer Versager, der sich der Optimierung entzieht. Fast alle Menschen arbeiten verbissen an ihrer Perfektionierung: Fitness und gesunde Ernährung sind Pflicht, ebenso genügend Schlaf und Alkoholverzicht. Berufliche Höchstleistungen ergeben viele ‚Credits‘. Dafür werden alle Aktivitäten digital erfasst und ausgewertet: Kameras und soziale Kontrolle sind Teil des Alltags und eines gesicherten Lebens in der Stadt. „Daten lügen nicht“ (215; vgl. Österle 152) – und man gewinnt mehr Daten durch Überwachung (vgl. Huber 53, 60–63, 66–67, 77, 79; Erdbrügger 2022a, 19). Naturgemäß ist es eine ironische Volte, dass die Beobachterin selbst überwacht wird – auch ihre erhobenen Daten werden kontrolliert und sie selbst, wenn nötig, sanktioniert. Activity Tracker (*Hochhausspringerin* 24, 108), Creditscore-Level (45, 61) und Vital Score Index (88) „verwandeln jede messbare Handlung in Information und weisen der Datenanalystin den Weg vom Monitoring zum Selbstmonitoring“, schreibt David Österle (156).

Doch plötzlich weigert sich Riva, ihre Tätigkeit als Hochhausspringerin fortzusetzen. „Ich finde es beschissen, zu gewinnen, ehrlich gesagt. Fuck winning“. Und noch dieser Eklat in der Pressezone führt „zur Meme, millionenfach geteilt“ (*Hochhausspringerin* 69). Riva entzieht sich daraufhin der Kontrolle und spricht mit niemandem über ihre Entscheidung. Hitomi Yoshida, unsere Ich-Erzählerin, ist die andere junge Dame, die Riva fast 24 Stunden am Tag beobachtet. „Es ergibt keinen Sinn, sage ich, dass eine so erfolgreiche Frau, bekannt für ihren Leistungswillen, plötzlich alles wegwirft, was sie sich erarbeitet hat“ (79). Hitomi observiert für PsySolutions und hat den Auftrag, Riva wieder zum Hochhausspringen zu motivieren (26). Dafür engagiert sie einen Blogger, Zarnee, der sich bei Riva und ihrem Partner Aston einschleicht und später sogar bei dem Paar einzieht (165–166).

Die Maßnahme zeitigt Erfolge. Rivas Gesundheit, zuvor angeschlagen, verbessert sich rapide, sie scheint wieder bereit für ihren Beruf zu sein. Doch Zarnee achtet kaum auf Hitomis Anweisungen. Er bringt Freunde aus den Peripherien mit in Rivas Wohnung und nimmt diese im Gegenzug mit in die Peripherien. Durch diese radikale Vertragsverletzung ihres Beauftragten erschüttert, vernachlässigt Hitomi ihre Gesundheit abermals und wird immer wieder von Flashbacks aus ihrer

Kindheit eingeholt. Von ihrem Chef, „Hugo M. Master“ (82), erhält sie bereits Mahnungen, Zarnee unter Kontrolle zu bringen. Hitomi wird in der Folge suspendiert, anschließend gekündigt und zur ‚Rehabilitation‘ gebeten. Auch Ansehen verliert sie durch die Kündigung. Deshalb verschafft sie sich illegal, durch einen Hacker, Zugang zu einigen der Kameras, die Riva verfolgen. Letztere hat inzwischen ihr Training wieder aufgenommen, verschwindet aber erneut. Hitomi sucht sie nun mit allen Mitteln, wird aber durch ihr illegales und fehlerhaftes Verhalten ‚relokalisiert‘ (276). „ChoiseofPeace™“ bietet den Gescheiterten einen stilvollen, „assistierten Suizid“ an als letzten Abschied (279–280). Hitomi wird dieses Angebot nutzen. Sie hat, wie viele andere, festgestellt, „der Gesellschaft keinen Dienst mehr leisten“ zu können. „Wir alle haben unsere Creditscores geprüft, den Zustand unserer Körper, unserer Leistungskurve, unseres Sozialstands“: und der „Verfall“ hat, in der Selbstdiagnose, „bereits unaufhaltsam eingesetzt“ (280).

Gescheiterte Selbstoptimierung ist auch das Thema unseres nächsten Beispiels. Ausgeprägter rebellisch als Riva gibt sich Mia Holl, die Protagonistin in Juli Zehs Roman *Corpus Delicti* (2009). Gegen die Gesundheitsdiktatur der näheren Zukunft wendet sich die Biologin freilich erst, nachdem ihr Bruder ein Opfer der *Methode* wurde, der doktrinären Staatsideologie. Zum Zeitpunkt der Handlung in *Corpus Delicti* lebt Moritz bereits nicht mehr. Er hat sich selbst getötet, weil er seine Unschuld in diesem System nicht beweisen konnte. Zu einem *Blind Date* verabredet, fand er die „junge Frau namens Sibylle [Meiler] [...] weder sympathisch noch unsympathisch, sondern tot“ vor. „Man hatte Sperma im Körper der Vergewaltigten gefunden. Der DNS-Text beendete das Ermittlungsverfahren“ (*Corpus Delicti* 33, 150). Es gehört zu den Stärken des Plots, dass Moritz als Kind nur durch eine Knochenmarkstransplantation am Leben erhalten wurde. Er wäre also dem System der futuristischen Gesundheitsdiktatur, in der er lebt, auch zu Dank verpflichtet. Nun aber, so der zentrale Twist, wird ihm diese einstige Hilfe zum Verhängnis, weil der Spender früherer Tage der Vergewaltiger ist und mit ihm, durch die Transplantation, die identische DNA trägt (211). In ausgreifenden Analepsen wird die Vorgeschichte eingeholt in die Chronologie des fortlaufenden Prozesses.

Mia Holl übernimmt darin immer mehr die Position, für die ihr Bruder einst sterben musste und die, verkürzt, mit der Verteidigung des freien Willens zu umschreiben wäre, der gegen die Optimierungsideologie und Unfehlbarkeitsdoktrin hochgehalten wird (186–187). „Der Körper ist uns Tempel und Altar, Götze und Opfer. Heiliggesprochen und versklavt. Der Körper ist alles“, sagt Mia nun kritisch (158). Es gelte aber, ihm wieder einen ‚Sitz im Leben‘ zu geben jenseits seiner Verwertung. Um dagegen vorzugehen, muss man dem Körper den Schmerz zufügen, den andere ihm nur androhen: Mia gräbt den Chip aus ihrem Unterarm, der sie überall erfassbar macht (246–247). Doch das System verweigert ihr die Rolle in einem Schauprozess, für die sie schon länger probt. Sie wird keine Jeanne d’Arc

werden, auch keine Antigone oder Ulrike Meinhof, sondern in die psychologische Betreuung abgeschoben (264).

Suizid hingegen als Geschäftsmodell zu betrachten und ihn terroristisch zu verwerten, setzt ein gerütteltes Maß an Zynismus voraus. Juli Zeh entwickelt ihn in ihrem Roman *Leere Herzen* (2017), der in der sehr nahen Zukunft und in der unauffälligen Provinzstadt Braunschweig angesiedelt ist. Britta Söldner und Babak Hamwi, die Geschäftspartner der Firma *Die Brücke*, haben sich frühzeitig mit der Schlechtigkeit der Welt abgefunden – und versuchen nun, darin ihren Schnitt zu machen. Desillusionierte Zyniker zeichnet Juli Zeh gern; sie fungieren als zeitkritische Projektion. „Moral ist Pflicht für die Schwachen, die Starken beherrschen die Kür“, heißt es einmal (*Leere Herzen* 32). Und „Full Hands Empty Hearts / It's a Suicide World Baby“ (28, vgl. 7, 232) lauten zwei Zeilen aus einem Popsong: in ein dystopisches Deutschland hineingesungen, das Rechte von der BBB, der Besorgte-Bürger-Bewegung, regieren. Der materielle Wohlstand hinterlässt leere Herzen – und Sinnverlust, der den Selbsterhaltungstrieb aushebelt.

„Ich glaube, tief in uns drinnen ist ein Loch“ (47), sagt Britta, die ihr Geld nun damit verdient, Selbstmordkandidaten mit einer KI zu finden (53), anzuwerben und letztlich als Selbstmordattentäter zu vermitteln – an alle, die Bedarf haben: An den IS (hier Daesh genannt, 38) – oder an Ökofundamentalisten wie Green Power. Der Algorithmus *Lassie* rettet aber auch Leben, ja zuvörderst. Die ‚Kandidaten‘ werden in der *Brücke* auf ihre Entschlossenheit zum Suizid hin getestet; die meisten ‚scheitern‘ in diesem gestuften Verfahren („Suizidalitätsskala von 1–12“ 54, vgl. 204, 233), finden dadurch zurück ins Leben und spenden anschließend gern für die psychologische Praxis mit dem unkonventionellen Geschäftsmodell. Die Nichtbekehrbaren, die harten Selbstmordkandidaten hingegen ‚gewinnt‘ die *Brücke* für ihre (vermittelten) Attentate – und lässt sich auch diese Dienstleistung dann entsprechend, von den jeweiligen Auftraggebern, vergüten. „Britta liebt ihre Arbeit [...] und tut eine Menge Gutes“ (72).

Die Brücke vermittelt also – schlägt Brücken – und steht symbolisch zugleich für den Sprung in den Tod. Britta hat ihren Babak so ‚gefunden‘ – noch unentschieden auf der Brücke stehend (62–63, 65–66) – und anschließend mit ihm das zukunfts-trächtige Unternehmen gegründet. Aus Selbstmördern werden Attentäter nur nach einem strikten Kodex: „begrenzte Opferzahlen, sorgfältige Vermeidung von Eskalation, keine Kollateralschäden“ (72, vgl. 190).

Die Brücke hat den Terroranarchismus beendet. Es gibt feste Absprachen und kontrollierte Opferzahlen. Nach und nach hat sich die Branche auf dieses Geschäftsmodell eingelassen. [...] Die Brücke ist Teil eines natürlichen Kreislaufs aus Krieg und Befriedung und erneutem Krieg. Für Britta reicht das, um zu wissen, dass ihre Arbeit Sinn ergibt. (184–185)

„Weil du selbst keine Überzeugungen hast, bist du gut darin, sie zu verkaufen“ (192), hat Babak einmal zu Britta gesagt. „Fest steht, dass die Kandidaten umso glücklicher über die letzte Brücke gehen, je stärker ihr Gefühl ist, nicht sinnlos, sondern für eine gute Sache zu sterben“ (192). Selbst der Freitod wird noch verwertet und instrumentalisiert (vgl. Jabłkowska 38). Es sind Figuren, die in einem finalen Einsatz ihrem nutzlosen Leben einen einzigen, letzten Sinn geben wollen: als zerfetzter Körper.

Naturgemäß kann dieses Modell, ‚Seelenabfall effizient‘ zu recyceln, nur aus dem Ruder laufen. Die Brücke „kanalisiert sonst unbeherrschbare Probleme, indem sie Gewalt sortiert, therapiert und den toxischen Restmüll einer sinnvollen Verwendung zuführt“, schreibt Gustav Seibt in seiner Rezension. Doch die Gewalt richtet sich gegen ihre Verwerter. Die Protagonistin scheint es selbst zu spüren: „[V]ielleicht ist Britta mit ihrem Nihilistenstolz auch nur der Dinosaurier, der sich für den Größten hält, während er ausstirbt“ (*Leere Herzen* 209), notiert die Erzählinstanz. Zum Schluss entgleitet scheinbar alles der perfekten Planung. Die *Empty Hearts* entpuppen sich als Putschisten (277, 288, 305), die Bundeskanzlerin Regula Freyer von der BBB ausgerechnet durch Angela Merkel ersetzen wollen (307, 311–312), die diese selbst entmachtet hatte. Das Ziel lautet: große Restauration; mit der Brücke könnte es dann so nicht weitergehen (315). Doch vermutlich wird „die BBB gestärkt aus dem Putschversuch hervorgehen“ – und bei der nächsten Wahl ist Freyer dann nicht zu schlagen (348).

Von den vorgeblichen Siegern der Geschichte wechseln wir nun analytisch wieder auf die Seite der Opfer. Mit der nachfolgenden Aufschrift (auf dem Buchrücken und im Internet) bewirbt der Verlag Kiepenheuer & Witsch den Roman von Sibylle Berg, *GRM. Brainfuck* (2019), als Dystopie und verwirft diese zugleich. Der Text spielt mit der Kategorie Zukunft und negiert sie – weil er vom Gegenwärtigen handelt.

Die Überwachungsdictatur ist fast perfekt. Jeden Tag wird ein anderes [westliches] Land autokratisch. Algorithmen ersetzen Menschen, Menschen ersetzen einander, es gibt kaum noch Platz für Träume, außer in der Musik. Aber vier Jugendliche versuchen sich in einer Revolution. Begleitet von Grime, der besten britischen Erfindung seit Punk. Das ist keine Dystopie. Es ist die Welt, in der wir leben. Heute. Und vielleicht morgen. Es wird nicht schlimmer. Nur – anders. Willkommen in der Welt von GRM.

Tatsächlich reproduziert *GRM* zahlreiche dystopische Elemente; aber sie sind Erscheinungen, die kaum in die Zukunft ragen, die angelegt sind im Hier und Heute. Was den Text hingegen auszeichnet, ist der ‚Grimm‘ der Sprache, die dystopische ‚Hate Speech‘, die eine Sozialkritik im Futur 2 artikuliert (Erdbrügger 2022b, 95–96, 99–100): Zukunft wird gewesen sein. Hass drückt das eigene Ausgeschlossenensein ebenso aus, wie er Identität stiften kann. „Sprachlicher Hass ist hier ein Mittel, mit

Worten zu verletzen und die eigenen Verletzungen zu kompensieren“ (Erdbrügger 2022b, 99): gegen die anderen gerichtet, die Unterdrücker. Fast scheint es, als hätte Berg das berühmte Gedicht von Ernst Jandl, *schtzngrmm* (243), ausgeweitet auf über 600 Seiten Text. Auch von dem Wort Grime muss man nur die Vokale entfernen, um den Titel zu erhalten: *GRM*. Und *GRM* wiederum steckt naturgemäß in *schtzngrmm*. Hier aber wendet sich der ‚Grimm‘ nicht auf die ‚Schützengräben‘ vergangener Kriege (vor allem des Ersten Weltkriegs), sondern auf das Gewalt- und Zerstörungspotenzial unserer Zeit, welches mit sprachlichen Mitteln hervorgerufen und zugleich konterkariert werden soll. Das macht den Roman zu einer schwer erträglichen, und deshalb umso nachhaltiger wirkenden Lektüre: auch wenn sich die Erzählinstanz fortwährend, insbesondere durch das Stilmittel der Ironie (vgl. Erdbrügger 2022b, 80, insb. 95–99), distanziert – und mithin auch die Rezipienten. Handlungsorte sind Rochdale, Nordengland (Teil 1), sowie (nach der „Pause“, *GRM* 211–215) London (Teil 2); und die erzählte Zeit erstreckt sich über einen Zeitraum von rund 20 Jahren. Die gesellschaftspolitische Ausgangslage ist derjenigen bei Zehs *Leere Herzen* ähnlich: Eine rechtspopulistische Regierung hält die Bevölkerung ruhig über das garantierte Grundeinkommen und die medizinische Grundversorgung, fordert im Gegenzug aber totale Überwachung (vgl. Parr 133–134). Vier Teenager, spätere Erwachsene der Unterschicht, stehen im Zentrum des Geschehens: Don, Hannah, Karen und Peter (*GRM* 92–93). Deren Leben in Rochdale ist zunächst bestimmt von Gewalt, Armut, Drogen, Misshandlung, Vergewaltigung und Tod;³ die Existenz in London entwickelt den Reflex der Gegenwehr, die umso unbittlicher ausfällt.

Eine Klammer für die Gruppe bildet der aggressive Grime (‚Schmutz‘); mit der Musik und ihren Texten identifizieren sich die vier. Alle stammen aus unterschiedlich prekären Familien oder sind Waise, damit Außenseiter schon durch die soziale Klasse, in der sie aufwachsen, und sie leben später in den Ruinen alter Fabrikanlagen – in Peripherien außerhalb der Gesellschaft. Rochdale, das für die eigene Perspektivlosigkeit steht, verlassen sie, um nach London zu gehen. Getrieben werden sie nur noch vom Verlangen nach Rache an denen, die sie misshandelten (204–205). Ihr Kontakt mit Hackern, die sich gegen das gesellschaftliche System auflehnen, mündet aber nicht in Rebellion (552), sondern bestätigt nur die Entfremdung der Jugendlichen und ihre Anpassung ans System (614, 618–619). Es zeigt, „dass sie aufgegeben haben. Aber das wissen sie nicht“ (626). Weil die Revolution so klaglos scheitert, hat Sybille Berg mit *RCE – #RemoteCodeExecution* (2023) einen

3 „Rochdale geriet 2012 durch den Missbrauch 47 minderjähriger Mädchen durch zwölf überwiegend pakistanisch- stämmige[...] Täter in die Schlagzeilen“ (Erdbrügger 2022b, 78). Der Roman bietet also Gegenwartsbezug durch Referenz auf gelebtes Leben und die neuere Zeitgeschichte.

Folgeroman geschrieben, der das „Ereignis“ des Großangriffs auf die digitale Welt in endlosen Schleifen vorbereitet (*RCE* 316, 480–482, 665, 671, 678–679) – und doch seine „Fortsetzung“ (680) sucht: als Band drei der noch unfertigen Trilogie.

Die Erzählinstanz in *GRM* listet nahezu akribisch auf – auch mit ‚Karteikarteneinträgen‘ zu jeder der handelnden Figuren –, was in neoliberalen Gesellschaften wie Großbritannien jetzt schon fehlschlägt, wie das soziale Gefüge massiv erodiert (vgl. *GRM* 207–215). Aber auch das Schicksal der Figuren trägt dazu reichlich bei. Don etwa fühlt sich durch die christliche Essenausgabe an Bedürftige derart erniedrigt, dass er gleich ein Blutbad unter ihnen, mit einer Machete, anrichten will (27–28). Karen verliert ihre Mutter und ihren Bruder beim Besuch in dessen Londoner Sozialwohnung, im 13. Stock: das Hochhaus – „[a]ufeinandergestapelte Slums“ – brennt ab (wie der reale Großbrand des *Grenfell Tower* im Sommer 2017), die Feuerwehr greift zu spät, und wenig hilfreich, ein (*GRM* 201–204, zit. 201). Hannah denkt grundsätzlich nach:

Die Geschichte der Menschheit ist eine Abfolge ständiger Verachtung, Abwertung und Grausamkeit. [...] Kinder sind keine Menschen. Wenn sie nicht arbeiten können, kann man sie verbrühen, in Keller sperren, an Heizungen ketten oder aussetzen. Oder sie töten, bevor man sich selbst umbringt. Frauen kann man vergewaltigen, mit Säure übergießen, verbrennen, man kann Besenstiele in sie rammen, man kann sie kaufen und ficken und auf sie urinieren, man kann sie einsperren [...] und [...], wenn sie nicht gebären, kann man sie mit Steinen bewerfen, bis sie tot sind. (261–262)

Neben dieser körperlichen Vernutzung und Schändung, die vor allem, aber in *GRM* nicht ausschließlich (205), die Kinder und Frauen trifft, sie immer wieder zu Opfern degradiert, steht die gleichzeitige Entkörperlichung, die von der Digitalisierung befeuert wird. Alles, was existiert, wird virtuell dupliziert und letztlich ersetzt; so die auktoriale Erzählinstanz:

Was macht es mit dem Menschen, wenn nichts mehr anfassbar ist, alles vielleicht Fake. Nichts real. Wird der Mensch dann selber zum Fake, der sich nur in die Realität zurückbefördern kann, indem er sich Chips in den Kortex schießt? Das Denken verkümmert, weil es zu anstrengend ist. Das Mitgefühl verdorrt, weil Erregung im Netz in Sekundenbruchteilen stattfindet. Die Frustration wächst, weil das Leben offline so langsam und langweilig ist. Das fucking Netz ist zur Leni Riefenstahl der Welt geworden. Ein Ort der Verblödung, Verhetzung, der Manipulation und der Frustration. / Es läuft also alles bestens. Zeit für die nächste Stufe. (210)

Trotz der immer wiederkehrenden Kritik patriarchaler Strukturen sind die genuin feministischen oder genderkritischen Narrative unter den neueren Dystopien in deutscher Sprache selten. Ein Beispiel sei dennoch erwähnt als Verlängerung der Tiraden bei Berg. Karen Duves Roman *Macht* (2016) spielt 2032 in einer Welt, in der die Klimakatastrophe bereits ihre Folgen zeitigt – und der Feminismus Staatsdok-

trin geworden ist. Die Droge Ephebo lässt auch Rentner noch jung und agil erscheinen, sodass sich unser ‚Held‘, Sebastian Bürger, gegen die feministische Demokratie sowie die eigene Frau wendet, zuvor Ministerin für Umweltschutz, diese in den Hauskeller verbannt – und nach Gutdünken malträtiiert, um seine verlorene Männlichkeit wieder zu erlangen. Nachdem er sich nun erneut als Sieger fühlt (*Macht* 255), sich wieder verliebt und die Frau im Keller seit nunmehr zwei Jahren vegetiert (248), wird deren ‚Entsorgung‘ allerdings zum Fiasko (316). Selbstverständlich soll man mit dem Erzähler nicht sympathisieren. Aber subtile Ironie entsteht, bei der Drastik der Überzeichnung, auch nicht.

IV

Mit *Feldeváye* von Dietmar Dath haben wir oben bereits einen extraterrestrischen Roman und seinen Zukunftsentwurf betrachtet. Dystopie kann er wohl nur bedingt genannt werden, wenngleich viele Einzelthemen, etwa der Transhumanismus oder *Human Enhancement* (vgl. Coenen et al.; Irrgang; Irsigler und Orth; Krüger), durchaus in diese Narrative passen. Nun schließen sich zwei weitere Beispiele an, die in fernen Welten spielen, aber vor allem unser Hier und Jetzt meinen. So verhält es sich mit Leif Randts Roman *Planet Magnon* (2015). Der dort entwickelte ‚Postpragmatismus‘ zielt auf Vermeidung von Empathie als Lebensziel und System. Entwickelt hat ihn das Kollektiv Dolfín. Hilfreich ist die Einnahme einer Flüssigkeit, Magnon, um einen „Schwebezustand“ zu erreichen, „in dem Rauscherfahrung und Nüchternheit, Selbst- und Fremdbeobachtung, Pflichterfüllung und Zerstreuung ihre scheinbare Widersprüchlichkeit überwinden“ (*Planet Magnon* 291). Die „Versenkungsübungen“ des Celius führen den Praktizierenden dazu, „für einen Moment an der Schwelle zum Traum innezuhalten“. Einen ähnlichen „Zwischenzustand“ (280) eröffnet die Praxis des Mitch, um in der „entrückten, aber formschönen Aussage [...] Möglichkeitsfelder zu öffnen. Der Inhalt der Aussage ist dabei zumeist fragwürdig“ (290). Magnonexperimente sind eine Lebenseinstellung (58–67), Magnon selbst ist der Stoff dazu. Einen ‚Planeten‘ nennt ihn der Roman nur im übertragenen Sinne. Und ob es sich um eine Dystopie handelt, entscheidet vor allem die Perspektive auf die solcherart sedierte – oder weiterentwickelte – Bevölkerung (266).

Reinhard Jirgls fiktiver Zukunftsentwurf, unser zweites, nun sehr viel ausführlicheres Beispiel aus dem 25. Jahrhundert ist hingegen eine Synthese zweier Tendenzen dystopischer Narrationen. Die eine geht aus von der willenlos manipulierbaren Herde, zu der die Menschheit degeneriert ist, die andere lässt einzelne triumphieren, die Willensstarken, welche die Masse unterjochen. Im Roman *Nichts von euch auf Erden* (2013) verteilen sich diese beiden Positionen auf verschiedene

Schauplätze. Die Erde wird konfiguriert als der alte Planet, der sich überlebt hat, hoffnungslos ausgebeutet und zernutzt von einer gierigen Menschheit, die sich seiner, im Anthropozän, als unwürdig erweist. So lässt die Narration retrospektiv im 23. Jahrhundert die Kolonisierung des Mars beginnen: Der Gott des Krieges wurde mit dem roten Planeten identifiziert – und es bedarf einerseits mutiger Krieger, diese Auswanderung zu überstehen und auf dem kalten Wüstenfelsen eine menschenverträgliche Atmosphäre und gedeihliche Lebensbedingungen zu etablieren. Die Zurückgebliebenen werden andererseits mit Illusionsprojektionen in einem beständigen Glücksmoment gehalten. Der Wille ist den Erdbewohnern genetisch extrahiert worden in dieser befriedeten Sozietät. Die Rückkehr der Ausgewanderten zur Erde, die letztere zu Herrenmenschen macht, überleben beide Varianten der Gattung nicht mehr. Die Auslöschung, so die *Conclusio*, hebt auch die bitterste Erfahrung der Erniedrigung in einem finalen Nihilismus auf.

Jirgl entwirft, auf dieser Willenstheorie aufbauend (vgl. Preußner 2022, 203, 206 und passim), eine klassische Post-Apokalypse, wie sie für die Postmoderne seit den 1970er und 1980er Jahren geradezu topologisch geworden war; überbietet sie aber späterhin in grotesk gesteigerten Szenerien der Entmenschung. Nach dem Schnitt der globalen Energie-Weltkriege wurden die Territorien in Großverbünde aufgeteilt (*Nichts* 39). Um künftige Konflikte zu vermeiden (22), gilt eine ‚strikte Separation‘. Die weitere Befriedung der Erdbevölkerung war hingegen, strenggenommen, ein Unfall.

Die Sklavendienste, die zunächst auf dem Mond benötigt wurden, verlangten willfährige Arbeiter, die sich entsprechend anpassen und unterordnen konnten. Dasselbe Muster wiederholte sich auf dem Nachbarplaneten. So gab es auf dem Mars auch Versuche, jedem Bewohner „seine *Imagosphäre*“ zu implantieren über „die halluzinativen Zentren im limbischen System und die Amygdala“ (401), um eine totale Kontrolle auszuüben. Doch die „positive[...] Virologie der Wünsche“ (401) entwickelte sich zum Fehlschlag. Um nicht mit den eigenen Instinkten und Affekten zu kollidieren, verbesserte man die genetische Ausstattung dieser Arbeiter mit dem ‚Detumeszenz-Gen‘. Unter ‚Detumeszenz‘ versteht man generell ein „Abschwellen“ (26), speziell das Zurückfließen des Blutes nach einer Erektion. Da der Sexualtrieb selbst als Atavismus gilt, ist auch dieses Bild mit Bedacht gewählt – und zunächst auf die vormals aggressive Sozietät des *Erdrabanten* bezogen gewesen. Vom Mond allerdings gelangte das dort freigesetzte Gen wieder auf die Erde (21) und ließ ebenda eine gefügige, ‚höfliche‘ Gesellschaft entstehen. Der Preis für den Frieden war die Erschlaffung der Triebe.

Doch auch das Terraforming des roten Planeten stößt auf unvorhergesehene Komplikationen. Die Atmosphäre ist nach wie vor nicht atmobar. Die tatheroische, willensgesteuerte Elite dort plant deshalb, die Schrägstellung der Rotationsachse des Mars durch Sprengungen zu korrigieren (428), um den Prozess des Terrafor-

ming zu beschleunigen. Das wiederum macht die Mission E.S.R.A. 1 nötig, eine erste Delegation der Kolonisten, die ihre ehemalige Heimat nun erneut aufsuchen, um bei der alsbald nötigen Rückkehr aller Siedler vom Mars die alte Erde durch die (auf dem roten Planeten immer noch) kriegerische Herrscherschicht zu unterwerfen.

Was aber auf den beständigen Kolonien des Mondes und des Mars mit den Arbeitern angerichtet wird, übersteigt alles Maß, das man bislang in der Science Fiction geboten bekam. Jirgl entwirft ein „Ergastulum“ (338), untertage eingerichtete Verwehr- und Arbeitsgruben für Sklaven, gegen welche diejenigen der Antike wie harmlose Vorformen wirken. Die Römer kannten und nutzten solche Bauten zuerst. Selbst Mittelbau-Dora, das KZ, in dem mehr Arbeitskräfte ihr Leben im Stollen verloren als durch die (von ihnen produzierten) V2-Raketen im Zweiten Weltkrieg Kriegsgegner getötet wurden (vgl. Wagner 464 und passim), verblasst vor dieser extremisierten Dystopie bei Jirgl. Nach nur sechs Wochen Arbeitseinsatz sind die Körper aufgerieben. Unser Protagonist, der die Leser an die Schauplätze des Romans führt, fällt aus der (immer noch) dünnen Atmosphäre des Mars in diese reale Hölle (keine „Holovisionschau“). „MAN SCHIESST AUF=UNS / !EINSCHLAG, – als zerrissen unsere Leiber“⁴ (*Nichts* 326): ein überaus drastischer Ebenenwechsel in die Verwüstung:

brennende um sich schlagende Menschen in zerfetzten Raumanzügen – ohne Zunge Gaumen ohne Kehle Brüllfauchen aus dem furchtbaren Mundloch eines Gesichts – schartigbissige Wolken Gas verbrennen FLAMMENSCHREIE – !Feuer Atmen !Feuer Kochende Lüfte Brüllen Grellefarben zerschreien die Augen. (326)

Der Text liest sich hier über weite Strecken wie ein (weithin ausuferndes) Gedicht des Spätexpressionismus, allerdings um die Erfahrungen des Feuersturms in Hamburg oder Dresden am Ende des Zweiten Weltkriegs ‚bereichert‘. Derjenige, der die Aussonderungen und damit die Zuweisungen zum Arbeitsdienst vorgenommen hat (334), eben unser merkwürdiger Protagonist, ist nun selbst einer unter ihnen, den ‚Untermenschen‘ untertage, denen man alles genommen und nur die Qual gelassen hat. „Umkehr der Sinnempfindungen [...] – die Augen *riechen* die brandigschmerzende beißende Flammenhitze [...] – die Haut *hört* Dasfeuer – *Ein Mensch muß !verbrennen*“ (334). Selbstzweifel und Ich-Verlust plagen den Erzähler: „?Wer bin ich Heute und ?Wer bin ich gewesen“. Und wie der Selbstbezug ging auch die Definition über den anderen, die Braut, verloren: „*Das= Geschenk – !Die= Eine: ?vergessen..... – ?Alles ?vernichtet*“ (327).

Der Tag des Zorns, *Dies irae* (vgl. Fried), ist zur Dauer der Existenz geworden: eine unerträgliche Verstetigung der Pein, der man beim Lesen kaum folgen kann

4 Zur eigentümlichen Orthografie Jirgls vgl. die „Anmerkungen“ seines Lektors Wolfgang Matz.

und will. Der gestische Schrei der Kreatur, eine Konstante im Werk Jirgls, ist hier, so scheint es, auf Kontinuität gestellt worden. Naturgemäß ist unter solchen Bedingungen keine ‚Zukunft‘ mehr denkbar. Diesem individuellen Tiefpunkt korrespondiert schließlich synchron die Auslöschung des Selbst – „?Wann habe ich zum Letzenmal zu=mir Ich sagen können“ (*Nichts* 327) – und diejenige der Gattung. Doch zuvor muss der Leib geschunden werden: Im Schacht, „in irgend-Käfigen in den tiefen Stollen dieser Marsstation fixiert“, im Innern des Roten Planeten, findet sich die Kreatur wieder im Blick der anderen: „!Erschrecken, fast Unglaube! was einem menschlichen Gesicht widerfahren..... u: trotzdem zu 1 !Nochlebenden gehören kann“ (331).

Nicht mehr Individuen sieht der Ich-Erzähler, sondern nur noch „zuckende zur-Eile getriebene hervorgewürgte Gliedmaßen mit dranhängenden Leibern“. Zu den „Arbeits-Stätten peitschen die blechderben Sirenenschreie die eingesunkenen dürrerippigen müdverdunkelten Geschöpfe mit in die Häute 1gebrannter Dreckborke. Entsetzliches Röcheln aus wundgeätzten Lungen kriecht wie rostige Eisenketten die felsigen Stollen & Gänge entlang“ (331). Verköstigt werden die Sklaven des Mars durch „Freßröhren“, vor denen sie „niederknien“: den „Mund um 1 der verdreckten, mit uraltem Speichel & Rost beplackten Stutzen“ schließend – „wie an der Mutteritze“. Der „Schwapp breiiger knorpeligfetter Masse [...] irgendwas gläsern Fleischiges Mehliges brandig synthetisch-Süßes“ (340), wird in die Nähe der Anthropophagie gerückt (341).

Unser Held trägt einen Namen wie aus dem Zufallsgenerator: BOSIXRKABEN 181591481184 (226, vgl. 361, 505). Und als eine solche Nummer hatte er diese Wesen, einst noch Menschen, in der Mondbasis vor sich stehen, vor seinem „Schreibtisch“ und sie dort „zu-Zwangarbeit=in-die- Bergwerke&fabriken auf Mond u Mars bestimmt“ (334), selektiert – die sonst Wertlosen ausgesondert –, und muss nun erkennen, dass eben diese Depravierten vor ihm, vor seinem Anblick zurückschauern: „über-All & ohne Unterschied die=gleichen Zwangarbeitslager, die-Verwertstätten für überzähliges=Menschenfleisch, bin ich selbst 1 von denen geworden, deren Kräfte nicht dem-Leben mehr dienen, sondern dem Nichtsterbenwollen“ (334). Das Lager ist allgegenwärtig – im Werk des Autors (Tommek 94–95, 103, 107, 109) und als dessen Chiffre der menschlichen Existenz: der geschundene Leib als *Homo sacer* (Agamben).

Trotz aller Anstrengungen und unsäglichen menschlichen Opfer: die Korrektur der Marsachse (*Nichts* 429) misslingt, der Planet zerbricht; einer der Marsmonde, Phobos (der griechische Name bedeutet ‚Furcht, Schaudern‘), wird in eine Bahn geschleudert, die ihn geradewegs auf die Erde zutreibt. Dennoch wird der blaue Planet durch den Einschlag im Mittelmeer nicht gänzlich vernichtet (465–466): Phobos katapultiert die Erde zurück in die geologischen Schichten Pangäas: mit kosmogonischer Kraft. Nach der Zerstörung beginnt langsam ein neues Terraforming – dasjenige der

Erde selbst – nun ohne ‚Menschenwerk‘ (466). Auch dies also ein Rückblick auf eine Welt ohne Menschen. Die Zukunft gehört nur noch der Geologie.

V

Jirgls Überbietungsgestus ist, wie erwähnt, singulär für das Genre. Er bereichert damit einerseits das dystopische Narrativ. Andererseits vertraut er aber auch auf fest etablierte, normative Plotstrukturen, die dem Kontext der Shoah, dem Kolonialdiskurs und der Technikkritik entstammen. Häufig zeichnet eine Verselbständigung der Technik die Dystopie aus. Aus einem Kontrollverlust ergeben sich in der Regel die Katastrophen, die zum Untergang führen (vgl. Chilese und Preußner). Doch im letzten Jahrzehnt hat die Etablierung sich selbst bedingender Systeme in unserer Lebenswelt zugenommen. Auch die Technikdystopie rückt näher an die Erfahrungswirklichkeit des Einzelnen. Damit verschiebt sich erneut der Schwerpunkt des Zukünftigen. Bei Helle und Lucadou, bei Zeh und Berg oder Duve, wird man zurecht fragen können, ob dies denn überhaupt Science Fiction sei. Die soziale Kontrolle ist universal geworden: und nachhaltiger, als sich Michel Foucault dies in *Überwachen und Strafen* (1975) vorstellen konnte. Amazon und Google wissen mehr über Menschen – und deren KI-Programme (vgl. Nida-Rümelin und Weidenfeld) werden künftige Verhaltensweisen noch präziser prognostizieren können. Doch viele Nutzer, die Datenlieferanten, sehen die Machtausübung dahinter nicht mehr als solche. Wenn Technik als neues Feindbild etabliert werden soll, stellt dies immer höhere Ansprüche an die gegenwärtigen Autoren und Autorinnen von Dystopien.

Für Heidegger war Technik Mittel zum Zweck, also Instrument, und zugleich der Begriff menschlichen Tuns schlechthin (10–11 und passim). Technik ist deshalb nicht an und für sich eine Gefahr für den Menschen, sondern sie ist auch ein ‚Hervor-Bringen‘; und das meint bei Heidegger die Möglichkeit der ‚Entbergung‘ von Wahrheit. Die Gefahr liegt in der Herrschaft des ‚Ge-Stells‘, in der nicht ‚gemäßen Handhabung‘ von Technik (Tommek 101; Preußner 2013, 158; vgl. Fraunholz und Woschek). Heute dominiert nicht mehr die daran anschließende Perhorreszierung von Technik, sondern oftmals deren Ästhetisierung in dystopischen Darstellungen (wie bei Randt, Helle und Lucadou): „Das Dystopische ist aktuell eine Weltwahrnehmung“, sagt Lucadou (Lucadou und Helle 282). Bedarf es also einer Neuorientierung des Genres? Die ‚Normativität des Grauens‘ – als zukünftige Projektion und erhabener Schauder – scheint inzwischen in die Allgegenwärtigkeit abgesunken und sedimentiert zu sein. Die Frage ist, ob wir dieses Grauen genießen. Oder, anders gewendet, ob der Schrecken des Untergangs direkt ästhetisiert wird, statt einen Rückschlag zur Selbstbestätigung des Ichs im Gefühl des Erhabenen auszulösen.

Dann würde eine ethisch motivierte Reaktion der Rezipienten generell ausbleiben, denn „Süße“, so Burke, „macht schlaff“ (196): wie alles Wohlgefällige und Schöne.

Literaturverzeichnis

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer. Die Souveränität der Macht und das nackte Leben*. 1995. Übers. von Hubert Thüring. Suhrkamp, 2002.
- Aldridge, Alexandra. *The Scientific View in Dystopia*. UMI Research, 1984.
- „Auf Feldeváye ist die Hölle los“. *Der Freitag*, 16 (2014).
freitag.de/autoren/der-freitag/auf-feldevaye-ist-die-hoelle-los. 17. April 2024.
- Baudrillard, Jean. *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*. 1975. Übers. von Hans-Joachim Metzger. Merwe, 1978.
- Benjamin, Walter. „Über den Begriff der Geschichte“. 1940. *Illuminationen*. Suhrkamp, 1977. S. 251 – 261.
- Berg, Sibylle. *GRM. Brainfuck*. Kiepenheuer & Witsch, 2019.
- Berg, Sibylle. *RCE – #RemoteCodeExecution*. 2022. Kiepenheuer & Witsch, 2023.
- Boccolini, Raffaella und Tom Moylan, Hg. *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*. Routledge, 2003.
- Bremerich, Stephanie. „Katastrophischer Ästhetizismus. Topographien der Krise in Heinz Helles *Eigentlich müssten wir tanzen*“. *Erosion der sozialen Ordnung*. Hg. von Torsten Erdbrügger, Joanna Jabłkowska und Inga Probst. Lang, 2022. S. 225 – 250.
- Brittnacher, Hans Richard. „Der verspielte Untergang. Apokalypsen bei Alban Nikolai Herbst“. *Die Horen* 231. Hg. von Ralf Schnell (2008): S. 29 – 42.
- Brittnacher, Hans Richard. „Tertium datur. Das Fantastische in der Prosa von Alban Nikolai Herbst“. *TEXT+KRITIK* 236. Hg. von Jost Eickmeyer, Christoph Jürgensen und Uwe Schütte (2022): S. 44 – 53.
- Burke, Edmund. *Vom Erhabenen und Schönen*. 1757. Übers. von Friedrich Bassenge. Hg. von Werner Strube. 2. Aufl. Meiner, 1989.
- Chilese, Viviana und Heinz-Peter Preußner, Hg. *Technik in Dystopien*. Winter, 2013.
- Coenen, Christopher, et al., Hg. *Die Debatte über „Human Enhancement“. Historische, philosophische und ethische Aspekte der technologischen Verbesserung des Menschen*. Transcript, 2010.
- Dath, Dietmar. *Feldeváye. Roman der letzten Künste*. Suhrkamp, 2014.
- Duve, Karen. *Macht*. Galiani, 2016.
- Enzensberger, Hans Magnus. *Der Untergang der Titanic*. Suhrkamp, 1978.
- Erdbrügger, Torsten. „Mediale Signaturen von Überwachung und (Selbst-)Kontrolle“. *Mediale Signaturen von Überwachung*. Hg. von Torsten Erdbrügger, Liane Schüller und Werner Jung. Lang, 2022a. S. 9 – 35.
- Erdbrügger, Torsten. „Sozialkritik im Futur II. Sibylle Bergs dystopische Hate Speech *GRM. Brainfuck*“. *Erosion der sozialen Ordnung*. Hg. von Torsten Erdbrügger, Joanna Jabłkowska und Inga Probst. Lang, 2022b. S. 75 – 103.
- Erdbrügger, Torsten, Joanna Jabłkowska und Inga Probst, Hg. *Erosion der sozialen Ordnung. Zeitdiagnostik in neuesten dystopischen Entwürfen*. Lang, 2022.
- Esselborn, Hans. „Vorwort“. *Utopie, Antiutopie und Science Fiction im deutschsprachigen Roman des 20. Jahrhunderts*. Hg. von Hans Esselborn. Königshausen & Neumann, 2003. S. 7 – 11.
- Fraunholz, Uwe und Anke Woschech, Hg. *Technology Fiction. Technische Visionen und Utopien in der Hochmoderne*. Transcript, 2012.

- Fried, Johannes. *Dies irae. Eine Geschichte des Weltuntergangs*. Beck, 2016.
- Grass, Günter. *Die Rättin*. 1986. Steidl, 1997.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Ästhetik*. 1835. Hg. von Friedrich Bassenge. Das Europäische Buch, 1985.
- Heidegger, Martin. „Die Frage nach der Technik“. 1953. *Veröffentlichte Schriften 1910–1976*. Bd. 7. Hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Klostermann, 2000. S. 5–36.
- Helle, Heinz. *Eigentlich müssten wir tanzen*. Suhrkamp, 2015.
- Herbst, Alban Nikolai. *Argo. Anderswelt*. Elfenbein, 2013.
- Herbst, Alban Nikolai. *Buenos Aires. Anderswelt*. Berlin, 2001.
- Herbst, Alban Nikolai. *Thetis. Anderswelt*. Rowohlt, 1998.
- Horn, Eva. *Zukunft als Katastrophe*. Fischer, 2014.
- Huber, Sabrina. „Literarische Narrative der Überwachung – Alte und neue Spielformen der dystopischen Warnung“. *Narrative der Überwachung. Typen, mediale Formen und Entwicklungen*. Hg. von Kilian Hauptmann, Martin Hennig und Hans Krah. Lang, 2020. S. 49–86.
- Irrgang, Bernhard. *Posthumanes Menschsein? Künstliche Intelligenz, Cyberspace, Roboter, Cyborgs und Designer-Menschen – Anthropologie des künstlichen Menschen im 21. Jahrhundert*. Steiner, 2005.
- Irsigler, Ingo und Dominik Orth, Hg. *Roboter, Künstliche Intelligenz und Transhumanismus in Literatur, Film und anderen Medien*. Winter, 2021.
- Jabłkowska, Joanna. „Die Gewalt hält sich in Grenzen. Die schöne neue Welt der Bundesrepublik in Juli Zehs *Leere Herzen*“. *Erosion der sozialen Ordnung*. Hg. von Torsten Erdbrügger, Joanna Jabłkowska und Inga Probst. Lang, 2022. S. 27–49.
- Jandl, Ernst. „schtzngrmn“. 1966. *Ernst Jandl für alle*. Luchterhand, 1974. S. 243.
- Jirgl, Reinhard. *Nichts von euch auf Erden*. Hanser, 2013.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilkraft*. 1790. Hg. von Karl Vorländer. Meiner, 1974.
- Kollmann, Bernd. „Zwischen Trost und Drohung. Apokalyptik im *Neuen Testament*“. *Apokalyptik und kein Ende?* Hg. von Bernd U. Schipper und Georg Plasger. Vandenhoeck & Ruprecht, 2007. S. 51–73.
- Krah, Hans. *Weltuntergangsszenarien und Zukunftsentwürfe. Narrationen vom Ende in Literatur und Film 1945–1990*. Ludwig, 2004.
- „Krisenmodus‘ ist Wort des Jahres 2023“. *Die Zeit*, 8. Dezember 2023, [zeit.de/gesellschaft/2023-12/krisenmodus-wort-des-jahres-2023](https://www.zeit.de/gesellschaft/2023-12/krisenmodus-wort-des-jahres-2023). 17. April 2024.
- Krüger, Oliver. *Virtualität und Unsterblichkeit. Die Visionen des Posthumanismus*. Rombach, 2004.
- Lucadou, Julia von. *Die Hochhausspringerin*. Hanser Berlin, 2018.
- Lucadou, Julia und Heinz Helle. „Das Dystopische ist aktuell eine Weltwahrnehmung“. *Erosion der sozialen Ordnung*. Hg. von Torsten Erdbrügger, Joanna Jabłkowska und Inga Probst. Lang, 2022. S. 271–291.
- Mattern, Friedemann, Hg. *Total vernetzt. Szenarien einer informatisierten Welt*. Springer, 2003.
- Matz, Wolfgang. „Punkt, Punkt, Komma, Strich. Höchstpersönliche Anmerkungen eines Lektors (= Lesers) zu einigen Eigenheiten im Romanwerk von Reinhard Jirgl“. *TEXT+KRITIK* 189. Hg. von Heinz Ludwig Arnold (2011): S. 69–79.
- Meyer, Stephan. *Die anti-utopische Tradition. Eine ideen- und problemgeschichtliche Darstellung*. Lang, 2001.
- Moog-Grünwald, Maria und Verena Olejniczak Lobsien, Hg. *Apokalypse. Der Anfang im Ende*. Winter, 2003.
- Nida-Rümelin, Julian und Nathalie Weidenfeld. *Digitaler Humanismus. Eine Ethik für das Zeitalter der Künstlichen Intelligenz*. Piper, 2018.

- Österle, David. „Daten lügen nicht“. Überwachung und Selbstoptimierung in Julia von Lucadous Dystopie *Die Hochhausspringerin*“. *Erosion der sozialen Ordnung*. Hg. von Torsten Erdbrügger, Joanna Jabłkowska und Inga Probst. Lang, 2022. S. 149 – 169.
- Parr, Rolf. „Sibylle Bergs Roman *GRM Brainfuck*. Vier Modelle der (Selbst-)Überwachung in informationszivilisatorischen Gesellschaften“. *Mediale Signaturen von Überwachung*. Hg. von Torsten Erdbrügger, Liane Schüller und Werner Jung. Lang, 2022. S. 125 – 138.
- Pauen, Michael. „Apokalyptiker, Utopisten und die Propheten des Untergangs. Geschichtsphilosophie und Ästhetizismus um die Jahrhundertwende“. *Apokalypse*. Hg. von Maria Moog-Grünewald und Verena Olejniczak Lobsien. Winter, 2003. S. 181 – 201.
- Preußner, Heinz-Peter. *Letzte Welten. Deutschsprachige Gegenwartsliteratur diesseits und jenseits der Apokalypse*. Winter, 2003.
- Preußner, Heinz-Peter. „Rückkunft des Willens und der Tat vom Mars. Reinhard Jirgls Roman *Nichts von euch auf Erden*“. *Erosion der sozialen Ordnung*. Hg. von Torsten Erdbrügger, Joanna Jabłkowska und Inga Probst. Lang, 2022. S. 201 – 223.
- Preußner, Heinz-Peter. „Technik und Technikkritik im dystopischen Film“. *Technik in Dystopien*. Hg. von Viviana Chilese und Heinz-Peter Preußner. Winter, 2013. S. 151 – 174.
- Probst, Inga. „Erosionen sozialer Ordnungen. Dystopische Schreibweisen der Gegenwart zwischen Angstlust und Krisenbewusstsein“. *Erosion der sozialen Ordnung*. Hg. von Torsten Erdbrügger, Joanna Jabłkowska und Inga Probst. Lang, 2022. S. 7 – 26.
- Randt, Leif. *Planet Magnon*. Kiepenheuer & Witsch, 2015.
- Röggla, Kathrin. „Zukunft als literarische Ressource“. 2016. S. *Fischer Verlage*, fischerverlage.de/magazin/extras/auf-der-suche-nach-der-verlorenen-zukunft. 17. April 2024.
- Scherpe, Klaus R. „Dramatisierung und Entdramatisierung des Untergangs – zum ästhetischen Bewußtsein von Moderne und Postmoderne“. *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Hg. von Andreas Huyssen und Klaus R. Scherpe. Rowohlt, 1986. S. 270 – 301.
- Schipper, Bernd U. und Georg Plasger, Hg. *Apokalyptik und kein Ende*. Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.
- Schirmmacher, Frank, Hg. *Die Darwin AG. Wie Nanotechnologie, Biotechnologie und Computer den neuen Menschen träumen*. Kiepenheuer & Witsch, 2001.
- Schopenhauer, Arthur. „Die Welt als Wille und Vorstellung“. 1819. *Sämtliche Werke*. Bde. 1 und 2. Hg. von Wolfgang von Löhneysen. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2004.
- Seibt, Gustav. „Leere Herzen von Juli Zeh. Jede Gesellschaft braucht eine Dosis Amok“. *Süddeutsche Zeitung*, 14. November 2017, <https://is.gd/ZfvXiL>. 17. April 2024.
- Tommek, Heribert. „Das allgegenwärtige Lager und die gestische Stille. Reinhard Jirgls dystopisches Raunen“. *Technik in Dystopien*. Hg. von Viviana Chilese und Heinz-Peter Preußner. Winter, 2013. S. 93 – 109.
- Vondung, Klaus. *Die Apokalypse in Deutschland*. dtv, 1988.
- Voßkamp, Wilhelm. „Möglichkeitsdenken“. *Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart*. Hg. von Wilhelm Voßkamp, Günter Blamberger und Martin Roussel. Fink, 2013. S. 13 – 29.
- Wagner, Jens-Christian. *Produktion des Todes. Das KZ Mittelbau-Dora*. Wallstein, 2015.
- Wagner-Lawlor, Jennifer A., Peter Marks und Fátima Vieira, Hg. *The Palgrave Handbook of Utopian and Dystopian Literatures*. Springer, 2022.
- Weiss, Peter. *Die Ästhetik des Widerstands*. Hg. von Jürgen Schütte. Suhrkamp, 2016.
- Zeh, Juli. *Corpus Delicti*. Schöffling, 2009.
- Zeh, Juli. *Leere Herzen*. Luchterhand, 2017.
- Zeißler, Elena. *Dunkle Welten. Die Dystopie auf dem Weg ins 21. Jahrhundert*. Tectum, 2008.

Alexandra Rassidakis

Die dystopische Heiterkeit von Marc-Uwe Klings multimedialem *QualityLand*

Zusammenfassung: In diesem Beitrag wird auf die besondere Verknüpfung von dystopischem Schreiben und Komik in Marc Uwe Klings multimedialem *QualityLand* (2017–2023) eingegangen. Die Kontextualisierung im Rahmen des Genres verdeutlicht, dass Klings *QualityLand* als klassische Dystopie konzipiert ist, welche auf der Handlungsebene auch utopische Momente zulässt. Der Vergleich mit anderen dystopischen Fiktionen hebt Klings Umgang mit genrespezifischen Themen wie der Manipulierung von Erinnerung und Sprache sowie der Instrumentalisierung von Religiosität hervor. Im zweiten Teil des Beitrags werden die spezifischen Verfahren des Komischen in *QualityLand* untersucht, wobei neben der satirischen Gegenwarts kritik die Inszenierung von komisch wirkenden Inkongruenzen betrachtet wird. Es wird argumentiert, dass durch den Einsatz von Komik die Drastik der Gegenwartsdiagnose letztlich unterstrichen wird, da sie zwar eine beruhigende Distanz zum Dargestellten herstellt, diese jedoch zugleich durch den multimedial inszenierten Realitätsbezug aufhebt. Somit kann behauptet werden, dass Klings „lustige Dystopie“ den genrespezifischen Warn- bzw. Appellcharakter durchaus erfüllt.

I

Nur nebenbei sei angemerkt, daß es fürs Denken gar keinen besseren Start gibt als das Lachen. Und insbesondere bietet die Erschütterung des Zwerchfells dem Gedanken gewöhnlich bessere Chancen dar als die der Seele. (Benjamin 249).

Auf den ersten Blick erscheint Komik mit dem Genre der Dystopie nicht vereinbar und tatsächlich finden die Leser:innen in den „klassischen“ Dystopien des 20. Jahrhunderts selten Anlass zum Lachen: Man denke etwa an Aldous Huxleys *Brave New World* (1931), George Orwells *1984* (1949) oder Ray Bradburys *Fahrenheit 451* (1953). Dies trifft auch auf neuere postapokalyptische Ökodystopien zu, etwa auf Cormac McCarthys *The Road* (2006). Doch werden vereinzelt dystopischen Fiktionen groteske Momente und ein surrealer schwarzer Humor attestiert und einige, wie zum Beispiel Huxleys *Brave New World*, Terry Gilliams *Brasil* (1985) sowie die meisten Erzählungen von Philip Dick aus den 1950er Jahren, können durchaus – wie

alrasid@del.auth.gr

ihre utopischen Gegenpole – als „kritische Diagnose mittels Satire“ (Seeber 195) gelesen werden. Bei neueren feministischen Dystopien wird das Zusammenspiel von technologischen Möglichkeiten und männlichen Machtfantasien ironisch dargestellt, etwa in Karen Duves *Macht* (2016) oder Naomi Aldermans *The Power* (2016; Cornils 201), während der Studie von Redga Stahr und Anne Marlene Hastenplug zufolge Schwarzer Humor und Selbstironie auch neuere nordische Dystopien auszeichnet (28). Doch das multimediale *QualityLand*-Projekt des Autors und Kabarettisten Marc-Uwe Kling, das aus zwei Romanen besteht (*QualityLand*, 2017 und *QualityLand 2.0*, 2020), den entsprechenden von ihm gesprochenen Hörbüchern, einer Video-Pressekonferenz sowie einer Webseite, präsentiert sich ganz ausdrücklich als „lustige Dystopie“ und bildet somit vor allem im deutschsprachigen Raum mit seinen besonders düsteren dystopischen Fiktionen (so Schmeink und Cornils 8) eine Ausnahmeerscheinung, die nähere Betrachtung verdient.

Im Folgenden soll daher die für Klings Dystopie so charakteristische Mischung aus Komik und Ernst analysiert werden. Hierbei erscheint es sinnvoll, zunächst das *QualityLand*-Projekt im Rahmen des Genres zu kontextualisieren und es auf Strukturen und Thematiken dystopischer Fiktionen hin zu untersuchen. Es existieren bereits einige literaturwissenschaftliche Analysen des ersten Bandes, bei denen es vorrangig um die Darstellung der Folgen der Digitalisierung und die Überwachungsstrukturen geht (Kelsch; Knobloch). Ich fokussiere in meiner Analyse insbesondere die Instrumentalisierung von Erinnerung und Sprache, sowie die Mechanismen der numinosen Überhöhung, durch die Personen bzw. Institutionen eine sakrale Aura verliehen wird.¹ Im zweiten Teil des Aufsatzes soll der Aspekt der Komik und deren Funktion im Kontext einer dystopischen Fiktion untersucht werden.

II

Dystopien greifen die zentralen Momente utopischen Denkens auf und skizzieren Utopien, die bei ihrer Verwirklichung zu totalitären Systemen werden (Zeißler 28); sie können demnach, wie Hans-Ulrich Seeber erklärt, in gewisser Hinsicht als Meta-Utopien gelesen werden (190). Utopiekritik, im Sinne einer Skepsis gegenüber Gesellschaftsentwürfen, welche die Autonomie des Individuums dem Wohlergehen des Kollektivs opfern, wird in dystopischen Fiktionen mit der Warnung vor den Folgen einer unkontrollierbaren technologischen Entwicklung gekoppelt.

1 Zum religionswissenschaftlichen Begriff des Numinosen, vgl. Schischkoff 499.

Wie in der literarisch-philosophischen Gattung der Utopie wird auch in der klassischen dystopischen Fiktion eine imaginäre, hierarchische Gesellschaft beschrieben, in der das Alltagsleben von der herrschenden Ideologie bestimmt und bis ins Detail organisiert ist.² Das heißt, es gibt ein dem Individuum übergeordnetes System, oftmals repräsentiert durch eine herrschende Klasse, das – und darauf verweist die Vorsilbe „dys-“ – die Unterdrückung und Ausbeutung der unteren Gesellschaftsklassen organisiert und ausübt.

Neben Dystopien, in denen das Regime sich offenkundig als totalitär präsentiert (etwa Bradburys *Fahrenheit 451* oder Margaret Atwoods *The Handmaid's Tale*, 1986), gibt es jene dystopischen Fiktionen, deren Gesellschaftsentwurf mit positiven Vorzeichen versehen ist und den Bürger:innen Glück und Gesundheit verspricht, so wie etwa Huxleys *Brave New World* oder auch die neueren Dystopien von Juli Zeh *Corpus Delicti* (2009) und Theresa Hanning *Die Optimierer* (2017). Es geht also um dystopische Entwürfe, in denen Utopiekritik mit satirischer Wirklichkeitsdiagnose kombiniert wird. Zu diesem Typus würde ich auch Klings Dystopie zählen, da *QualityLand* sich als beste aller Welten versteht und sich ausdrücklich als solche präsentiert. Diese Selbstdarstellung erfolgt in Form von Auszügen aus einem *QualityLand*-Reiseführer („Dein persönlicher Reiseführer“, *QualityLand* 9) und in verstärktem Maß durch die eingestreuten Werbeslogans, wodurch die Leser:innen neben der üblichen, vom Genre der Utopie übernommenen Rolle der reisenden Besucher:innen zusätzlich in die Rolle von Konsument:innen gedrängt werden. Es wird eine Gesellschaft in einer nicht allzu fernen Zukunft präsentiert, in der jeder Lebensaspekt der Bürger:innen digital erfasst und im Dienst weniger dominanter Konzerne ausgewertet wird. Durch Algorithmen wird nicht nur das Kaufverhalten, sondern auch der Alltag der Menschen gesteuert und deren sozialer Status, ihre „Levelfähigkeit“ errechnet.

Kling schmückt seinen Gesellschaftsentwurf mit zahlreichen phantasievollen Details aus und greift dabei zentrale Themen des Genres auf. Vergleicht man jedoch *QualityLand* mit anderen Dystopien, so wird die beunruhigende Innovation dieser Zukunftsvision deutlich: Dieser Text inszeniert weder die repressiven Mechanismen eines totalitären Regimes, wie man es aus klassischen Dystopien kennt, noch die prekäre Lage der Menschheit nach einer wie auch immer gearteten Katastrophe, wie sie neuere Ökodystopien ausmalen. Stattdessen wird eine Gesellschaft entworfen, deren Mitglieder freiwillig und ganz ohne Zwang ihre Individualität, Privatsphäre und Eigenständigkeit aufgeben. Die Zufriedenheit der Massen, die noch

2 Zur Struktur der „klassischen“ Dystopie, wie sie sich in Abgrenzung von dem Genre der Utopie etabliert und an den paradigmatischen Werken von Orwell und Huxley orientiert, s. Zeißler 28–32; Seeber 194.

bei Huxley durch die Zwangsverabreichung der Droge Soma bzw. durch genetische Manipulation erzeugt wurde, garantieren in *QualityLand* diverse „Personalisierungs-features“. Zusammengekommen formen die einzelnen angebotenen Leistungen einen kompletten Überwachungs- und Manipulationsmechanismus, der kein Privatleben zulässt und das Individuum vollkommen entmündigt. So besitzt jede Person einen „Ohrwurm“, also einen persönlichen Assistenten, der Entscheidungen abnimmt, in allem berät und Freunde aussucht.³ Die Suchmaschine WIN nimmt einem das Suchen ab, denn „Win weiß, was man wissen will“ (*QualityLand* 12) und der Lieferservice „The Shop, Wir wissen, was du willst“ (*QualityLand* 18) erfüllt Wünsche, bevor man sie verspürt. Mit dem Service der Selfiedrohne, mit der sich die Bürger „zu ihrer eigenen Sicherheit“ konstant selbst überwachen (*QualityLand* 302), greift Kling populäre Narrative über die negativen Folgen digitaler Überwachung auf,⁴ welche mit dem positiven Ton und den einladenden Formulierungen der Werbung in komischem Kontrast stehen. Sich informieren und eine eigene Meinung bilden ist den Bürger:innen von *QualityLand* unmöglich, was jedoch nicht auf eine staatliche Zensurmaßnahme zurückzuführen ist, sondern auf die Tatsache, dass alle Informationen, Werbung und Produkte auf die jeweilige Person zugeschnitten sind. Durch die mittels Algorithmen individualisierte Zusammenstellung von Nachrichten werden die eigenen Ansichten und Vorurteile permanent bestätigt, man bewegt sich in einer „Filterblase“ oder „Echokammer“,⁵ innerhalb derer man kontinuierlich mit Bekanntem konfrontiert wird (*QualityLand* 203). Kling präsentiert somit Figuren, deren Konspirationstheorien, Ausländerfeindlichkeit und Technikphobie von ihrer Umgebung niemals in Frage gestellt werden. Ein weiteres Personalisierungs-Feature ist der Service „Your songs. Lieder wie für dich gemacht“ (*QualityLand* 2.0 312), der es ermöglicht, die Texte der geliebten Melodien zu ändern und auf diese Weise die Lieblingssänger Lieder singen zu lassen, „die zu einem passen“.

3 Jacob Kelsch weist darauf hin, dass trotz der prinzipiellen Entscheidungsfreiheit in *QualityLand* diese de facto von den Individuen nicht wahrgenommen werden kann, da alle Entscheidungen von Personalisierungsalgorithmen übernommen werden (391).

4 Thomas Bächle unterscheidet drei Erzählstränge, die für die Deutung und Wertung digitaler Überwachung genutzt werden: Überwachung zerstört unsere Freiheit, digitale Überwachung ist allwissend, mithilfe digitaler Überwachungstechniken können wir leicht manipuliert werden (226).

5 Kling führt anhand von mehreren Charakteren die Abgrenzungsmechanismen und die daraus resultierende intellektuelle Isolation vor, die Seth Flaxman, Sharad Goel und Justin M. Rao als mögliche Folgen der Online-Nachrichten beschreiben. Interessant ist die Beobachtung von Kelsch, dass die Metaphern der Filterblase ebenso wie der Echokammer ein Indiz sind für die in unserer Gesellschaft präsenten Befürchtungen hinsichtlich der aus der Individualisierung resultierenden Vereinzelung (383).

Im PDF, dem idealen „persönlichen digitalen Freund“ schließlich, der „genau denselben Geschmack und genau dieselbe Meinung“ wie seine Besitzer:innen hat und „der über jeden deiner Witze lacht“, schwingt als fernes Echo Olympia, die ideale Zuhörer:in Nathanaels in E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* (1816), mit. Allerdings wird bei Kling mit Hilfe der Technologie nicht die ideale Frau konstruiert, wie es von Hoffmanns *Sandmann* über Villiers de l'Isle-Adam *L'Ève future* (1886) bis hin zu Ira Levins *The Stepford Wives* (1972) und Magie Gees *Ice People* (1998) der Fall ist, sondern, wie wir sehen werden, die ideale Politiker:in.

Zahlreiche der den Bürger:innen von *QualityLand* angebotenen Leistungen betreffen die Manipulation von Erinnerung. Hiermit greift Kling ein zentrales Thema dystopischer Fiktionen auf, das auf der Prämisse beruht, dass die Wahrnehmung der Realität maßgeblich durch das Gedächtnis geformt wird, weshalb die Kontrolle über das Gedächtnis als ein bedeutender Unterdrückungsmechanismus dystopischer Systeme dargestellt wird. Die nachträgliche Neuschreibung der Vergangenheit durch den herrschenden Diskurs begründet die Macht der Gegenwart. Ein typisches Beispiel für dieses „Prinzip der Rekonstruktivität“, wie es Jan Assmann nennt (13), ist das Motto des Wahrheitsministeriums in Orwells *1984*: „He who controls the past controls the future, and he who controls the present controls the past“ (40). In Yoko Ogawas Dystopie *The Memory Police* (1994) wird dieser Gedanken fortgeführt und die Folgen des vorgeschriebenen Vergessens als eine buchstäbliche, graduelle Reduktion und Verkrüppelung der Individuen inszeniert.⁶

Vergessen ist, wie Harald Weinrich gezeigt hat, im westlichen Denken doppelt kodiert, es wird als dunkler Brunnen und trüber Fluss, jedoch auch als Quelle der Glückseligkeit imaginiert (Weinrich 1997b, 19). Es erstaunt daher nicht, wenn in der dystopischen Fiktion Vergessen oftmals als Garant für Frieden und Glück propagiert wird, da, so wird argumentiert, eben nicht die Bewahrung des kollektiven Gedächtnisses die Wiederholung von Gräueltaten und Fehlern verhindert, sondern gerade die Auslöschung jeder Spur der Vergangenheit. Im Namen des Vergessens werden etwa in Bradburys *Fahrenheit 451* systematisch Bücher und an der Vergangenheit festhaltende Menschen verbrannt, während sich in Kurt Wimmers *Equilibrium* (2002) der staatliche Zerstörungswahn auf alle Produkte der Kultur wie Literatur, Musik, Kunst usw. erstreckt. In neueren Dystopien, etwa in J. M. Coetzees *The Childhood of Jesus* (2014) oder in Michael Winterbottoms *Code 46* (2006) wird das individuelle Vergessen als notwendiger Überlebensmechanismus präsentiert, da Erinnerungen die Anpassung des Individuums an seine neuen Lebensumstände

⁶ Ich zitiere die englische Übersetzung des japanischen Titels 密やかな結晶 von Stephen Snyder, da hier der dystopische Charakter des Werkes unterstrichen wird im Gegensatz zur romantisch anmutenden deutschen Übersetzung *Insel der verlorenen Erinnerung* von Sabine Mangold.

bzw. die Überwindung eines Verlustes erschweren würden, wie es im Diskurs der Obrigkeit heißt.

Auch in *QualityLand* steht das Vergessen bzw. die Manipulation des kollektiven wie auch des kommunikativen Gedächtnisses unter positiven Vorzeichen. Die Regierung schaffte den „deprimierenden“ Geschichtsunterricht ab und ersetzte ihn durch den „Zuversicht spendenden“ Zukunftsunterricht (*QualityLand* 22), wodurch eine Resemantisierung diverser Namen und Symbole möglich wurde. Die mangelnden Geschichtskenntnisse werden dann als komischer Moment gestaltet, so etwa, wenn Hinweise auf den Zweiten Weltkrieg lediglich Assoziationen zu „Hitler, das Musical“ evozieren (*QualityLand* 207). Die staatliche Kontrolle des Gedächtnisses geht mit der Manipulation des kommunikativen Gedächtnisses einher, wobei die Einwohner von *QualityLand* keineswegs unter Zwang, sondern freiwillig das Erinnern aufgeben. Das Vergessen bzw. die technische Veränderung der privaten Erinnerungen präsentiert sich als Service. So wird das „Verinnerungen“-Feature angeboten, das mit dem Slogan „Wechseln Sie ihren Partner, aber behalten Sie Ihre schönen Erinnerungen!“ auf privaten Fotos per Knopfdruck die verflossenen Liebhaber durch die aktuellen ersetzt (*QualityLand* 2.0 47), oder ein von Algorithmen geführtes Tagebuch „Myary“ offeriert: „Endlich musst du deine Erlebnisse nicht mehr selbst festhalten“ (*QualityLand* 2.0 58). An der Schnittstelle von privater und öffentlicher Sphäre operiert der Service „Vergessen machen“, bei dem es sich um eine „Levelfähigkeit“ handelt, also um ein Privileg, das das „Recht auf Vergessenwerden“ beinhaltet (*QualityLand* 2.0 162); einige höhergestellte Einwohner *QualityLands* haben dadurch die Möglichkeit, entsprechende mediale Spuren löschen zu lassen und dadurch ihre Vergehen vergessen zu machen.

III

Während Utopien in erster Linie als philosophisch-politischer Entwurf zu lesen sind, haben Dystopien eher „Unterhaltungscharakter“ – weisen also meistens einen Plot auf, der in der klassischen Ausformung einem bestimmten Verlauf folgt (Seeber 194), denn parallel zur Darstellung einer dystopischen Weltordnung wird, durchaus im Sinne des Bildungsromans, die persönliche Entwicklung des Individuums zur Erkenntnis und zum bewussten Handeln hin geschildert. Die narrative Struktur der klassischen dystopischen Fiktion enthält also neben dem „Narrativ der hegemonialen Ordnung“ das „Gegennarrativ des Widerstandes“, um die von Raffaella Baccolini und Tom Moylan eingeführte Unterscheidung zu übernehmen (5). Hierbei wird die für das utopische Genre typische Außenseiterperspektive beibehalten und oft mit dem Motiv des „Erweckens“ der Hauptfigur verknüpft. Dieses Erwecken stellt einen Wendepunkt dar, da hier die Hauptfigur zum Bewusstsein um ihre Lage

gelangt und das System kritisch zu hinterfragen beginnt. Ein das System als Ganzes bloßlegendes Gespräch mit einem „Wissenden“, meistens einem Repräsentanten der dystopischen Ordnung, stellt hierbei einen typischen Höhe- bzw. Wendepunkt in der Handlung der meisten Dystopien dar. Somit führt die allmähliche Bewusstwerdung der repressiven Lebensumstände zu einer Form von Rebellion; das Individuum ist bemüht, das System zu hintergehen bzw. sich vor ihm zu schützen. Früher oder später erfährt die Hauptfigur von der Existenz Gleichgesinnter, die sich oftmals in Widerstandsgruppen organisiert haben. Auch wenn die Hauptcharaktere der jeweiligen dystopischen Romane oder Filme versagen und sich somit der aktive Widerstand gegenüber einem repressiven System als unmöglich erweist, stellt, wie Baccolini argumentiert, die Existenz dieser Zellen des Widerstandes am Rande oder außerhalb der Gesellschaft einen Hoffnungsschimmer in einem ansonsten düsteren Szenario dar (18). In diesen alternativen Lebensentwürfen lässt sich also ein utopisches Moment konstatieren,⁷ da hier oftmals nicht nur gegen das System bzw. seine Regeln gehandelt wird, sondern auch eine alternative Art des Miteinander-Lebens, wenn nicht praktiziert, so doch zumindest als Option angedacht wird.⁸ Diese Interpretation erklärt auch die Sorgfalt, mit der diese Außenseiter-Gruppen in dystopischen Texten wie in Filmen beschrieben werden.⁹

Kling übernimmt diese Struktur und spinnt eine Handlung, deren etwas naiver, wenn auch sympathischer Protagonist, Peter Arbeitsloser eines Tages beginnt,¹⁰ die Ideale und Mechanismen der Gesellschaft, die ihn umgibt, zu hinterfragen. Peter begegnet daraufhin anderen Figuren, welche das System durchschauen und versuchen, es zu unterlaufen. Die Konstellation der mysteriösen Kiki und des weisen Alten greift auf das etablierte Muster zurück, das in Werken wie Orwells *1984* oder Bradburys *Fahrenheit 451* zu finden ist: Wie dort führt auch hier eine potenzielle erotische Partnerin den ahnungslosen, doch zugleich vom System frustrierten Hauptcharakter zu einer älteren Person, die ihm und somit auch den Leser:innen das dystopische System erläutert sowie eine mögliche Praxis des Widerstandes

7 Wilhelm Vosskamp spricht von der Komplementarität von Apokalyptischem und Utopischem und erklärt, dass Zukunftskonstruktionen „in einem Spannungsfeld von utopischen und dystopischen Momenten“ zu betrachten seien (17). Über utopische Momente in Dystopien schreibt auch Dunja Mohr (8).

8 Vgl. auch Moylan, der betont, dass in den neueren kritischen Dystopien auf diese Weise den ausgeschlossenen und marginalisierten Individuen eine Stimme verliehen und suggeriert wird, dass diese eine neue soziale Wirklichkeit erschaffen können (189).

9 Vgl. die Bewohner der „Zone“ in Huxleys *Brave New World*, die „Bookpeople“ in Bradburys *Fahrenheit 451* oder die „Salvajes“ in Maggie Gees *The Ice People*.

10 Die Lächerlichkeit des Anlasses, der das „Erwecken“ einleitet und später zum Symbol des Widerstandes wird, der versehentlich gelieferte rosafarbene Delphin-Vibrator, kann, wie Klüppel anmerkt, als ironische Brechung der Widerstands-Geste gesehen werden (235).

nahelegt. Unter dem Einfluss des Alten fängt Peter an, sich den Forderungen des Systems zu verweigern, wobei er mit seinem neuen Wissen an die Öffentlichkeit geht und die Machenschaften des Systems zu entlarven versucht. Er kann jedoch wenig bewirken, zumal er bald von den Angeboten des Systems erneut Gebrauch macht. Sucht man nach dem utopischen Moment in Klings Dystopie, so besteht dieses kaum in Peters vergeblichem Versuch, sich den Mechanismen des Systems zu entziehen. Die These von Knobloch, Peter leiste durch seinen Widerstand einen „gewissen Beitrag zu Demokratieerziehung in QualityLand“ (Knobloch 212) ist angesichts der Oberflächlichkeit und Beeinflussbarkeit der Qualitybürger:innen wenig überzeugend. Auch der soziale Aufstieg von Peter ist kaum als gelungener Widerstand zu betrachten, da er letztlich, wie Joscha Klüppel anmerkt, die Macht des Systems bestätigt (Klüppel 239). Das utopische Moment lässt sich m. E. in Peters und Kikis Symbiose mit den defekten Maschinen lokalisieren. Hier wird ein alternativer Lebensentwurf vorgeführt, wobei es sich nicht um eine (reine) Menschengemeinschaft handelt. Es ist dies eine Vorstellung, die bereits in Atwoods *MaddAddam* Trilogie (2003/2013) durchgespielt wird, bei der am Ende ein Zusammenleben der Überlebenden der Umweltkatastrophe mit den „Crakers“, den Humanoiden des „Paradise-Projekts“, angedeutet wird. Allerdings wird bei Kling deutlich, dass die zukünftige Glücksvision das dystopische System voraussetzt, da es sich bei diesen Mensch-Maschine-Gemeinschaften buchstäblich um dessen (Abfall-)Produkte handelt. Während Atwoods Crakers bis in die letzte Einzelheit durchgestaltet und perfekt sind, führt Kling, in einer Umkehrung der Vision der (bio)technologischen Optimierung der menschlichen Spezies,¹¹ Maschinen mit menschlichen Defekten vor, unter anderem eine Drohne mit Flugangst, einen Kampfroboter mit posttraumatischer Belastungsstörung und eine E-Poetin mit Schreibblockade. Diese Vermenschlichung der Maschinen erleichtert den Umgang mit ihnen und erlaubt es, die Koexistenz von Menschen und Maschinen als eine harmlose, wenn nicht hoffnungsvolle Aussicht zu imaginieren. Die posthumane Thematik wird im zweiten Band mit dem an Isaac Asimov¹² angelehnten Einfall der Therapiesitzungen für traumatisierte Maschinen fortgesponnen. Wie schon bei Asimov resultieren die moralischen Dilemmata der Maschinen, welche auf Peters Therapeutencouch landen, allesamt aus dem Zusammenleben mit den imperfekten Menschen. Die Frage, die sich hier spielerisch stellt, ist demnach nicht, ob die Maschinen eine Bedrohung

11 Eine Übersicht der unterschiedlichen Erscheinungsformen des Posthumanismus in utopischen bzw. dystopischen Fiktionen bietet Naomi Jacobs (91–93).

12 Der Professor für Biochemie und Science Fiction-Autor hat in den 40er und 50er Jahren eine Reihe von Roboterezählungen publiziert, in denen er seine drei Robotergesetze formuliert und deren mögliche Komplikationen durchspielt (vgl. Asimov 9).

für die Menschheit darstellen, sondern eher umgekehrt, wie man Maschinen vor den Menschen schützen kann.¹³

Doch dies ist nur ein Teil der Handlung. Parallel zum Erzählstrang um Peter, seiner Freundin Kiki und seinen traumatisierten und hilfsbedürftigen Maschinen entspannt sich über die zwei Bände hinweg der Plot um John of Us, dem Androiden, der für die Präsidentschaftswahl kandidiert, und seiner Crew. John of Us erweist sich unschwer als der geeignetste Kandidat, da er sich verpflichtet sieht, seine übermenschlichen Fähigkeiten für das Allgemeinwohl einzusetzen, wohingegen die politische Elite von *QualityLand* durchweg als inkompetent, selbstherrlich und korrupt dargestellt wird. Im Gegensatz zur in Science Fiction-Werken gängigen Schreckensvision einer gewalttätigen Machtübernahme von Maschinen wird John of Us demokratisch gewählt, doch kurz nach den Wahlen, noch bevor er sein menschenfreundliches Programm umsetzen kann, fällt er einem Attentat zum Opfer. In typisch postmoderner Manier bleibt das Ende offen, wodurch man mit Moylan argumentieren kann,¹⁴ dass ein utopisches Moment zwar nicht umgesetzt, aber doch potenziell zugelassen werde: Das Ende des zweiten Bandes suggeriert, dass der ehemalige Androide als körperlose Künstliche Intelligenz (KI) im Netz weiter existiert. In dem Übergang von dem etwas unbeholfenen Androiden John, also einer von Menschen gesteuerten Körper KI zu einer unsichtbaren, eigenständigen Hyper-KI, der keine Grenzen gesetzt sind, bedient sich Kling dem beliebten Science Fiction-Szenario der Weltherrschaft der KIs. Inszeniert wird hier jedoch nicht der Hybrisgedanke der unbändigen Technologie, welcher seit Mary Shelleys *Frankenstein* (1818) die technokritischen Fiktionen des Abendlandes beherrscht; deshalb kommt es bei Kling auch nicht zu einem apokalyptischen Krieg zwischen Menschen und KIs. Vielmehr sind durch die Darstellungsweise sowohl John als auch Aisha, seine Wahlkampfbeauftragte, eindeutig Sympathieträger, was den Leser:innen suggeriert, dass es für die Menschheit besser wäre, wenn weder ein Gott noch ein Mensch ihre Schicksale lenkt, sondern eben eine intelligente KI.

Der Plot um John of Us gibt Kling die Gelegenheit, ein weiteres Merkmal des Genres aufzugreifen, nämlich die numinose Überhöhung. Im Gegensatz zu den säkularen Gesellschaftsvisionen der Utopien gehen in den klassischen dystopischen Systemen des 20. Jahrhunderts Technik und Religion eine unheilvolle Verbindung

¹³ Die Problematik der moralischen Verantwortung des Menschen gegenüber seinen Geschöpfen stellt seit Mary Shelleys *Frankenstein* (1818) eine immer wiederkehrende Thematik in der literarischen Bearbeitung des Pygmalion-Motives dar und wird auch in dystopischen Fiktionen oftmals angesprochen.

¹⁴ Insbesondere in den postmodernen Dystopien sieht Moylan ein utopisches Moment: „Conversely, the new critical dystopias allow both readers and protagonists to hope by resisting closure: the ambiguous, open endings of these novels maintain the utopian impulse within the work“ (xvii).

ein, da neben den technologisch ausgeklügelten Steuerungs- und Überwachungsmethoden die numinose Überhöhung des Systems gezielt eingesetzt wird, um die Unterdrückung und Manipulation des Subjektes mit metaphysischen Ängsten zu untermauern und daher noch wirkungsvoller zu gestalten. Orwells mit numinosen Zügen ausgestatteter „Big Brother“, dessen Gesicht und Blick mithilfe eingebauter Bildschirme jeden Raum dominiert, und dessen kollektive Anbetung das tägliche Ritual des „Two minutes Hate“ abschließt, ist eines der bekanntesten Beispiele für die religiöse Überhöhung des Systems. In Atwoods feministischer Dystopie *The Handmaid's Tale* wird die Obrigkeit als patriarchale Theokratie ausgemalt, welche Frauen je nach ihren sozialen Funktionen in „Jezebels“, „Angels“ oder „Marthas“ einteilt. Ebenso werden in Wimmers *Equilibrium* der Herrscher, „the Father“ und seine Schergen, die „Clerics“, mit religiöser Symbolik ausgestattet. Religiöse Überhöhung wird darüber hinaus bereits bei den Klassikern des Genres bei der Gestaltung der Counternarrative eingesetzt: So wird in Fritz Langs *Metropolis* die Opposition durch die Figur Marias geleitet, die nicht nur dem Namen nach, sondern auch in Mimik und Pose als Heilige stilisiert wird; die Opfer des Systems werden als Märtyrer:innen porträtiert, etwa in der Szene des Unfalls, bei der ein Arbeiter als ein auf dem Zifferblatt Gekreuzigter erscheint. Auch in Truffauts Verfilmung von *Fahrenheit 451* (1966) wird die Eliminierung der Tante mitsamt ihren Büchern als Märtyrerinnenverbrennung inszeniert. Eine systematische Einarbeitung religiöser Begrifflichkeiten und Diskurse findet sich insbesondere in den neueren Ökodystopien, etwa in Alfonso Cuaróns Film *Children of Men* (2006) oder der *MaddAddam*-Trilogie von Margaret Atwood, in denen der naturwissenschaftliche Diskurs über die drohende Umweltkatastrophe mit religiösen Konzeptionen des Weltuntergangs diskursiv umgesetzt wird.

Das dystopische System in *QualityLand* ist in erster Linie säkular, ohne Anzeichen einer numinosen Überhöhung der Machthaber oder ritualisierter Praktiken. Allerdings verleiht Kling der Figur von John of Us numinose Eigenschaften. Als KI ist John im Vergleich zu den Menschen allwissend, omnipräsent und omnipotent und das Attentat auf ihn verleiht ihm eine gewisse Märtyrer-Aura. Sein vermeintlicher „Tod“ gibt Anlass dazu, die altbewährten Theodizee-Fragen zu debattieren (*QualityLand* 2.0 215), und im Sprachgestus der religiösen Fanatiker, welche John als Messias („E-ssias“, *QualityLand* 2.0 69) feiern und seine zukünftige Herrschaft prophezeien, klingt die visionäre Sprache religiöser Sekten nach: „Die Singularität ist nahe, Bruder, sagt er. Erkenne deine Fehlbarkeit. Erkenne deine falschen Entscheidungen. Vertraue auf John of Us. Er wird dich führen“ (*QualityLand* 2.0 214). Allerdings beschäftigt die Weiterexistenz bzw. die „Auferstehung“ von John auch Personen, die sich nicht zu den religiösen Anhängern zählen, wobei Kling auch hier religiöse Anklänge parodistisch einflicht, etwa in ironischen Formulierungen wie „Das Netz habe ihn selig“ (*QualityLand* 2.0 79). Die Instrumentalisierung numinoser

Überhöhung bei Kling ist insofern interessant, als sie sich weder eindeutig dem dystopischen Machtsystem noch dem Widerstand zurechnen lässt. Einerseits stellt John of Us eine positive Alternative zu den korrupten und inkompetenten Politikern des Systems dar, weshalb seine Gesellschaftsdiagnose wie auch seine Verbesserungsvorschläge durchaus zum Gegennarrativ des Widerstands gezählt werden können. Andererseits bedeutet seine Machtübernahme des Netzes die absolute Beherrschung der Menschen durch Maschinen. Man könnte also von der numinosen Überhöhung des Systems sprechen, wobei jedoch kein Zweifel besteht, dass die Hyper KI keiner solcher Manipulationsstrategien bedarf, um ihre Herrschaft zu sichern.

Moylan hat die Zielsetzung einer Dystopie auf die Formel gebracht „to map, warn and hope“ (196). Klings *Qualityland* bedient durchaus diese Struktur, indem sie einerseits Züge und Tendenzen der heutigen Gesellschaft hervorhebt und weiterdenkt, andererseits auf der Handlungsebene utopische Momente zulässt, die als Andeutungen eines Happyends in beiden Erzählsträngen zu lokalisieren sind. Es bleibt den Leser:innen überlassen, ob sie diesen eher ambivalenten Hoffnungs-schimmer als solchen akzeptieren.

IV

Wesentlich für eine Dystopie ist das Wiedererkennungspotenzial, den Leser:innen soll ein Spiegel vorgehalten werden, in dem die eigene Realität (Ferns 109) sowie die für die gegenwärtige Gesellschaft typischen Denkweisen wiederzuerkennen sind.¹⁵ In diesem Sinne sind Dystopien „Indikatoren für das Verständnis ihrer Gegenwart“, da sie, wie es Sabrina Huber formuliert, „gegenwärtige Tendenzen verdichten und in möglichen Zukunftswelten radikalisierten“ (51). In dieser Projektion gegenwärtiger Tendenzen auf eine nicht allzu ferne Zukunft gründet der für das Genre charakteristische Warncharakter und dessen politisch-ethischer Impetus (Seeber 196; Zeißler 21).

In der hemmungslosen und oberflächlichen Konsumgesellschaft von *QualityLand*, die sich durch Korruption und Rassismus auszeichnet, erkennen die Leser:innen unschwer Merkmale der eigenen Gesellschaft wieder. Ebenso vertraut sind die Probleme der dargestellten Gesellschaft, von Arbeitslosigkeit bis Klimawandel, während es sich bei den zahlreichen technischen Innovationen, welche den *Quality*bürger:innen zur Alltagsbewältigung angeboten werden, größtenteils um vor-

15 Wie Zeißler hervorhebt, stellen dystopische Fiktionen nicht nur totalitäre Staaten und Diktaturen bloß, sondern auch die mentalen Grundhaltungen, die diese erst ermöglichen (32).

stellbare Fortentwicklungen bestehender Features und Apps handelt (vgl. Kelsch 392). Doch QualityLand stellt nicht lediglich einen Spiegel vor die Leserschaft, in der sie überspitzt und verzerrt die eigene Lebenswelt wiederfindet; die fiktionale Wirklichkeit von QualityLand ragt, wie nun gezeigt werden soll, auch auf andere Weise in die Welt der Leser:innen hinein.

Das Bild der „hegemonialen Ordnung“ von QualityLand setzt sich für die Leser:innen nicht nur aus den Schilderungen des Alltags der Figuren und den aufklärenden Gesprächen der Hauptfiguren über das System zusammen, sondern wird durch unterschiedliche extradiegetische Einschübe in Form von Auszügen aus einem Reiseführer, Werbung, Slogans, Tipps und kommentierten Nachrichten vervollständigt, deren Adressaten wir, die Leser:innen des Romans, sind. Die unterschiedlichen Quellen werden in den Printausgaben und auf der Website typographisch hervorgehoben, während sie in der Hörbuchversion durch die Imitation unterschiedlicher Stimmen eingebaut werden. Es entsteht so ein heterogener Text, der als Aufbruch der tradierten linearen Erzählform von Dystopien gelesen wurde (Huber 78). Als Rezipient:in findet man sich hierbei in der Rolle des potenziellen Konsumenten wieder, da man, möchte man den Plot verfolgen, mit reißerischen Newsüberschriften¹⁶ oder Werbespots¹⁷ überschüttet wird, die in gewisser Hinsicht personalisiert sind, da sie, je nachdem, ob man sich für die helle oder dunkle Ausgabe entschieden hat, variieren.¹⁸ Im zweiten Band werden auch die eigentlichen Kapitelüberschriften plakativ formuliert („Diese Frau wurde von einer Maschine grossgezogen. Lies ihre herzerzerrende Geschichte!“, *QualityLand 2.0* 134), wodurch der Ton der extradiegetischen Einschübe auf den eigentlichen Text übergreift.

Diese Bezugnahme auf die Realität der Leser:innen wird potenziert, indem durch das paratextuelle Material die Grenze zwischen Fiktion und außerfiktionaler Wirklichkeit aufgehoben wird. Die beiden Romane werden durch eine Webseite sowie eine Video-Presskonferenz auf YouTube multimedial in Szene gesetzt, wobei es sich lohnt, die Art und Weise dieser Umsetzung genauer zu betrachten. Bei der sechsminütigen Presskonferenz fokussiert die Kamera die ersten zwei Minuten auf

16 „Die top five der originellsten Tode!“ (*QualityLand 2.0* 177); „QualityLand vor linksradikaler Terrorwelle?“ (*QualityLand* 357).

17 „Du hast dein Leben satt? Abonniere einfach ein anderes!“ (*QualityLand* 312); „Wir haben neue Reiseziele für dich! Schieß doch deinen Mann zum Mond!“ (*QualityLand 2.0* 357).

18 Der erste Band von *QualityLand* existiert in zwei Versionen, die sich optisch durch einen dunklen und einen hellen Umschlag voneinander unterscheiden. Der Haupttext ist identisch, es variieren jedoch die Nachrichten- und Werbeeinschübe. Auf diese Weise wird darauf hingewiesen, dass die optimistische oder pessimistische Welteinstellung von unterschiedlichen Newsfeeds geformt und gespeist wird.

Kling und schwenkt anschließend auf die vermeintlichen Reporter. Hierbei erkennt man, dass Klings Journalist:innen elektronische Haushaltsmaschinen und Roboter sind. Was auf den ersten Blick erheiternd wirkt, ist, wenn man es weiterdenkt, eher unheimlich – man hat als Zuschauer:in nämlich keinen Anlass gehabt, an der Wahrhaftigkeit der Situation zu zweifeln. Auf diese Weise werden sowohl die Ersetzbarkeit des Menschen als auch die Unmöglichkeit, zwischen Mensch und Maschine zu unterscheiden, illustriert, zwei Themen also, die spätestens seit Hoffmanns *Der Sandmann* als Quelle des Unheimlichen inszeniert werden¹⁹ und die uns in unserer Realität, in der Autor:innen und Schauspieler:innen durch KIs ersetzt werden,²⁰ eingeholt haben. Und wie schon bei Hoffmann, findet sich auch bei Kling das charakteristische Lachen, das einem im Halse stecken bleibt.²¹ Zugleich wird durch diese Inszenierung mit der Grenze zwischen Fiktion und Realität gespielt.

Ein weiteres paratextuelles Detail bedient sich der Strategie der Transgression: im Klappentext von *QualityLand 2.0* werden die konventionellen Angaben zum Autor durch die Information ersetzt, Marc-Uwe Kling sei „der Codename für eine von den Amerikanern erschaffene künstliche Intelligenz“. Ausgehend von dieser Information wird ein konspirationstheoretischer Nonsens weitergesponnen, der durchaus als Einstimmung auf den heiteren Ton des Romans fungiert. Zugleich wird auf eine sehr manifeste Weise signalisiert, dass dystopische Züge sich keineswegs auf den Romanplot begrenzen, sondern auch die außerfiktionale Wirklichkeit kennzeichnen.

V

Die ausdrückliche Bezeichnung von *QualityLand* als „lustige Dystopie“ stammt von Kling selbst. Sie kommt in seiner Pressekonferenz zu *QualityLand* in *YouTube* vor (Kling 2017) und wird auf dem Cover von *QualityLand 2.0* als Werbeempfehlung von *TheShop* reproduziert. Es handelt sich demnach um eine Charakterisierung, wel-

19 Die Passage, in der die guten Bürger von ihren Verlobten verlangen „etwas taktlos“ zu singen und zu tanzen und oftmals zu gähnen, um zu beweisen, dass sie keine Automaten sind, fungieren als *comic relief* für die Leser:innen bei dem ansonsten zutiefst beunruhigenden *Sandmann* (Hoffmann 45). Die Leser:innen des 21. Jahrhunderts können Hoffmanns Schilderungen des „abscheulichen Mißtrauens gegen menschliche Figuren“ (Hoffmann 44) vermutlich besser noch als seine Zeitgenossen nachempfinden – schließlich wird bei jeder Online-Transaktion von uns verlangt, zu beweisen, dass wir keine Roboter sind.

20 Vgl. „Werden Schauspieler bald durch KI ersetzt?“.

21 Kremer beschreibt das Lachen in der Romantik, dass sich „in einem Spannungsfeld aus Heiterkeit und Dämonischem, Skurrilität und Unheimlichen bewegt“ und das „dem Leser oder Betrachter sprichwörtlich im Halse stecken bleibt“ (34).

che im paratextuellen Umfeld vorkommt und, ebenso wie das eingblendete Publikumlachen, das an mehreren Stellen beim Hörbuch des ersten Bandes zu hören ist, die Rezeption des *QualityLand*-Projektes gezielt steuert: es wird dem Publikum zu erkennen gegeben, dass gelacht werden darf und soll.

Die Bezeichnung „lustig“ bereitet den Leser auf eine erheiternde Lektüre vor; im Folgenden soll gefragt werden, welche Grundverfahren der Komik im Text zu finden sind, welche Form also die versprochene Heiterkeit im *QualityLand*-Projekt annimmt.²²

Hinter der Minimal-Definition, wie sie Tom Kindt seinen Ausführungen voranstellt – „Komik ist eine Eigenschaft, die Gegenständen (Äußerungen, Personen, Situationen, Artefakten, etc.) zugeschrieben wird, wenn sie eine belustigende Wirkung haben“ (Kindt 2017, 2) – öffnet sich eine breite Theorie-Landschaft, die sich nicht zuletzt mit der Frage auseinandersetzt, ob es eine verbindliche Komiktheorie geben kann. In der Komikforschung wird zwischen drei grundlegenden Typen von Komiktheorien unterschieden, den Inkongruenztheorien, den Überlegenheitstheorien und den Entlastungstheorien,²³ wobei es sich, wie Viktor Raskin argumentiert, wenn nicht um komplementäre, dann um miteinander kompatible Positionen handelt (40). Im Folgenden soll hauptsächlich mit dem Inkongruenzmodell gearbeitet werden, da dieses die Struktur und Komposition komischer Konstellationen fokussiert, zugleich wird jedoch bedacht, dass Komik nicht als ausschließliche Eigenschaft des Textes zu betrachten ist, sondern auf das Zusammenspiel von Objekt und Rezipient zurückgeführt werden kann (vgl. Kindt 2017, 5). Eine als komisch wahrgenommene Inkongruenz liegt vor, wenn ein Missverhältnis inszeniert wird, im Sinne etwa eines Erwartungsbruchs oder einer Normverletzung; allerdings kann das, was jeweils unter Inkongruenz verstanden wird, extrem divergieren, wie Jerrold Levinson darlegt (391). Bei Kling werden unterschiedliche Techniken des Komischen angewandt, vor allen Dingen eine satirische Bezugnahme auf unsere Gesellschaft.²⁴ Wolfgang Preisendanz erklärt, dass die Satire in ihrer Bezugnahme auf die Realität auf Verzerrungs-, Verkürzungs- und Übertreibungsverfahren nach

22 Petra Kiedaisch und Jochen Bär erinnern daran, dass der Begriff der Heiterkeit historisch sowohl die *serenitas* als auch *hilaritas* umfasst, er kann sich also auf alles Komische beziehen, das erheitert oder aufheitert (19).

23 Eine hilfreiche Gegenüberstellung der drei Typen bietet Kindt 2017, 2–6. Eine Möglichkeit, die zahlreichen Komik-Theorien nach ihrem Fokus zu systematisieren ist, wie Robert Latta vorschlägt, zwischen stimulus side-, responsive side- und whole process-Modellen des Komischen zu unterscheiden (8–12).

24 Kindt stellt klar, dass der Zusammenhang zwischen Komik und Satire nicht zwingend ist: „Beim Komischen handelt es sich um eine von verschiedenen Formen, in denen das Satirische auftritt; und das Satirische stellt eine von mehreren Funktionen dar, die das Komische haben kann“ (Kindt 2011, 157).

den Modellen der Metonymie, der Synekdoche und der Hyperbel zurückgreift (412). Kling gebraucht diese Techniken: in seiner Dystopie werden bestehende Verhältnisse übertrieben dargestellt und verzerrende Imitationen vertrauter Diskurse erzeugt. Ein Beispiel hierfür sind die konspirationstheoretischen und rechtspopulistischen Meinungsäußerungen in der Medienlandschaft von *QualityLand*,²⁵ zumal erklärt wird, dass sie nicht aus politischer Überzeugung, sondern wegen ihrer Simplizität beliebt sind: „Ich werde pro Kommentar bezahlt, und rechte Kommentare scheiben sich schneller, weil man nicht auf so nervigen Kram wie Orthografie, Grammatik, Fakten oder Logik Rücksicht nehmen muss“ (*QualityLand* 92). Im korrupten und in seinen verbalen Fähigkeiten eher eingeschränkten, dafür aber extrem aggressiven²⁶ Präsidentschaftskandidaten Koch, mit seiner erfolgreichen früheren Karriere, der plakativen Fremdenfeindlichkeit und seinem „Kochtower“ kann man unschwer eine verzerrende Darstellung von Donald Trump erkennen.

In den diversen Personalisierungs-Features werden Tendenzen unserer Zeit weitergedacht und in komischer Übertreibung inszeniert. Ein Beispiel hierfür ist der Service „Bücher für dich“ (*QualityLand* 98), der personalisierte Literatur anbietet und die Klassiker entsprechend den eigenen Vorlieben und Ansichten umzuschreiben vermag: Die Übertreibung wird in den Anwendungsbeispielen deutlich: So entsteht etwa eine „sexuell wesentlich explizitere Ausgabe“ von Austens *Stolz und Vorurteil* und Kafkas *Der Prozess* wird zu einem „schnörkellosen Thriller, bei dem am Ende keine Fragen offenbleiben“ (*QualityLand* 99). Kling inszeniert hier die Kollision der Vorstellungen von Hochliteratur und Unterhaltungsliteratur, allerdings ist hinter den erheiternden Beispielen die ernstzunehmende Warnung vor der im Zuge der Wokeness geforderten Zensur („Bereinigung“ älterer literarischer Werke) und Selbstzensur zu erkennen (zumal der entsprechende Service der Autokorrektur angeboten wird: „easy-p.c. von What-I-Need“, *QualityLand* 100).

Fortentwicklungen technischer Innovationen unserer Zeit, wie etwa bargeldlose Zahlungsarten, werden als komische Merkmale der Gesellschaft von *QualityLand* gestaltet; so werden Transaktionen durch „TouchKiss“, einen Kuss auf das Display eines *QualityPads* durchgeführt (*QualityLand* 17). Der komische Effekt ist hier auf den Kontrast zwischen einer monetären Transaktion und einer körperlich affektiven Äußerung zurückzuführen und wird von Kling zu einer situativen Kette ausgebaut, anfangen mit Werbesprüchen wie „dadurch wird zugleich das Bonding mit dem eigenen *QualityPad* gefördert“ (*QualityLand* 21) über eigenartige Szenen,

25 „Lasst euch nicht von den Sistemmedien belügen! Es gab schon immer schöne und hässliche Tage! Im übrigen ist die Erde ein Würfel! Und schuld an allem haben die ganzen kriminellen Ausländer [sic]“ (*QualityLand* 2.0 118).

26 „Ich möchte nur eines sagen: Du hast vielleicht die besseren Argumente“ sagt Conrad Koch, „[...] Doch das sind nur Argumente! Recht habe trotzdem ich!“ (*QualityLand* 117).

etwa wenn ein Hitler-Androide zur Bezahlung der Eintrittskarten zu *Hitler, das Musical* seine Lippen zum Kuss hält (*QualityLand* 34), bis hin zu einer für den Protagonisten verwirrenden Situation, als er seine Freundin küsst und das „Gefühl hat, gerade etwas bezahlt zu haben“ (*QualityLand* 35).

Der Inkongruenztheorie zufolge entsteht Komik ebenfalls durch die Diskrepanz zwischen einem Gegenstand und seiner Behandlung; Susanne Kaul spricht von dem „grundsätzlichen Gedanken der Unpassendheit“ (129). Ein Beispiel hierfür ist die bereits erwähnte, übertrieben verharmlosende Bezugnahme auf die historische Figur Hitlers und die oberflächliche Erwähnung der aggressiven Expansionspolitik Deutschlands im Zweiten Weltkrieg.²⁷ Darüber hinaus werden bei Kling zentrale Problemthemen unserer Gesellschaft wie Migrationsbewegungen, Klimawandel und Arbeitslosigkeit beiläufig erwähnt bzw. oberflächlich abgefertigt.

Dieser verdammte Klimawandel, denkt Sandra. Urplötzlich aus dem Nichts war er gekommen. Wenn doch bloß jemand davor gewarnt hätte, dann hätten die Menschen sicherlich rechtzeitig darauf reagiert. (*QualityLand* 2.0 45)

Die Darstellungsweise verweigert sich der angemessenen Seriosität der jeweiligen Thematik und die Leser:innen werden damit zu Kompliz:innen einer spielerischen Grenzverletzung. Ein weiteres Beispiel ist die Pressemitteilung mit der Überschrift „Wegweisende Einigung bei Klimakonferenz“:

Der Präsident QualityLands, Tony Parteichef lobte das Ergebnis [der Klimakonferenz] als historischen Schritt in die richtige Richtung. Er versprach, sowohl verstärkte Anstrengungen für den Klimaschutz als auch die Interessen der Brennstoffindustrie nicht aus den Augen zu verlieren. (*QualityLand* 2.0 117)

Die komisch wirkende Unangemessenheit der Behandlung dieser Thematik ist hier somit auf der Handlungsebene, auf der Produktionsebene und auf der Rezeptionsebene zu erkennen.

An anderen Stellen wird Komik erzeugt, indem kontrastierende Diskurse kollidieren, wie etwa in folgender Passage, in der Berichterstattung und Werbung aufeinander prallen: „Ein Nutzloser aus der Stadt Digital – Lust auf Fortschritt – lief heute Amok, als er sein heißgeliebtes neues Qualitycar – und es fährt und fährt und fährt – nicht mehr vor seinem Haus fand“ (*QualityLand* 151).

Wie man es von einem Kabarettisten erwarten würde, wird bei Kling Sprachwitz ausgiebig eingesetzt, so zum Beispiel bei der Neubesetzung von bekannten

27 „So hatte zum Beispiel die Armee des Landes in der Vergangenheit, nun ja, sagen wir mal: etwas übers Ziel hinausgeschossen...“ (*QualityLand* 9).

Akronymen wie *BBC* für die Unternehmensberatung *Big Business Consulting*, *WWF* für die Werbefirma *WeltWeiteWerbung* oder *SS* für die Sicherheitsagentur *Super Secure*. Die Komik beruht auf dem Kontrast zwischen der bekannten Bedeutung der Akronyme und ihrer verfremdenden Neubesetzung.

Bei Kling wird Sprache als Mittel der Beeinflussung der Weltwahrnehmung inszeniert, wobei er einen Topos der klassischen Dystopien aufgreift: Dystopie ist ein Genre, in dem Sprache eine wichtige Rolle spielt, so sehr, dass man Dystopien als „Geschichten über Sprache“ bezeichnet hat (Cavalcanti 152). Dieser Tatsache liegt die Annahme zugrunde, dass über Sprache die Wahrnehmung und das Denken beeinflusst werden können.²⁸ Spätestens seit Orwells am Sprachgebrauch totalitärer Regime angelehnten *Newspeak* wird in dystopischen Fiktionen der sprachliche Aspekt besonders sorgfältig ausgearbeitet, wobei die Instrumentalisierung von Sprache durch das System oftmals Anlass zu innertextuellen sprachkritischen Reflexionen bietet. Dieser Fokus auf die sprachliche Ebene führt zu einer ausgeprägten Sprachkreativität im Genre Dystopie, wobei bei einigen Texten durch Sprachkomik ein ironisch-heiterer Ton in eine ansonsten düstere Zukunftsvision eingeführt wird, etwa wenn bei Atwood in der Theokratie von *The Handmaid's Tale* die Namen der Lebensmittelgeschäfte biblische Konnotationen aufweisen wie „Milk and Honey“, „Loaves and Fishes“ oder „Daily Bread“. Komisch, im doppelten Sinne von erheiternd und seltsam,²⁹ klingen auch die Produktnamen aus den Genexperimenten in Atwoods *MadAddam* Trilogie, wie etwa die „Pigoons“ (Zusammensetzung von „pig“ und „balloon“), riesenhafte Schweine mit menschlichen Gehirnfasern zur Bereitstellung humaner Transplantationsorgane, oder die Schafe „MoHairs“, die der Herstellung lebendiger Perücken dienen.

Die Beeinflussung der Sprache durch das System ist ein wichtiger Worldbuilding-Aspekt bei Kling. Dies geschieht jedoch derart plakativ und übertrieben, dass es weniger bedrohlich als lächerlich wirkt: So wird in Form eines Reiseführereintrags den Leser:innen dargelegt, wie im Zuge einer ökonomischen Krise von der Regierung der Beschluss gefasst wurde, dem Land, seinen Städten und Einwohnern einen neuen Namen zu geben und ihnen somit zu „einem neuen Image“, einer „neuen Country Identity“ zu verhelfen. Das Land wird in *QualityLand* unbenannt, mit der Begründung, dies sei ein Name, „der sich vorzüglich dafür eignet, hinter einem ‚made in‘ auf Produkten zu stehen“ (*QualityLand* 10). Städte bekommen Namen wie

²⁸ Auch wenn die Sapir-Whorf-Hypothese aus linguistischer Sicht umstritten ist, stellt Manipulation über Sprache ein weit verbreitetes Thema dystopischer Fiktionen dar (Zeißler 28).

²⁹ Seit dem 18. Jahrhundert wird die Bezeichnung „komisch“ sowohl in der Bedeutung von „lustig“ als auch in der von „seltsam“ verwendet, wobei es sich, wie Kindt erklärt, um eine systematische Mehrdeutigkeit handelt, da sie auch in anderen Sprachen, etwa im Englischen („funny“) oder im Französischen („drôle“) zu finden ist (Kindt 2017, 11).

„Growth“, „Digital“, „Profit“ und „Progress“ und die meisten Begriffe werden durch das Präfix „Quality“ aufgewertet: QualityTime wird die neue Zeitrechnung benannt, QualityGeld die Währung, QualityCare das Gesundheitssystem, wobei die Komik aus der Diskrepanz zwischen vorgegeblicher Qualität und tatsächlicher Leistung resultiert. Einen Höhepunkt erreicht dieser Stil des Hypertrophen zweifellos im ausschließlichen Gebrauch von ungrammatischen Superlativen, etwa in Konstruktionen wie „QualityLand ist das besonderste Land“ (*QualityLand* 10).

Um ebenfalls fortschrittsorientiert zu klingen, legen die Einwohner sogar ihre mittelalterlich anmutenden Nachnamen ab („Ein Land voller Müller, Schneider und Wagner war nicht gerade der feuchte Traum eines Hightech-Investors“, *QualityLand* 11) und werden stattdessen nach dem Beruf des Vaters bzw. der Mutter benannt, wodurch soziale Herkunft direkt am Namen ablesbar wird. Dies führt allerdings zu Namenkonstellationen, die mit dem Optimierungsargument komisch kollidieren, etwa Peter Arbeitsloser oder Melissa Strafgefangene.

Sprachkreativität findet sich nicht nur in der Darstellung des Systems, sondern auch im Gegennarrativ des Widerstands, so zum Beispiel, wenn Peter seinen persönlichen Assistenten „Niemand“ nennt: „Peter selbst hat diesen Namen gewählt, denn er hat oft das Gefühl, dass Niemand für ihn da ist [...]. Niemand spricht mit ihm. Niemand beobachtet ihn. Niemand trifft für ihn Entscheidungen“ (*QualityLand* 12). Das Spiel mit der Zweideutigkeit von „Niemand“, einem Namen, der zugleich Präsenz und Abwesenheit markiert, sorgt für einen komischen Effekt, da er mit der existentiellen Not der Hauptfigur kollidiert.

VI

Heiterkeit ist ein sublimes Spiel, dazu gehören Mit- und Gegenspieler, zum Beispiel Melancholie, Trauer, Ernst. Eben darin besteht das Spiel, bei dem man übrigens gewinnen oder verlieren kann. Die wichtigste Spielregel besteht vielleicht darin, daß die Heiterkeit Melancholie, Trauer, Ernst daran hindert, sich ungeniert zur Schau zu stellen. (Weinrich 1997a, 33)

Nachdem Klings *QualityLand* in den Kontext dystopischen Schreibens positioniert und dem Aspekt der Komik im Werk nachgegangen wurde, soll nun abschließend die Kombination aus Dystopie und Komik im Werk problematisiert werden. Die Frage kann auf zwei Weisen gestellt werden: Erstens, ist ein dystopischer Gesellschaftsentwurf ein geeignetes Sujet für ein komisches Werk? Wie verhält sich dies zum Heiterkeitspostulat der Komik? Und zweitens: Inwieweit bietet Komik einen adäquaten Zugang zu einer düsteren Thematik?³⁰ Ist es angebracht, über eine

30 Diese Fragestellung wurde im Kontext von Untersuchungen zu fiktionalen Bearbeitungen von

dystopische Zukunftsvision zu lachen? Ist Komik mit dem Warn- und Appellcharakter einer Dystopie vereinbar?

Was die erste Fragestellung betrifft, so haben sich die jüngeren Komiktheorien von dem seit der Antike aufgestellten Harmlosigkeitspostulat distanziert, dem zufolge ein Gegenstand harmlos zu sein hat, damit man darüber lachen kann. In seinen Ausführungen zur Harmlosigkeit von Komik legt Dieter Lamping dar, wie in literarischen Texten seit der Moderne Komik benutzt wird, um nicht-harmlose Themen anzusprechen. Komik ist in diesen Fällen in der Darstellungsweise, nicht im Gegenstand zu lokalisieren. Monika Socha präzisiert in ihrer Untersuchung zur aristotelischen Harmlosigkeitsthese und ihren Transformationen die entsprechenden Verfahren der Verharmlosung:

Übertreibung, Ausblendung von Ursachen, Folgen und entsetzlichen Details, Enthebung aus einem realistischen Kontext, Platzierung des Geschehens in einen zeitlich oder/und räumlich entfernten Ort sind mögliche Verfahren, um etwas Schädliches zu verharmlosen. Sobald das Dargestellte den Rezipienten nicht (be-)trifft, erlebt er es als harmlos und ist in der Position, darüber zu lachen. (Socha 49)

Allerdings weist Lamping darauf hin, dass es sich hierbei nicht lediglich um eine Verlagerung des Harmlosigkeitskriteriums vom Gegenstand auf die Darstellungsweise handelt, denn auch diese kann komisch sein, ohne harmlos zu sein, etwa „kritisch-komisch“ oder „aggressiv-komisch“ (59). Es entsteht so eine „erschreckende, ja schreckliche Komik“, welche durch die komische Darstellung ernster, existentieller Themen und sozialer Fragestellungen die Distanzierung der Leserschaft erlaubt und das Lachen ermöglicht (Lamping 64). Hierbei handelt es sich jedoch, wie er einräumt, um ein Lachen, das seine Leichtigkeit eingebüßt hat:

Das Lachen ist in der modernen Tragikomödie sicher ein Mittel der Entlastung von zu großer existentieller Schwere, aber das kann es nur sein, sofern es sich von seiner alten Leichtigkeit befreit hat. [...] In das heitere, das versöhnliche, das unbeschwert lustige Lachen mischt sich das kalte, das hintergründige, ja abgründige und das verzweifelte Lachen. (Lamping 65)

Zu einem ähnlichen Schluss kommen Kiedaisch und Bär, wenn sie in Bezug auf die Literatur der Moderne von Heiterkeitskonzepten sprechen, welche „ihr Naivität verloren haben“: „Heiterkeit kann nicht mehr das Versöhntsein mit einer vom Untergang bedrohten Welt meinen“ (22). In diesem Sinne kann man durchaus von einer dystopischen Heiterkeit sprechen, einer erschreckend „lustigen Dystopie“.

Themen wie dem Holocaust (Lamping, Socha) oder bei der Darstellung von Gewalt in Filmen (Kaul) und Cartoons (Spanke) vielfältig theoretisch erörtert. Siehe hierzu den Sammelband von Kaul und Kohns *Politik und Ethik in der Komik*.

In Bezug auf die Frage, ob eine komische Darstellung ernster Probleme unserer Gesellschaft angemessen sei, würde ich Susanne Kaul zustimmen, die in ihren Ausführungen zu Komik und Gewalt zum Schluss kommt, dass das Lachen über unmoralische Sachverhalte keine Schlüsse über die Gesinnung des Lachenden zulässt, sondern nur „über seinen Sinn zum Humor“, denn, „die komische Wirkung hängt von der Kontrastkonstruktion ab, nicht von der Affirmation moralischer Vorstellungen“ (130). Auf die Rezipient:innen von Klings Dystopie bezogen würde dies bedeuten, dass man durchaus die negative Gesellschaftsdiagnose teilen und zugleich über die Darbietung lachen kann, zumal, wie Socha zu bedenken gibt, die Wahrnehmung bestimmter Themen als Angstfaktoren Voraussetzung für den komischen Effekt ist (35).

Wenn man allerdings davon ausgeht, dass zur Wahrnehmung des Komischen eine emotionale Distanz notwendig ist (Socha 35), dann stellt sich die Frage, ob durch den Einsatz der Komik der für das dystopische Genre spezifische Warn- bzw. Appellcharakter, der ja auf der Betroffenheit der Rezipient:innen basiert (Zeißler 21) unterminiert wird. Kelsch kommt in seiner Analyse von Klings Dystopie zum Schluss, dass sein „Roman trotz satirischer Überspitzung und durchaus einseitigem Blick durch die dystopische Brille eine Warnung“ sei (392). Aus dieser Formulierung wird deutlich, dass für Kelsch sowohl das komische Moment als auch die dystopische Fiktionalisierung eine potenzielle Verminderung des Warncharakters darstellen. Ich würde dem entgegenhalten, dass durch die Komik die Drastik der Gegenwartsdiagnose letztlich unterstrichen wird, denn sie trägt dazu bei, den Leser:innen eine Distanz vorzutäuschen, sie in Sicherheit zu wiegen.³¹ Doch gleichzeitig inszeniert Kling, wie wir gesehen haben, die Durchlässigkeit zwischen fiktionaler und außerfiktionaler Wirklichkeit: der Alltag von QualityLand greift auf die Welt der Leser:innen über, wodurch die beruhigende Distanz zum Dargestellten zerstört wird. Die so entstehende Verunsicherung der Rezipient:innen beschränkt sich folglich nicht auf die Lektüre, sondern lässt auch die eigene Lebensweise unheimlich wirken. Schnell ist also der Punkt erreicht, an dem man sich nicht nur beim Lesen von Kling an die eigene Realität erinnert fühlt, sondern uns die eigene Wirklichkeit an QualityLand erinnert. Auf diese Weise wird durch das Lachen ein Prozess der Selbstbeobachtung und Reflexion in Gang gesetzt und der Apell- und Warncharakter der Dystopie bedient. Klings Dystopie ist also nicht trotz, sondern gerade aufgrund ihrer Heiterkeit wirksam, einer Heiterkeit, die durchaus als komplementär zu Trübsinn und Verzweiflung zu verstehen ist.

31 Karlheinz Stierle beschreibt diesen Mechanismus wie folgt: „Gewöhnlich aber ist das Erschrecken über die Möglichkeit der Identifikation nur ein Motiv mehr, im Lachen diese Identifikation abzuweisen oder sie als ‚bloßes Spiel‘ unschädlich zu machen“ (375).

Literaturverzeichnis

- Asimov, Isaac. *I, Robot*. 1950. Bantam Spectra, 2008.
- Assmann, Jan. „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“. *Kultur und Gedächtnis*. Hg. von Jan Assmann und Tonio Hölscher. Suhrkamp, 1988. S. 9 – 19.
- Atwood, Margaret. *The Handmaid's Tale*. Jonathan Cape, 1986.
- Atwood, Margaret. *MaddAddam*. (*MaddAddam* Trilogie Bd. 3.) Bloomsbury, 2013.
- Atwood, Margaret. *Oryx and Crake*. (*MaddAddam* Trilogie Bd.1.) Bloomsbury, 2003.
- Atwood, Margaret. *The Year of the Flood*. (*MaddAddam* Trilogie Bd. 2.) Bloomsbury, 2009.
- Baccolini, Raffaella. „Gender and genre in the feminist critical dystopias of Katharine Burdekin, Margaret Atwood, and Octavia Butler“. *Future Females, the Next Generation. New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism*. Hg. von Marleen S. Barr. Rowman & Littlefield, 2000. S. 13 – 34.
- Baccolini, Raffaella und Tom Moylan. „Introduction. Dystopia and Histories“. *Dark Horizons*. Hg. von Tom Moylan und Raffaella Baccolini. Routledge, 2003.
- Bächle, Thomas Christian. „Narrative der digitalen Überwachung“. *Narrative der Überwachung*. Hg. von Kilian Hauptmann, Martin Hennig und Hans Krah. Peter Lang, 2020. S. 225 – 254.
- Benjamin, Walter. „Der Autor als Produzent“. *Der Autor als Produzent. Aufsätze zur Literatur*. Hg. von Sven Kramer. Reclam, 2012, S. 228 – 249.
- Bradbury, Ray. *Fahrenheit 451*. 1953. Simon & Schuster, 2013.
- Cavalcanti, Ildney. „Utopias of/f Language in Contemporary Feminist Literary Dystopias“. *Utopian Studies* 11. 2 (2000): S. 152 – 180.
- Cornils, Ingo. *Beyond Tomorrow. German Science Fiction and Utopian Thought in the 20th and 21st Centuries*. Camden House, 2020.
- Ferns, Chris. *Narrating Utopia. Ideology, Gender, Form in Utopian Literature*. Liverpool UP, 1999.
- Flaxman, Seth, Sharad Goel und Justin M. Rao. „Filter Bubbles, Echo Chambers, and Online News Consumption“. *Public Opinion Quarterly* 80.1 (2016): S. 298 – 320.
- Gee, Maggie. *The Ice People*. Telegram, 1998.
- Hoffmann, E. T. A. „Der Sandmann“. 1816. *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Bd. 3. Hg. von Hans Joachim Kruse. Aufbau, 1994.
- Huber, Sabrina. „Literarische Narrative der Überwachung – Alte und neue Spielformen der dystopischen Warnung“. *Narrative der Überwachung*. Hg. von Kilian Hauptmann, Martin Hennig und Hans Krah. Peter Lang, 2020. S. 49 – 86.
- Huxley, Aldous. *Brave New World*. 1931. Perennial Library, 1969.
- Jacobs, Naomi. „Posthuman Bodies and Agency in Octavia Butler's Xenogenesis“. *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*. Hg. von Raffaella Baccolini und Tom Moylan. Routledge, 2003. S. 91 – 111.
- Kaul, Susanne. „Komik und Gewalt“. *Politik und Ethik der Komik*. Hg. von Susanne Kaul und Oliver Kohns. Brill Fink, 2012. S. 125 – 131.
- Kelsch, Jakob. „Transparente Individuen im intransparenten System. Das Spannungsfeld von Privatheit und Digitalisierung in Marc-Uwe Klings Roman *QualityLand*“. *Digitalität und Privatheit*. Bd. 23. transcript, 2019. S. 371 – 396.
- Kiedaisch, Petra und Jochen A. Bär. „Heiterkeitskonzeptionen in der europäischen Literatur und Philosophie“. *Heiterkeit. Konzepte in Literatur und Geistesgeschichte*. Hg. von Petra Kiedaisch und Jochen A. Bär. Fink, 1997. S. 7 – 30.
- Kindt, Tom. „Komik“. *Komik. Ein Interdisziplinäres Handbuch*. Hg. von Uwe Wirth. Metzler, 2017. S. 2 – 6.

- Kindt, Tom. *Literatur und Komik. Zur Theorie literarischer Komik und zur deutschen Komödie im 18. Jahrhundert*. Akademie, 2012.
- Kling, Marc-Uwe. „Pressekonferenz *QualityLand*, 21.09.2017“. *YouTube*, youtube.com/watch?v=UBkDf0Vd0tY. 20. Oktober 2023.
- Kling, Marc-Uwe. *QualityLand*. Ullstein, 2017.
- Kling, Marc-Uwe. *QualityLand 2.0*. Ullstein, 2020.
- Kling, Marc-Uwe. *QualityLand*, qualityland.de. 20. Oktober 2023.
- Kluppel, Joscha. „Marc-Uwe Kling's *QualityLand*. 'Funny Dystopia' as Social and Political Commentary“. *New Perspectives on Contemporary German Science Fiction*. Hg. von Lars Schmeink und Ingo Cornils. Springer, 2022. S. 231 – 246.
- Knobloch, Phillip. „Demokratieerziehung in *Qualityland*. Eine pädagogische Lektüre“. *Demokratieerziehung und die Bildung digitaler Öffentlichkeit*. Hg. von Ulrich Binder und Johannes Drerup. Springer, 2020. S. 197 – 216.
- Kremer, Detlef. *Prosa der Romantik*. Metzler, 1996.
- Lamping, Dieter. „Ist Komik harmlos? Zu einer Theorie der literarischen Komik und der komischen Literatur“. *literatur für leser* 94.1 (1994): S. 53 – 65.
- Lang, Fritz. Metropolis. UFA, 1927.
- Latta, Robert L. *The Basic Humor Process. A Cognitive-Shift Theory and the Case against Incongruity*. De Gruyter, 1999.
- Levinson, Jerrold. „The Concept of Humor“. *Contemplating Art. Essays in Aesthetics*. Oxford UP, 2006. S. 389 – 399.
- Mohr, Dunja M. *Transgressive Utopian Dystopias. The Postmodern Reappearance of Utopia in the Disguise of Dystopia*. McFarland, 2005.
- Moylan, Tom. *Scraps of the Untainted Sky. Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Westview, 2000.
- Ogawa, Yōko. *The Memory Police*. 1994. Übers. von Stephen Snyder. Pantheon Books, 2019.
- Orwell, George. 1984. Secker and Warburg, 1949.
- Preisendanz, Wolfgang. „Zur Korrelation zwischen Satirischem und Komischem“. *Das Komische*. Hg. von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. Fink, 1974. S. 411 – 413.
- Raskin, Victor. *Semantic Mechanisms of Humor*. Springer, 1984.
- Schischkoff, Georgi. *Philosophisches Wörterbuch*. Kröner, 1982.
- Schmeink, Lars und Ingo Cornils. „Introduction. New Perspectives“. *New Perspectives on Contemporary German Science Fiction*. Hg. von Lars Schmeink und Ingo Cornils. Springer, 2022. S. 1 – 14.
- Seeber, Hans Ulrich. „Präventives statt konstruktives Handeln. Zu den Funktionen der Dystopie in der anglo-amerikanischen Literatur“. *Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart*. Hg. von Wilhelm Voßkamp, Günter Blamberger und Martin Roussel. Wilhelm Fink, 2013. S. 185 – 206.
- Socha, Monika. „Was uns lachen macht, muss nicht harmlos sein – Überlegungen zur aristotelischen Harmlosigkeitsthese“. *Politik und Ethik der Komik*. Hg. von Susanne Kaul und Oliver Kohns. Brill Fink, 2012. S. 33 – 41.
- Spanke, Kai. „Fun ist ein Blutbad. Zur Komik von Gewalt und Tod im amerikanischen Verfolgungscartoon“. *Politik und Ethik der Komik*. Hg. von Susanne Kaul und Oliver Kohns. Brill Fink, 2012. S. 133 – 149.
- Stahr, Radka und Anne Marlene Hastenplug. „With Dark Humor about a Dark Future. On the Role of Humor in Nordic Dystopias“. *Folia Scandinavica Posnaniensia* 29.1 (2020): S. 19 – 29.
- Stierle, Karlheinz. „Das Lachen als Antwort“. *Das Komische*. Hg. von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. Fink, 1974. S. 373 – 376.

- Vosskamp, Wilhelm. „Möglichkeitsdenken“. *Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart*. Hg. von Wilhelm Voßkamp, Günter Blamberger und Martin Roussel. Fink, 2013. S.13–29.
- Weinrich, Harald. „Da war doch was? Ein Plädoyer, es mit der Heiterkeit aufs neue zu versuchen“. *Heiterkeit. Konzepte in Literatur und Geistesgeschichte*. Hg. von Petra Kiedaisch und Jochen A. Bär. Fink, 1997. S. 29–36.
- Weinrich, Harald. *Lethe – Kunst und Kritik des Vergessens*. Beck, 1997.
- „Werden Schauspieler bald durch KI ersetzt?“ *ZDFheute*, 16 Juli 2023, [zdf.de/nachrichten/panorama/schauspieler-streik-ki-regelung-netflix-100.html](https://www.zdf.de/nachrichten/panorama/schauspieler-streik-ki-regelung-netflix-100.html). 8. März 2024.
- Wimmer, Kurt. *Equilibrium*. Miramax, 2002.
- Wirth, Uwe. „Literaturtheorie“. *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. von Uwe Wirth. Metzler, 2017. S. 125–133.
- Zeißler, Elena. *Dunkle Welten. Die Dystopie auf dem Weg ins 21. Jahrhundert*. Tectum, 2008.

II. Einzelanalysen/Individual Analyses

Heribert Tommek

Werner Fritsch und die „Alchemie der Utopie“: Eine Wegbegleitung durch sein multimediales Werk

Zusammenfassung: Der Beitrag geht der Entwicklung einer künstlerischen Utopie-Gestaltung im Werk des Schriftstellers, Theater- und Hörspielschreibers und Filmemachers Werner Fritsch nach. Dabei liegt der Schwerpunkt auf den Frankfurter Poetikvorlesungen, die 2009 unter dem Titel *Die Alchemie der Utopie* erschienen sind. Der „Fluss des wilden Denkens“, den Fritsch darin in seiner Entwicklung darstellt, dient als Leitfaden der Begleitung Fritschs auf seinem Weg nach Utopia: angefangen von den biographischen und künstlerischen Anfängen im performativen Theater, über das von seinem *Cherubim*-Roman (1987) ausgehende „Rhizom“ eines eng verflochtenen ästhetischen Kosmos, führt die Entzifferung der „Hieroglyphen des Jetzt“ schließlich zu einem neuen ritualisierten Bildtheater, das in das filmepische Großprojekt *Faust Sonnengesang* (2011–2020) mündet. Dieser mit Dantes Aufstieg ins „Paradiso“ analogisierte Weg in eine „Utopie der Utopie“, die mit einer Umdeutung der deutschen Faust-Figur verbunden ist, gilt die letzte Etappe der Studie, die mit einer kritischen Reflexion der Utopie-Gestaltung bei Fritsch endet.

I

Unter den „Utopien in Zeiten der Dystopien“ (Wolting 2022) stellt Werner Fritschs künstlerisches Schaffen ein besonders prägnantes, *intermediales* Beispiel dar. Als Künstler hat er ein Werk entwickelt, in dem er die Grenzen zwischen Aktionskunst, Hörspielen, Theaterstücken und Filmen wie auch schriftlicher Literatur überschreitet. Im Unterschied zu vergleichbaren Grenzgänger:innen zwischen den Medien und Künsten wie Christoph Schlingensiefel geht Fritsch stark vom Natur-, Kultur- und Sprachraum seiner Oberpfälzer Herkunft dicht an der böhmischen Grenze aus. „Böhmen“ gilt ihm dabei als großes literarisches „Quellland“ (vgl. Ackermann und Fritsch). Zu seiner Herkunft gehört aber auch das nahe gelegene Konzentrationslager Flossenbürg, so dass die nationalsozialistische Vergangenheit der Deutschen und ihr Nachwirken in einer geschichtsvergessenen Konsumkultur der Gegenwart das Werk wie ein roter Faden durchziehen. Dabei äußert sich das

Heribert.Tommek@sprachlit.uni-regensburg.de

Politische stets als eine Sprache der Kunst. Die Quellen für Fritschs Kunst liegen zwar in der Provinz, mäandrieren aber durch nationale und internationale Räume bis hin zur Popkultur Amerikas, um schließlich in eine Dimension der universalen Kulturgeschichte der Menschheit zu münden.

Diese ‚Anbahnung‘ einer Utopie im Medium der Kunst mündet in Fritschs „Filmgedicht“ *Faust Sonnengesang* (2010–2024), von dem bislang vier Teile existieren. Insgesamt soll es acht filmische Teile mit einer jeweiligen Länge von drei Stunden umfassen, so dass *Faust Sonnengesang* zusammen 24 Stunden, also einen ganzen Sonnenumlauf lang, dauert (vgl. Höfler). Nicht nur seine Länge, auch seine Machart stellt eine Herausforderung für die Rezeption dar. Denn das „Filmgedicht“ enthält keine Handlung im engeren Sinne, sondern besteht aus einem langen, assoziativen Bilderfluss und dazu eingesprochenen Texten, zumeist Monologen, in poetischer, zum Teil enigmatischer Sprache. Auch thematisch provoziert es durch die Umkehrung des deutschen Faust-Mephisto-Stoffes in einen Pakt mit der ‚weißen Magie‘. So führt Fritschs poetische Alchemie zu einem sowohl persönlichen wie auch menschheitsgeschichtlichen Archiv all derjenigen Augenblicke und Träume, zu denen man sagen will: „*Verweile doch, du bist so schön*“ (*Die Alchemie der Utopie* 172).¹ Fritschs „Traum vom Theater des Jetzt“ und seine „Vision einer Arche oder eines Archivs“ zielen auf einen „letzten Ort[] für Utopie“ (*Alchemie* 182, vgl. auch 111). Das aus dem „Theater des Jetzt“ entstehende Archiv der ‚lichten Augenblicke‘ nimmt schließlich die Form eines „letzten Films“ (*Alchemie* 164–167) im Augenblick des Übergangs vom Leben in den Tod an. Die aus einer realen Nahtod-Erfahrung des Autors² hervorgegangene Vision eines poetisch verdichteten ‚letzten Films‘ gipfelt in eine kunstreligiöse Vorahnung des Gericht Gottes am Jüngsten Tag und der Erlösung im Paradies.

Wie kommt nun der experimentelle, geradezu anarchische Autor, der als junger Theater- und Filmemacher bei Herbert Achternbusch sein Handwerk lernte³ und in Anlehnung an Jackson Pollocks „Action Painting“ seine erste Publikation im Eigenverlag „Action Prosa“ nannte, wobei er sich „an die *spontaneous prose* eines Jack Kerouac, an die freien Langzeilen eines Allen Ginsberg oder die Cut-ups eines William S. Burroughs“ anlehnte (*Alchemie* 43) und sie im frühen, als „Gefecht“ bezeichneten Theaterstück *Fleischwolf* (1992) weiterführte – wie kommt dieser ‚wilde‘, sprachanarchistische Künstler zu einer kosmisch-religiösen Vision der geglückten

1 Im Folgenden abgekürzt als *Alchemie*. Fritsch spielt hier auf das berühmte Zitat an, das in Goethes *Faust* mehrfach vorkommt (im ersten Teil zum Beispiel V. 1700–1701 und im zweiten Teil V. 11581–11582).

2 Vgl. *Alchemie* 163–164, wo der für Fritsch beinahe tödlich endende Auffahrunfall beschrieben wird.

3 Vgl. Fritsch 1982.

Momente der Weltkultur der Menschheit? Welche Gestaltveränderung nahm Fritschs ‚wildes Denken‘, das von der (Post-)Moderne geprägt ist und um das Scheitern der Utopien weiß – „[w]arum noch eine Utopie nach dem Scheitern der Utopie, die oft genug in blanken Terror umschlugen?“ (*Alchemie* 182) – hin zu einer Utopie der ‚Präsenz der lichten Augenblicke‘? Die folgende Studie möchte der Genese und metamorphotisch-mäandrierenden Gestalt dieser Utopie im Medium der Kunst nachgehen. Dabei bietet Fritschs Frankfurter Poetikvorlesung, die 2009 unter dem Titel „Die Alchemie der Utopie“ erschien, einen guten Leitfaden, um den „Fluss des wilden Denkens“ (*Alchemie* 7) bis zur Utopie von *Faust Sonnengesang* zu folgen: ausgehend von den poetologischen Grundlagen, über das aus seinem *Cherubim-Roman* (1987) entstehende „Rhizom“ (*Alchemie* 134) eines eng verflochtenen ästhetischen Kosmos, die dramatische Gestaltung der ‚letzten (Vor-)Filme‘ des ‚dunklen Lebens‘ in den Theaterstücken *CHROMA. Farbenlehre für Chamäleons* (2002) und *Nico. Sphinx aus Eis* (2004) bis hin zur Entzifferung der „Hieroglyphen des Jetzt“ (*Alchemie* 131) in einem neuen, utopischen Bildtheater. Der von Fritsch mit Dantes Aufstieg ins „Paradiso“ analogisierte Weg in eine „Utopie der Utopie“ (*Alchemie* 182–183), die auf einer Umdeutung des Faust-Mephisto-Stoffes gründet, gipfelt in dem Filmgedicht *Faust Sonnengesang*, dem sich die Studie in ihrer letzten Etappe widmet. Den Abschluss dieser Wegbegleitung in die Lichtkreise des Paradieses bildet eine kritische Reflexion der utopischen Kunst von Fritsch.

II

Zunächst sollen die Grundlagen von Fritschs Poetik nachgezeichnet werden. In zahlreichen Schriften, Gesprächen und Interviews hat der Autor die inneren Zusammenhänge seines Werkes dargelegt und damit – rückblickend – die Entstehung eines Gesamtkunstwerkes demonstriert. Die poetologische Reflexion ist also nicht Beiwerk, sondern ein wichtiger Bestandteil seiner Arbeit als Künstler. So übernahm Fritsch nicht nur mehrere Poetikvorlesungen, zum Beispiel in Paderborn (2007/08) oder Frankfurt am Main (2008/09), sondern er war auch über mehrere Semester als Gastprofessor für Dramatik und neue Medien am Deutschen Literaturinstitut in Leipzig tätig (vgl. Fritsch 2005). Der Suhrkamp Verlag hat überdies nicht nur einen Band mit Materialien und Werkstattberichten, sondern in der „edition suhrkamp theater“ auch eine Reihe seiner Stücke mit Materialien herausgegeben.⁴ Seine

⁴ Darunter *Die lustigen Weiber von Wiesau. Lustspiel* (2000), *Aller Seelen / Golgotha* (2000), *Hieroglyphen des Jetzt* (Hg. von Hans-Jürgen Drescher und Bert Scharpenberg, 2002), *CHROMA. Farbenlehre für Chamäleons / EULEN:Spiegel. Deutsche Geschichte* (2002), *Schwejk? / Hydra Krieg* (2004).

künstlerischen Verfahren wie auch die Entwicklung seines Werkes hin zu einer „Utopie der Utopie“ hat Fritsch insbesondere in seinen Frankfurter Poetikvorlesungen unter dem Titel *Die Alchemie der Utopie* vorgestellt. „Poetik“ wird hier als „Alchemie“, als Einblick in die Kunst des poetischen Handwerks, verstanden als eine Art magische Praxis, entfaltet. Der Künstler führt dabei die Bestandteile, ihre Zusammensetzung und Entwicklung hin zu einem Gesamtkunstwerk als einen einheitlichen, ‚alchemistischen‘ Verwandlungsprozess vor.

Schon in dieser Grundkonstellation klingt das Faust-Motiv und genauer: Goethes berühmte Eingangsszene „Faust im Studierzimmer“ an, in dem der Theologe, Gelehrte und Alchemist über das Einheitsprinzip der kosmischen Natur sinniert und das Zeichen des Makrokosmos beschwört.⁵ Die „Alchemie der Utopie“ stellt bei Fritsch also eine Versenkung des Dichters in sein eigenes Werk als Natur-Kultur-Kosmos dar, dessen Einheit er zu ergründen versucht. Das retrospektiv betrachtete *Gesamtkunstwerk* ist einerseits aus seinem eigenen Leben entstanden, andererseits hängt es mit dem Naturkosmos und der als Einheit verstandenen kulturellen Menschheitsgeschichte zusammen. Mit der Ergründung der eigenen „Alchemie der Utopie“ strebt der Künstler nach einer neuen, universalen Verständigung. Sie schlägt sich in Schreibtechniken nieder, die die „Schrift“ durch „Strukturen des Gesprochenen“ erweitert, damit

die kühne Kombinatorik des Hohen mit dem Niederen, gleichsam die Alchemie der Utopie, daß alle Schichten unserer Gesellschaft wieder miteinander ins Gespräch kommen: Das Spektrum dieses alchemistischen Amalgams, dieses Kosmos der Kombinatorik reicht von der Zote bis zur Mystik, vom Kalauer bis zur Lyrik. (*Alchemie* 57–59)

Der Utopie einer universalen kombinatorischen Kommunikation des „Hohen mit dem Niederen“ in der Einheit des Werks liegen „Strategien polymedialen Erzählens“ zugrunde (*Alchemie* 63). Wie die großen Mythen-Stoffe der Menschheit in der Kunst immer wieder in ihren Elementen auseinandergenommen und neu zusammengesetzt wurden und damit eine neue Gestalt annahmen, besteht die „Alchemie der Utopie“ für Fritsch darin, „durch das Ineinander der Genres, ihr Aufspalten in Stoff-Atome, zu neuen Dimensionen der Dramaturgie vorzustoßen“ (*Alchemie* 63).

⁵ „Wie alles sich zum Ganzen webt, / Eins in dem andern wirkt und lebt! / Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen / Und sich die goldnen Eimer reichen! / Mit segenduftenden Schwingen / Vom Himmel durch die Erde dringen, / Harmonisch all' das All durchklingen! / Welch Schauspiel! aber ach! ein Schauspiel nur! / Wo fass' ich dich, unendliche Natur?“ (*Faust I*, 22). Vergleichbare Versuche, die Totalität und Einheit von Mikro- und Makrokosmos, von Naturwissenschaften und Poesie darzustellen, findet sich in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nur bei Raoul Schrott, vor allem in dem Epos *Erste Erde* (2016).

Einen Stoff derart über Verfahren der Zerlegung und Neuzusammenfügung zu entfalten bedeutet, ihn in unterschiedliche „ästhetische Aggregatzustände“ (*Alchemie* 63) über die Grenzen der Gattungen und Künste hinaus zu überführen:

Cherubim hat verschiedene Stadien durchlaufen: Drehbuch, Roman, Film, Hörspiel/Hörbuch, Theaterstück. Ebenso *Chroma. Farbenlehre für Chamäleons*: Theaterstück, Buch, Fernseh-Aufzeichnung/Film-Fragment *Chroma Faust Passion* – und irgendwann wird daraus, mutatis mutandis, die polymediale Installation *Faust Sonnengesang* werden. (*Alchemie* 64)

Die Vision vom Werden und Vergehen ästhetischer Aggregatzustände beginnt mit dem Bild des Wondreb-Flusses, der sich in Fritschs Oberpfälzer Heimatregion schlängelt und Anlass zu einer Meditation wird. Wie in Andrej Tarkowskis Film *Stalker* (1979), der zu einem Klassiker dystopischer Science Fiction wurde, versetzen die züngelnden Unterwasserpflanzen den Betrachter in eine Meditation, die sich zu einem inneren Film wandelt: „Die Sonne projiziert Sterne in den Wasserlauf: Lichtkristalle in den Kinematograph Kopf. Die Sonne selbst gleicht einem von Weißglut zerrissenen Goldauge im dunklen Dahinströmen“ (*Alchemie* 7).

In dieser an die Zeit-Meditation Marc Aurels⁶ anschließenden Initial-Szene überblenden und verdichten sich Bilder, die die Utopie eines „Theater des Jetzt“ entwickeln das Fritsch schließlich in sein „Filmgedicht“ *Faust Sonnengesang* zu überführen versuchte. Unterschwellig wird dabei das Motiv des Filmprojektors zu einem poetischen Verfahren, in dem die Sonne gleichsam zu einer Lichtquelle wird, die individuelle und menscheitsgeschichtliche Bilder sichtbar macht, sie überblendet und wie in einem Kaleidoskop ‚zum Laufen bringt‘. Dabei geht es dezidiert um den Fluss *innerer* Bilder, also um einen *poetischen* Film, der einer Visions- und Traumlogik der metamorphotischen Verschiebung und Überblendung folgt. Diese hängt allerdings aufs Engste mit Form-Zerstörungen und (Todes-)Ängsten zusammen: mit einem sprachlichen „Immer-Wieder-Umgraben des Feldes“ und einem „Zutagefördern des Untergründigen ... Das Herz umgraben, die Mördergrube, die Früchte der Humanitas hervorzubringen“ (*Alchemie* 48). Wie sich der ‚Fluss des Lebens‘ zur Vertikalmontage sowohl im *Cherubim*-Roman als auch in seiner Film-Gestalt *Das sind die Gewitter in der Natur* umformt, gilt es nun in einem weiteren Abschnitt der Wegbegleitung in Richtung Utopie zu verfolgen.

6 „Die Zeit ist ein Fluß ... Ein ungestümer Strom, der alles fortreißt ... Jegliches Ding ... Kaum zum Vorschein gekommen, ist es auch schon fortgerissen ... Ein anderes wird herbeigetragen ... Aber auch das wird bald wieder verschwinden ...“ (*Alchemie* 7).

III

Seinen Durchbruch als Autor hatte Fritsch 1987 mit seinem Roman *Cherubim*, der in einem poetischen Bildrealismus die mündlich erzählten (Lebens-)Geschichten des Hofknechts Wenzel dokumentiert und ihnen zugleich ein künstlerisches Denkmal schafft. Dabei begleitet der Autor Wenzel als ‚Schriftführer‘ seiner ‚naturgewaltigen‘ Sprache. Diese liest er als poetische Hieroglyphen, die einen existenziellen und kosmogonischen Verweischarakter haben. Ähnlich wie bereits Johann Georg Hamann in seiner *Aesthetica in nuce* (1762) die Poesie zur Sprache Gottes und zur „Muttersprache der Menschheit“ erhob und damit die Grundlage einer Genie-Ästhetik und Romantik schuf, verbinden sich auch für Fritsch in der ‚Natursprache‘ Wenzels eine göttliche und eine moderne poetische Sprache: „Kurzum: 30 Prozent sind in *Cherubim* die Sprache der Bibel, 30 Prozent die Sprache der Gegend mit Elementen wie der Inversion des Böhmisches und dann eben 30 Prozent die Verfahrensweisen der modernen Literatur“ (*Alchemie* 53).

Die Kunst-Natursprache des Werkes führt der Autor im Zeichen eines Handwerks der Hieroglyphe, verstanden als Schnittpunkt von Bild und Schrift mit Verweischarakter, weiter. Daher ist *Cherubim* kein Roman im engeren Sinne, sondern vielmehr ein episch-modernes Langgedicht. Das poetische Erzählen geht vom Bild als (mystische) Vision aus: „Zweihundertdrei Geschichten in Gesichtern“ (*Cherubim* 5). Die in Visionen erzählte Lebensgeschichte des am elterlichen Hof der „Hendlmühle“ lebenden Knechts Wenzel ist ein biographisches und zeitgeschichtliches Dokument, das untrennbar ist von seiner natur- und kunstsprachlichen Form: Denn Quelle (die Sprache Wenzels) und Medium (Fritschs künstlerische Formgebung) bilden hier eine Einheit. Das Erzählen in sprachlichen „Gesichtern“ gliedert sich in mehrere Abschnitte, die – darin bereits Dantes *Göttliche Komödie* vergleichbar – den verschiedenen ‚Sphären‘ menschlich-kreatürlichen Lebens voller Leiden, von den göttlich-mythischen Anfängen, über das geschichtliche Handeln der Menschen bis hin zur kosmisch-göttlichen Vorsehung, Gestalt geben: „Von der Ewigkeit bis 1905“ umfasst die familiäre Vorgeschichte der ‚armen Leute‘ („UND DA war nichts im Anfang / Und war doch wie ein Loch“, *Cherubim* 9). Dieser Zyklus geht über in den nächsten ‚Höllenkreis‘ von „1905–1919“, der Geburt des nicht nur an bitterer Armut, sondern auch an Kinderlähmung leidenden Außenseiters Wenzel im Übergang von der Deutschen Kaiserzeit zum Ersten Weltkrieg („Verwunschen von wer. Wegen der Lähmung“, *Cherubim* 21), über „1919–1945“, der Vorkriegszeit, der Menschenverachtung des Nationalsozialismus, dem Hunger und der Gewalt der Kriegszeit, denen der ‚Homo sacer‘ Wenzel, der vermutlich im Konzentrationslager inhaftiert war und Zwangsarbeit leisten musste, ausgeliefert war („DIE GELEISE, wo wir haben legen müssen, sind über Geiersreuth gegangen nach Flossenbürg“,

Cherubim 112). Etwas ‚lichtere‘, aber weiterhin von viel Dunkelheit geprägte Kreise zeigen sich in der nächsten Etappe der Nachkriegszeit, „1945 bis gegen Ende“, in der Wenzel vom mühsamen Leben des Überlebenden, aber auch von der ‚magischen‘ Teilhabe an Natur und Menschengemeinschaft rund um die „Hendlmühle“, in der auch der Autor aufgewachsen ist, wie auch vom Einzug technischen ‚Fortschritts‘ erzählt (das Fernsehen, aber auch die Atombombe als neue ‚Vision‘). *Cherubim* endet mit der letzten Vision „Vom Ende bis zur Ewigkeit“, in die die Menschheitsgeschichte in der Brechung von Wenzels Leben mündet: „Daß im Feuer die Stern des Himmels bereits wieder fliegen täten gegen das Urloch. Urlochwärts dagegen! Daß alles schon wieder wie angezogen wird. So Zeug hab ich geschaut im Feuer. Vom Urloch selber schon bald hingerissen“ (*Cherubim* 252).

Die apokalyptische und zugleich zeitgeschichtlich situierte Menschheitsgeschichte, erzählt in „Geschichten in Gesichtern“ eines ‚Geringsten‘ und zugleich ‚Seher‘ menschlicher Kreatürlichkeit, vollzieht nicht nur eine kosmogonische Kreisfigur, sondern auch ein poetisches Vermächtnis. Nicht ohne schelmische Zwischentöne legitimiert der ‚Seher‘ am Ende den höheren Schreibauftrag des Autors als „Schriftführer“:

DANN HAT auch sich das kleine Werner! zum Interessieren angefangen um alles auf einmal. Und hat sich befragt um mein Leben. Wie es so gewesen ist früher und alles. Und was ich gehört hab. Was ich gehört hab von denen, wo gestorben sind bereits. Und was ich an himmlischen Stimmen zu Gehör gekriegt hab. [...]

Jetzt hat das Werner! halt zugegeben, daß es eines Tages ein Schriftführer werden will. Und will ein Büchl schreiben übers Leben von mir. Und über so Zeug.

Da hat es mich fein derbarmt. Das Werner!. Weil ich einmal fernsehhalber gehört hab, daß wir allesamt viel viel lieber in den Fernseh hineinschauen als wie in ein Büchl! Müßt grad am End was Gescheites sein dagegen. Und habs halt dem Werner! nicht sagen wollen. Und hab es ihm in der Stube irgendwann doch wie sagen müssen. Daß er es nicht umsonst treibt, das Büchlschreiben. (*Cherubim* 248)

Der Autor hat offenbar den Auftrag seines Knechts, der in Wirklichkeit sein Sprach- und Lehrmeister war, befolgt. Denn den Übergang des Romans in einen anderen ästhetischen Aggregatzustand stellt der nur ein Jahr später entstandene Film *Das sind die Gewitter in der Natur* dar (1988). In dem Schwarz-Weiß-Film verwendet Fritsch Einstellungen, die einerseits Wenzel mit seinen visionären Erzählungen einer untergegangenen Welt dokumentieren, andererseits seine quasi-liturgische Gestik, Intonation und Rhythmik als Sprachmedium hervorheben. Filmtechnisch arbeitet der Autor mit einer starken Schwarz-Weiß-Dramaturgie, wie auch mit Bild-Musik-Montagen, die sich an Sergej M. Eisensteins dialektische Montage-Technik (vgl. *Alchemie* 179; Eke 2019, 29–30) und genauer: an seiner polyphonen „Vertikalmontage“ orientieren. Besonders hervorstechend ist in dieser Hinsicht die Schlusszene des Films: Sie zeigt in einer Schwarz-Weiß-Kontrastbild-Einstellung wie der von Kinderlähmung

gezeichnete Wenzel eine waldige Anhöhe, den „Kirchsteig“, mühsam hochhumpelt. Dazu lässt sich sein letztes ‚Sprach-Gesicht‘ am Ende des *Cherubim*-Romans überblenden:

UND DER TOD – ein Muttergotteskuß ist es.
 Wo wegnimmt den Atem von einem.
 Wie Wind in Linden.
 Und grabens einen auch ein.
 Und ist doch wie Leben.
 In Engerlingen und solchen Dingen.
 Und eines Tages bin auch ich.
 Irgendmal unter Cherubim. (*Cherubim* 254)

Das titelgebende letzte Wort im Roman und die filmische Montage- und Licht-Kontrast-Technik verleihen einer Erlösungsvision eine erste Gestalt: der Vision eines Übergangs der kreatürlichen, vom Leben der Menschen ‚beschädigten‘ Existenz in die ‚lichte Gestalt‘ der Gemeinschaft der Seligen und Engel Gottes. „Cherubim“ sind einerseits Wächter des paradiesischen Baumes des Lebens. In diesem Sinne ‚bewahren‘ sie – wie in gewisser Weise später auch Fritschs *Sonnengesang* – das Archiv des schöpferischen Lebens vor den Zerstörungen der Zivilisationsgeschichte und dem fortschreitenden Verlust des kulturellen Gedächtnisses. Andererseits sind Cherubim auch Wegbegleiter Gottes und stehen für innere Erkenntnis. In der mystischen Literatur sind sie vor allem durch den schlesischen Mystiker Angelus Silesius bekannt geworden, dessen *Cherubinischer Wandersmann* (1657) enigmatisch den Weg zur Vereinigung der Seele mit Gott in der „Unio mystica“ weist.⁷ Aber auch in Dantes *Göttliche Komödie* begegnen uns Cherubim und Seraphim. In analogischer Umkehrung zum „Inferno“ bilden sie den anagogischen Aufbau des „Paradiso“. Die infernalische Ringstruktur hat sich hier in ein aufsteigendes, göttlich inspiriertes Verweissystem der Blicke verwandelt. Denn Beatrice lenkt Dantes Blick erst auf die konzentrischen Lichtkränze, dann auf die Ringe der Seraphim und Cherubim, deren Blicke ihrerseits auf die obersten Sphären verweisen: Diese bilden Throne mit Gottesblicken, mit Gottes Angesicht als Fluchtpunkt (Dante XXVIII).

Doch zuvor verwandeln sich in der nächsten Etappe der Werkentwicklung Fritschs die „Geschichten in Gesichtern“ mit vertikalem Verweisungscharakter in einen fließenden Sprachstrom. Dieser generiert halluzinatorische und visionäre

⁷ Fritsch referiert verschiedentlich auf mystisches Denken (zum Beispiel lässt er in *Faust Sonnengesang* Faust mit dem Sufi-Mystiker Attar und mit Mechthild von Magdeburg zusammentreffen; vgl. *Alchemie* 181). In der *Alchemie der Utopie* bezieht sich Fritsch explizit auf den „von der Kabbala inspirierten Mystiker Jakob Böhme, „den Begründer dialektischen Denkens in deutscher Sprache, der zugleich die Brücke zum jüdischen Geist geschlagen hatte“ (*Alchemie* 54).

Bildassoziationen und versetzt die Rezipient:innen in einen geradezu psychodelischen Zustand. In den Stücken *CHROMA. Farbenlehre für Chamäleons* (2002) und in *Nico. Sphinx aus Eis* (2004) wird die fließende Überführung von außerliterarischen Anspielungen und Zitaten, realen biographischen Konturlinien und eigenen Werkzitaten in ein ‚göttliches Theater‘ als rhythmisiertes Langgedicht, das die Bedeutung des porträtierten Individuums auf eine höhere, allegorische Ebene hebt, besonders deutlich. Sie lassen sich als Vorfilme des ‚letzten Film des Lebens‘, gleichsam als Wegweiser auf dem Weg zum Utopie-Land der Kunst verstehen.

IV

In seiner langjährigen schöpferischen Auseinandersetzung mit dem Faust-Stoff stellt für Fritsch das Theaterstück *CHROMA. Farbenlehre für Chamäleons*, das auf der Expo 2000 in Hannover in der Regie von Thomas Krupa uraufgeführt wurde, eine wichtige Station dar. Es bildete einen Gegenpol zu Peter Steins monumentalen, Klassik in ‚Reinform‘ wiederherstellenden *Faust-Projekt* und überbot es insofern als Steins Inszenierung von Goethes kompletten *Faust* (Teil I und II) insgesamt ‚nur‘ 22 Stunden dauerte. In der *Alchemie der Utopie* charakterisiert Fritsch sein *CHROMA*-Stück als einen Versuch, den Faust-Stoff „im Prisma der Biographie von Gustaf Gründgens“ zu brechen (*Alchemie* 169). Für den kaleidoskopisch-gebrochenen Bilderfluss ist die Rahmung wichtig: Gründgens liegt in Manila in einem Hotelzimmer im Sterben. In seinem durch eine Überdosis von Schlafmitteln und Morphinum herbeigeführten Todeskampf ziehen vor dem inneren Auge Bilder seines Schauspieler-Lebens in den ‚finstersten Zeiten‘ Deutschlands vorbei. Ähnlich wie schon Klaus Mann in *Mephisto. Roman einer Karriere* (1936) sieht Fritsch in Gründgens’ Leben und Karriere die deutsche Geschichte widergespiegelt: „Die Formung der Faustsage und Faustfigur durch Goethe ist der Höhepunkt der deutschen Kultur, die Nazis deren größte Niederlage. Der Schnittpunkt dieser Fäden: Gustaf Gründgens“ („Mephisto-Jahrhundert“ 163).

Wie *Cherubim* setzt sich das Stück aus gereihten visionären Lebensstationen des Protagonisten zusammen. Sie erstrecken sich historisch über das Kaiserreich, die Weimarer Republik, Nazizeit und Nachkriegszeit: vom Fronttheater im Ersten Weltkrieg über ‚lasterhafte‘ und bereits vom NS-Terror geprägten Tanz-Szenen mit Erika und Klaus Mann in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre, den Tanz-Szenen im wörtlichen und übertragenen Sinne aus Gründgens Zeit als Generalintendant der Preußischen Staatstheater (1937–1945), als er im engen Kontakt zu den höchsten Führern des NS-Regimes stand und Karriere machte, bis hin zum ‚Tänzeln‘ in künstlerischer ‚Unschuld‘ und Verdrängung der eigenen Verstrickung in den Nationalsozialismus in der „Schlagerseligkeit“ der Nachkriegszeit:

Gustaf

[...] In Deutschland geblieben zu sein und in Deutschland, im Kreise der wichtigsten Schauspieler – auch gegen den Ungeist der Zeit – ein Theater behauptet zu haben, welches versucht hat, dem Maßstab unserer Klassiker in aller und jeder Form gerecht zu werden und ihren Geist – das Größte, das uns auf Erden geschenkt wurde – am Leben zu erhalten, war in Hinblick auf eine lichtere Zukunft das einzig Richtige.

[...]

Klaus

Du bist im Begriff, wieder erfolgreich zu sein
im Land des Vergebens und Vergessens,
im Land der Schlagerseligkeit ... (*CHROMA* XIV. Szene, 67)

Der für Deutschlands Geschichte symptomatische Lebens- und Karriereweg Gründgens', den Fritsch mit Goethes *Faust* in mehreren Ansätzen parallelisiert, wird als ein Weg dargestellt, der über Leichen und genauer: über die *Leichenberge* der nationalsozialistischen Diktatur führt. Sein chamäleonartiges Maskenspiel als Schauspieler bildet dabei den eigentlichen Teufelspakt. Denn Mephisto, der im Stück als „Regisseur seiner selbst und des ganzen Stücks“ fungiert (*CHROMA* 7) und immer wieder als *Alter Ego* Gustafs auftritt, wurde ihm zur angestrebten wie auch gehassten zweiten, *infernalischen* Natur, durch die er in der Hölle des NS-Regimes auf die lichte Höhe des ‚ersten Schauspielers‘ im Reich aufsteigen konnte:

Gustaf

Blei auf der Brust Blei im Blut
Vorhang auf Vorhang zu
Komm mich holen
Aus dem Licht heraus

Mephisto

Ins Licht hinein!
[...]
Du gehst – gesteh es nur im Herzen und
Von Reue keine Spur! – auch über Leichen
Den Weg, den ich dir just gewiesen, steil
Bergan, den Gipfel wacker zu erstürmen.
Er stößt ihn in Richtung Rampe.
Und überschaust die ungeheuren Weiten,
Die Reiche der Welt und all die Herrlichkeiten
Und siehst auf den und den und den und die
Herab als auf der Erd Gewürm und Vieh!
Doppelsinnig, wie Hexen prophezeien:
Die R-a-m-p-e ist der neuen Zeit nun Zeichen!
Dunkel. (*CHROMA* VII. Szene, 40–41)

Die Szene auf der Rampe spielt auf die dritte Versuchung Jesu durch den Satan an (Mt 4.8–9). Gründgens hatte die zur Identität gewordene Maske und das reine, ‚klassische‘ Schauspiel zu einer erfolgreichen Karrieretechnik im Nationalsozialismus ausgebildet. Die im Licht des Aufstiegs stehende Bühnenrampe hat die Selektionsrampe in der ‚Unterwelt‘ der Konzentrationslager zum finsternen Pendant.⁸ In den Worten Mephistos, der das andere, infernalische Ich in Gründgens Identität bildet, wird dessen Karriereweg bereits mit Dantes Gang durch Hölle und Fegefeuer und seinem Aufstieg in das Reich des Lichtes negativ überblendet.

Laut Regieanweisungen erscheinen die Szenen im *CHROMA*-Stück jeweils in einem anderen Licht: von „Dunkel“ über „Grau“, „Sepia“, „Rot“, „Rosa“, „Weiß“, „Feuerwerk“, „Blau“, „Pupur“ etc. Der titelgebende „Chroma“-Begriff meint eine relative Farbwirkung im Verhältnis zum Referenzweiß, das im Stück mehrfach als „gleißendes Rampenlicht“ (Szenen VI., VIII., XIII.5, 32, 41, 63) oder „Gegenlicht“ (Szene XIII.3, 59) und in der Schlusszene als „Verfolger“ (Szene XVIII.3, 77) begegnet. Die wechselnde Licht-Dramaturgie lässt sich als allegorische Überblendung der jeweiligen Szenenthematik deuten, wie zum Beispiel „Grau“ für die Nebelschwaden an der Front des Ersten Weltkriegs (III. Szene), „Sepia“ für das Licht hinter Gaze-schleiern der ekstatischen Tänze in den 1920er Jahren (IV. Szene), „Rot“ für die mörderische Gewalt der NS-Schergen (V. Szene), „Rosa“ für Szenen mit Homosexualitätsthematik (Szene V.2), „Purpur“ für das ‚Gericht‘ über die Deutschen durch das Bombardement der Alliierten (XII. Szene mit entsprechendem Zitat aus Goethes *Farbenlehre*), schließlich „Blau“ für Gründgens „Morphium Monolog Manila“ (Szenen VII., XI., XVIII.). Der größte Kontrast der im wechselnden Licht erscheinenden, gereihten Szenen des Schauspielerlebens im Nationalsozialismus stellt aber der „echte[, nicht gespielte[] Schmerz“ (*CHROMA* Vorbemerkung, 11) in der *Imitatio Christi* dar. So wurde für die Uraufführung des Stücks im Hintergrund ein Dokumentarfilm Fritschs abgespielt, der reale Geißelungen und Kreuzigungen von jungen Katholiken auf den Philippinen zeigt, die im Stück Gründgens im Sterben vor seinem inneren Auge hat.⁹

Die gereihten und verdichteten Bilder bilden den „letzten Film“ von Gründgens’ Leben, wie aus dem vorangestellten Kommentar hervorgeht: „Der Tod schneidet

8 Fritsch parallelisiert weitere Szenen aus Goethes *Faust* mit Szenen aus dem Leben Gründgens wie auch aus der Vernichtungspolitik des Nationalsozialismus. So nimmt die „Hexenküche“ in Szene IX. die Gestalt der medizinischen Experimente an KZ-Häftlingen an. Auffällig ist dabei, dass Fritsch die homosexuellen KZ-Opfer bzw. Gründgens Angst vor deren Schicksal fokussiert. Überhaupt wird Gründgens chamäleonartiges, opportunistisches Changieren als Überlebenstechnik eines Homosexuellen im Nationalsozialismus dargestellt.

9 Vgl. *Alchemie* 165–166; Schmitt-Maaß. Bereits in *Das sind die Gewitter in der Natur* finden sich Filmaufnahmen von katholischen Passions-Prozessionen.

den Film des Lebens. Und klebt die entscheidenden Bildfolgen aneinander. Sicher sind die Sequenzen, die man in diesem Zustand sieht, anders belichtet“ (*CHROMA* 11). Was in *CHROMA* noch eine negative Vision und von der Angst vor dem Tod gezeichnet ist, wird Fritsch dann in *Faust Sonnengesang* in einem *anderen Licht*, unter positiven Vorzeichen, weiterführen. Die Neubelichtung des Lebens im ‚letzten Film‘, die Komplementarität der Farben und prinzipielle Möglichkeit ihrer Umwandlung, in denen Fritsch die Lebensstationen Gründgens‘ darstellt, klingt bereits in einem dem Stück vorangestellten Zitat aus Goethes *Farbenlehre* (1810) an:

Ist die Materie durchscheinend, so entwickelt sich in ihr, im Helldunklen, Trüben, in Bezug aufs Auge, das was wir Farbe nennen.

Diese, so wie Hell und Dunkel, manifestiert sich überhaupt in polaren Gegensätzen. Sie können aufgehoben, neutralisiert, indifferenziert werden, so daß beide zu verschwinden scheinen; aber sie lassen sich auch umkehren, und diese Umwendung ist allgemein bei jeder Polarität, die zarteste Sache von der Welt. (*CHROMA* 12)

Eine weitere, gleichsam ‚popfarbig‘ komplementäre Weiterentwicklung des ‚letzten Films des Lebens‘ stellt das Stück *Nico. Sphinx aus Eis* dar: In dem als „Monolog“ bezeichneten Text geht es um ein polaroid-bildhaftes, ‚fotorealistisch‘-kunstsprachliches Porträt der Pop- und Rockmusik-Ikone „Nico“ (Christa Päffgen, 1938–1988), deren Leben und Wirken als ein zerstörerisch-schöpferischer Drogenrausch zur Darstellung kommt. Genauer gesagt handelt es sich um einen aus vollkommener Negativität sich aufbauenden monologisch-musikalischen Text-Rausch, entstanden aus der Erfahrung von Gewalt, Einsamkeit und nicht einzulösender Sehnsucht nach Selbstbestimmung und Menschenwärme in der deutschen NS-Geschichte und der anschließenden westlichen, amerikanisch-popkulturell geprägten Nachkriegsgeschichte.

In der Nachfolge von Gründgens letztem, im Morphin-Rausch gesehenen (Lebens-)Film wird die „Sphinx aus Eis“ in ihrem collagierten Bilder-Sprachfluss zu einem *Medium*, gleichsam zu einer modernen, negativen Orakelfigur Pythia. Auch hier geht es um die Sehnsucht nach einem Aufstieg, dem Licht entgegen. Der Beginn des Sprachflusses, den Fritsch auch in *Faust Sonnengesang* zitieren und mit einer Sequenz des großen psychodelischen Bilderflusses des dritten Teils zum Thema „Amerika“ verbinden wird,¹⁰ handelt von dem inneren Drang und zugleich der Unmöglichkeit Nicos befreit ‚aufzufliegen‘:

ich wie ein Vogel ohne Augenlicht
unfähig zu fliegen aus eigener Kraft
[...]

10 Vgl. *Faust Sonnengesang* III Kap. 20: „Nico: Die Brücke Nibelungenland – Amerika“.

ich aber Geschöpf aus The west is the best
 Warhols Factory am jenseitigen Ufer des Hudson
 die Sphinx aus Eis die Flügel Stein
 Allüberall in New York Poster von mir
 die Mähne platinblond wie die von Andy
 Velvet Underground & Nico. (Nico 9)

Der Drogenrausch Nicos entwickelt sich in einem sprachpoetischen Bilderfluss, der einem satanisch-psychodelischen ‚Horrortrip‘ eines ‚schwarzen Engels‘ gleicht (vgl. Nico 10). Fritsch liegt aber nichts ferner als eine moralische Kritik der Popkultur. Im Gegenteil: Mehr noch als *CHROMA* hat der geradezu ‚satanische‘ Gesang der „Sphinx aus Eis“ einen utopischen Verweischarakter. Wie Norbert Otto Eke gezeigt hat, folgt Nicos Todesgesang einer Umkehrung der Hadesfahrt von Orpheus: Als Eurydike geht Nico in die Abgründe, um ihren Geliebten Jim Morrison aus dem Reich der Toten zu befreien (Eke 2018, 314–320). Dabei stellt das *Zurückblicken*, das im Mythos die endgültige Trennung der Geliebten im Diesseits und Jenseits besiegelt, Nicos apokalyptische Selbstdestruktion und zugleich ihre eschatologische Wendung ins Licht dar:

Ich komme Jim deine Sphinx aus Eis
 auf dem Feuerthron
 die Welt in Stücke zu schlagen mit dem Herzen
 Wie die Blutkristalle der Heiligen aus dem Dunkel
 der Kathedralen will ich fallen
 ein Messer aus Licht in der Brust. (Nico 45)

An dieser Stelle des Untergangs und zugleich der Ankündigung einer „auf dem Feuerthron“ kommenden ‚Priesterin‘ der deutsch-amerikanischen Popkultur erreicht diese Wegbegleitung durch das multimediale Werk die letzte Etappe: die Utopie des Filmgedichts *Faust Sonnengesang*.

V

Was Fritsch in seinem literarischen und filmischen Werk zunehmend verfolgt, ist eine künstlerische Umsetzung des ‚letzten Films‘, dessen erster Teil – Goethes *Faust* ähnlich – vom ‚letzten Gericht‘ (*CHROMA*, Nico) handelt¹¹ und in die ‚Rettung‘

11 Vgl. die letzte Szene von Goethes *Faust I*, wo Mephistopheles’ Verdikt – „Sie ist gerichtet!“ – die von oben ertönende Verheißung „Ist gerettet!“ entgegengesetzt wird (V. 4611f.).

im zweiten Teil,¹² in den anderen „ästhetischen Aggregatzustand“ des Filmgedichts *Faust Sonnengesang* übergeht. Die Vision eines poetisch verdichteten „letzten Films“, der vom innerlich marternden letzten Gericht in die Rettung der lichten und ewigen Lebensmomente umschlägt, besteht aus der Utopie eines Zusammenflusses aufblitzender Bilder auf dem dunklen Untergrund eines zerstörerischen Lebensflusses. Fritsch versteht die künstlerische Realisierungsform dieser Utopie als ein „Theater des Jetzt“: „Die polymediale Installation *Faust Sonnengesang* soll helfen, ein *Theater des Jetzt*, also die Zukunftsperspektive einer *Göttlichen Komödie* in den Raum zu stellen“ (*Alchemie* 182).

Wie Dante in der *Göttlichen Komödie* erst von Vergil durch das Inferno und dann von Beatrice durch das Purgatorium bis hin zu den obersten Lichtsphären des Himmels geführt wird, ist auch Fritschs Werkentwicklung von Leitfiguren mit wandelnden Gestalten und Gesichtern begleitet, allen voran der schillernden Mephisto-Faust-Figur, die im Filmgedicht durch eine vielgestaltige weibliche „Mephisto“-Figur der Mysterienkulte ersetzt und ergänzt wird (vgl. Eke 2019, 28–29).

Darüber hinaus stellt der Aufbau des Filmgedichts eine sich öffnende *Faust* im wörtlichen und übertragenen Sinne dar. Jeder Finger der sich öffnenden Faust repräsentiert dabei einen Kontinent und zugleich verschiedene (syn-)ästhetische Aggregatzustände, die in dem universalen *Weltpoem* der Menschheit zusammenwirken: Film, Theater, Installation, Hörspiel und Langgedicht (vgl. Eke 2016, 163).¹³

Was sich in *CHROMA* und *Nico* (und *Enigma Emmy Göring* von 2003) in sprachlich-dramatischer Form anbahnte, wird in *Faust Sonnengesang* zum formbestimmenden Prinzip: eine „endlose Bilderflut“ als „meditatives Bildgedicht“. Das monologische Selbstgespräch und der innere *Stream of Consciousness* wird zum Gespräch, „das der Dichter nach eigener Aussage einst unter einem Baum an einem Bach mit Gott begonnen hat und nun mit visuellen Mitteln fortsetzt“ (Nooteboom 6). Das visuell-, aber auch musikalisch-psychodelische Gespräch¹⁴ mit Gott entstehtameratechnisch aus einem

weich verschwenkte[n] Reißbild mit Lichtpunkten, die immer wieder in verschiedensten Farben, in hieroglyphenartiger Gestalt oder als kleine Sonnen den gesamten Film durchziehen, oft in sehr langen, bis zur filmischen Abstraktion reichenden Bildern, die in den Himmel verlo-

12 Vgl. den Übergang vom ersten zum zweiten Teil in Goethes *Faust*: Faust erwacht in einer „anmutigen Gegend“ und erscheint in einer neuen, *lichten* Gestalt: „Auch Farb' an Farbe klärt sich los vom Grunde, Wo Blum' und Blatt von Zitterperle triefen, / Ein Paradies wird um mich her die Runde“ (*Faust II* V4692–4694).

13 Wichtige Vorbilder für Fritschs Orientierung am Langgedicht sind Walt Whitman (*Leaves of Grass*, 1855) und Ezra Pound (*Cantos*, 1925), der im Film auch als Vorleser zu hören ist.

14 *Faust Sonnengesang* wurde in inhaltlicher und ästhetischer Hinsicht mit dem Film *Koyanisquatsi* (Regie: Godfrey Reggio, 1980) verglichen (Irmer 14).

dern oder für den Fortgang des Films auf die Erde zurückkehren. Der Autor beruft sich dabei auf die Vorstellung, die Kamera, wie einen ‚Faust-Keil‘ zu benutzen, also gleichsam ein Instrument der visuellen Aufzeichnung mit der Bewegung eines Faustkeils zu führen – oder eben kraft dieser Lichtpunkte in einer unbekannten Schrift zu schreiben, die den Film als ‚Sonnengesang‘ an zahlreichen Schauplätzen vorantreibt. (Irmer 13)

Neben der Anspielung auf die Faust-Figur ist mit der Kameraführung ein Instrument der visuellen Aufzeichnung in Form einer der ältesten Kulturtechniken der Menschheit, der Kerbung, gemeint. Die Kerbung des Filmbildes und das Verreißen seines Lichts durch die Kamera führen die Techniken des *sprachlichen Pfluges*, der *tonalen Sense* und des rhythmischen *Cut-up*, die Fritschs Werk von früh an prägten, weiter (vgl. *Alchemie* 21–24, 26–29, 48–49). Im Rückgang auf die alten Kulturtechniken der ackerbauenden Menschen, in der „kinematografischen Faust-Keil-Zauberei“ (Irmer 14) verbinden sich Landschaftliches und Zivilisatorisches und nicht zuletzt Mythos und Moderne zu einem poetischen Gedächtnis-Archiv und zugleich zur utopischen Vision eines grandiosen Weltganzen in Form einer Weltkultur der Menschheit mit Lichtblicken auf allen Kontinenten und in allen Zeiten.¹⁵ Damit ist die Wegbegleitung durch Fritschs multimediales Werk auf dem höchsten Punkt der Utopie angelangt.

VI

Angekommen auf der Höhe der allumfassenden Utopie einer ‚lichten‘ Weltkultur wenden wir unseren Blick ab – hin zu einer kritischen Reflexion. Das ‚Skandalon‘ von Fritschs Gesamtkunstwerk als „Alchemie der Utopie“ liegt darin, dass sie einen Wandlungsprozess von der ‚schwarzen‘ zur ‚weißen Magie‘ darstellt, von der *Faust*-Tragödie in zwei Teilen in die Utopie eines gleichsam dritten Teils des *Faust*. Diese ist aber keine tätig-zivilisatorische Utopie, wie sie am Ende von Goethes *Faust II* als Vorgefühl aufscheint und für die Schaffung des ‚neuen Menschen‘ im Sozialis-

¹⁵ Ronald Steckel, Verfasser des seinerzeit aufsehenerregenden Buchs *Bewusstseinserweiternde Drogen – eine Aufforderung zur Diskussion* (1969), sieht eine Parallelität von *Faust Sonnengesang* zu seinen eigenen Werken, „die bewußte Wiederholung von Texten, Poemen, Epen, Mythen, Bildern, Zeichnungen, Zeichen & Klängen aus allen Weltkulturen, die, allesamt überzeitlicher Natur, eine Sprache sprechen, *die wir immer (noch) verstehen* – diese Form der Anreicherung des Gegenwartsbewußtseins durch *Anamnesis* [...]“ (Steckel 19).

mus instrumentalisiert wurde,¹⁶ sondern die kosmisch-kunstreligiöse Utopie einer schöpferischen Menschengemeinschaft.

Sie [die neue *Faust*-Vision; H.T.] müßte alle Menschen angehen, die Kinder haben, die schöpferisch oder die sozial durch ihre Tätigkeit das Verbindende zwischen den Menschen zu stärken suchen statt das Trennende. Denn die Gefahr, daß wir unser aller Zukunft, aber auch über dreißigtausend Jahre kultureller Tradition aufs Spiel setzen, ist einfach zu groß.

Ich hoffe mit dem Entwurf *Faust Sonnengesang*, den Künstler zu inspirieren, an diesem Projekt teilzunehmen, ein Netz zu wirken, [...] ich hoffe, in jungen Menschen den Impuls hervorzurufen, bei der immensen Recherche und technischen Sicherung des Materials mitzuhelfen, und ich hoffe auch darauf, daß der eine oder andere zumindest durch Sympathie und Synergie dieser Vision helfen möge ... (*Alchemie* 170–171)

Mit dieser Utopie ist die Vision eines gleichsam göttlichen Auftrags verbunden: „Faust trifft Dante, der ihm aufträgt, die *Göttliche Komödie* ins Jetzt zu übersetzen [...]“ (*Alchemie* 181). Einst vom leidenden Knecht und ‚Seher‘ Wenzel beauftragt, ermächtigt sich der Autor hier nun selbst zum Visionär des Lichts. Er imaginiert sich als ein neuer, ins Positive gewendeter Faust, der – von Dante beauftragt – da anfängt, wo Goethes *Faust* aufhört, indem er den Flüssen Lethe (Vergessen) und vor allem dem Fluss Eunoe folgt, „der das Gedächtnis der guten Taten und der *glücklichen* Augenblicke unseres Lebens und die lebens- und welterhaltenden Träume der Menschheit heraufruft“ (*Alchemie* 177).

Das ‚Übersetzen‘ an das Ufer der Sphäre der erfüllten Jetzt-Momente, die der zerstörerischen Gegenwart mit ihrem permanenten kulturellen Gedächtnisverlust entgegengesetzt sind, ist nicht inhaltlicher, sondern poetischer Art. Grundsätzlich schützen Uneindeutigkeit und Kontrast-Montage der poetischen Utopie vor dem Umschlag in Terror und Diktatur (*Alchemie* 182). Der Fluchtpunkt der neuen „Divina Comedia“, die ihren Ausgang vom „Inferno“ der massenmedial geprägten Gegenwartsgesellschaft nimmt und über einen Licht-Schatten-Zwischenbereich der sprachbildlichen Verweise führt, bildet ein faustisches „Theater des Jetzt“: „die Vision einer Vision, einer Fusion der Ekstasen der Zeit, die vom Paradiso her gedacht ist“ (*Alchemie* 187).

Für seine utopische Vision eines schöpferischen Gesamtkunstwerks (im Sinne der Romantik) beruft sich Fritsch neben Ernst Bloch (vgl. *Alchemie* 174) vor allem auf Hannah Arendts Begriff der „Natalität“, der der „Fatalität“ im Reich der übermächtigen „Banalität des Bösen“ entgegengesetzt ist (vgl. *Alchemie* 126; Eke 2009, 370). Was in *Cherubim* noch Verweis und in *CHROMA* sowie *Nico* noch Bestandteil

¹⁶ Bekanntlich verstand einst Walter Ulbricht die Aufbauleistungen der Arbeiter und Bauern in der DDR als dritten Teil des *Faust*, den Goethe in „der sich entwickelnden kapitalistischen Ordnung, einer Ordnung der Ausbeutung und Unterdrückung und Kriege“ noch nicht schreiben konnte.

einer *negativen Dialektik* war, schlägt in *Faust Sonnengesang* in den Willen zu einem positiven, gleichsam katholisch-romantischen, kunstreligiösen Gesamtkunstwerk um:

Die Welt, so wie sie uns im Brennspeigel der *schlechten* Nachrichten erscheint, raubt uns die Hoffnung (daß der Weltenlauf, über die Generation unserer Kinder hinaus, ein *gutes* Ende nimmt, also *Göttliche Komödie* statt *Teuflische Tragödie* wird).

Faust Sonnengesang ist von der Vision beflügelt, diesen Bildern und Worten aus dem brennenden Buch des Jetzt Bilder unseres Lebens, unseres kulturellen Gedächtnisses, ja Bilder unserer Träume vom *Goldenen Zeitalter* – und sei es der Kindheit – entgegenzusetzen. (*Alchemie* 175)

Dem Verlust von Kindheit und kulturellem Gedächtnis wird die Erinnerung an eine All-Einheit der Menschenkultur entgegengesetzt. Der entscheidende Punkt ist nun, welcher Art Erkenntnis Fritsch mit seiner „Alchemie der Utopie“ verfolgt. Rezeptionsstimmen betonen das Prinzip der Brechung und Gegenläufigkeit in *Faust Sonnengesang*.¹⁷ In der Forschung wird Fritsch im Kontext „frühromantischer Kunstkonzeptionen“ gesehen, „denen die Kunst Organon einer utopisch angelegten, erst noch zu schaffenden neuen Menschlichkeit galt“ (Eke 2018, 323).¹⁸ Das Widerständige von Fritschs Denken und Erkenntnis resultiere aus den Kollisionen der Bildmontage und einem daraus entstehenden Dritten, dem „*Ideogramm*“ im Sinne Eisensteins (Eke 2019, 30; vgl. *Alchemie* 179). Dieses vermeintlich widerständige Denken entspringt aber einer höchst subjektiven und faustisch sich selbst ermächtigten Bildführung des Künstlers als Visionär. Mit dem angestrebten „*Theater als Tempel der Demokratie*“ (vgl. *Alchemie* 113–114) wie auch dem großen utopischen Gemeinschaftswerk eines Archivs der weltkulturellen Utopie-Momente als Augenblicke des Lichts bietet sich der Autor gleichsam als postmoderner Schamane an. Diese intermedial hergestellte und zugleich in sich gebrochene kunstreligiöse, kosmische Einheit eines sich selbst ermächtigenden Gesamtkunstwerks erlaubt jedoch kaum noch *Kritik* im Sinne einer distanzschaffenden Unterscheidung. Auch wenn das ‚Meer‘ der Weltkultur im Filmgedicht in gegenläufigen ‚Wellenbewe-

17 „Dabei ist Faust kein Apokalyptiker des Heute, der erstrebte Film keine pure Narration, sondern das Ganze wirkt eher wie ein filmisches Oratorium zur Feier des heute kaputten Weltganzen – mit Bildern, die durchaus mal neben der Tonspur tanzen und somit die allzu gefällige Synthese immer wieder brechen“ (Irmer 15).

18 Und weiter schreibt Eke: „Wie die Blickrichtung der Romantiker ist auch diejenige Fritschs eine zweifache, geht rückwärts (zu den Toten) und vorwärts (Zukunft) zugleich [...]; im Schnittpunkt beider Blickrichtungen schärfen sich die Konturen der Gegenwart als Fluchtpunkt einer Kunst, die widerständiges Organ der Fantasie ist – eines Organs, das ein den herrschenden Wissens- und Aussagesystemen gegenläufiges Denken (wieder) möglich macht“ (Eke 2018, 323).

gungen‘ dargestellt wird, steht am Ende die Vision der All-Einheit. Der durch den ‚Keil‘ der Kameraführung vollzogenen ‚Kerbung‘ der Kulturdokumente der Menschheit, die einer postmodernen und zugleich archaisierenden Ästhetik der Bilderhöhle folgt, droht also der Verlust der Differenz-Setzung in der Zeit. Vom Sonnengesang Echnatons und des heiligen Franziskus bis zum rock- und popkulturellen Freiheitstraum Amerikas: alles verbindet die verrissene Bildführung im Zeichen der subjektiv gezogenen Lichtspuren, aus denen sich letztlich nichts Bestimmtes mehr herauslesen lässt. Am Ende ist alles ein polymedialer Rausch der poetischen Grenzüberschreitung, in dem man vieles wiedererkennt, „auch wenn wir es nicht kennen“.¹⁹ In dieser Hinsicht stellt Fritschs polymedial erzählte Schöpfungsgeschichte der menschheitsgeschichtlichen Lichtmomente ein symptomatisches Beispiel für diejenigen Utopien in der Gegenwartskunst dar, die ihre Entstehung aus dem Geist der Dystopien hinter sich zu lassen streben. Die durch das Filmgedicht heraufbeschworene Utopie zielt auf eine faustisch erschaffene Gegenwelt zur herrschenden Welt des Medienkonsums, die alle innere Erkenntnis unmöglich macht: Es geht Fritsch um die Herstellung eines Traum-Raums, in dem der unablässige Fluss der inneren Bilder eine Aura des *jähnen Erscheinens einer Ferne* im Sinne Walter Benjamins herzustellen sucht (vgl. Höfler 512). Über die polymedialen Evokationstechniken des Filmgedichts bewegt sich Fritsch gleichsam von einem frühromantischen Universalpoesie-Verständnis zur Utopie eines romantischen Universalkunstwerkes, das gnostische Anleihen an einer christologischen Erlösungssehnsucht macht und eher eine meditative als eine diskursive Rezeptionshaltung erlaubt (vgl. Höfler 512). Unter vergleichbaren Künstlern seiner Zeit, die in dystopischen Zeiten nach der Utopie eines rettenden Kulturgedächtnisses streben, steht er damit Raoul Schrotts poetischem Streben nach einer den Künstler und sein Werk ermächtigenden Durchdringung der Menschheitskultur und der Kosmogonie (wie etwa in Schrotts Epos *Erste Erde*, 2016, und zuletzt in *Inventur des Sommers. Über das Abwesende*, 2023) näher als etwa Christoph Schlingensief, der in seiner letzten Regiearbeit zum Bühnenwerk *Métanoia. Über das Denken hinaus* von Jens Joneleit (2010, Text von René Pollesch) einen ‚letzten Film des Lebens‘ schuf, in dem er um die Bewahrung einer menschenwürdigen Haltung inmitten einer Welt des Nicht-Identischen und des körperlichen Zerfalls rang.

¹⁹ „Krakelig schreibt er, viel zu lesen bleibt uns da nicht in der Eile der rasch überblendeten Sequenzen, aber hier geht es auch weniger um das, was geschrieben wird, als darum, daß geschrieben wird. Dichtung aus Bleistift und Handkamera und Faustkeil. Gnostik für Agnostiker, Meeres Rauschen für A-Merika. Wir erkennen es, auch wenn wir es nicht kennen“ (Rathjen 96).

Literaturverzeichnis

- Ackermann, Uta und Werner Fritsch, Hg. *Böhmen. Ein literarisches Porträt*. Insel, 1998.
- Dante, Alighieri. *Die göttliche Komödie*. Übers. von Wilhelm G. Hertz. dtv, 1994.
- Eisenstein, Sergej M. „Die Vertikalmontage (1940 – 41)“. *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. Hg. von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs. Suhrkamp, 2005. S. 238 – 300.
- Eke, Norbert Otto. „Aus wenigen Phänomenen erstehen Welten in der Vorstellung des Zuschauers“. Werner Fritsch: Autor, Regisseur – Visionär“. *Nofretete/Das Rad des Glücks, Mutter Sprache*. Hg. von Werner Fritsch. Suhrkamp, 2016. S. 163 – 175.
- Eke, Norbert. „Einsenkungen in Finsternisse oder: Flossenbürg liegt (nicht nur) in der Oberpfalz. Werner Fritschs Grabungen“. *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 67 (2009): S. 359 – 375.
- Eke, Norbert Otto. „Die Explosion der Bilder im Kopf oder: ‚Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère‘“. *Faust Sonnengesang II und III*. filmedition suhrkamp, 2019. S. 21 – 37.
- Eke, Norbert Otto. „Die Toten zu erlösen/Bin ich unterwegs im Schnee/Gestöber der deutschen Sprache“. Werner Fritschs Grenzgänge“. *Jenseitserzählungen in der Gegenwartsliteratur*. Hg. von Isabelle Staufer. Winter, 2018. S. 305 – 326.
- Fritsch, Werner. „Annäherung an Herbert Achternbusch“. *Herbert Achternbusch*. Hg. von Jörg Drews. Suhrkamp, 1982. S. 100 – 120.
- Fritsch, Werner. *Die Alchemie der Utopie. Frankfurter Poetikvorlesungen 2009*. Suhrkamp, 2009.
- Fritsch, Werner. *Cherubim*. Suhrkamp, 1989.
- Fritsch, Werner. *CHROMA. Farbenlehre für Chamäleons / EULEN:Spiegel. Deutsche Geschichte. Stücke und Materialien*. Suhrkamp, 2002.
- Fritsch, Werner: *Faust Sonnengesang / Das sind die Gewitter in der Natur*. filmedition suhrkamp, 2012.
- Fritsch, Werner: *Faust Sonnengesang II und III*. filmedition suhrkamp, 2019.
- Fritsch, Werner. „Das Mephisto-Jahrhundert“. *CHROMA. Farbenlehre für Chamäleons / EULEN:SPIEGEL: Deutsche Geschichte. Stücke und Materialien*. Suhrkamp, 2002. S. 163 – 165.
- Fritsch, Werner. *Nico. Sphinx aus Eis*. Suhrkamp, 2004.
- Fritsch, Werner. „To sound like yourself“. *Warum werde ich ein verdammt guter Schriftsteller? Berichte aus der Werkstatt*. Hg. von Josef Haslinger und Hans-Ulrich Treichel. Suhrkamp, 2005. S. 48 – 65.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Werke*, Bd. 3: *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil*. C. H. Beck, 1981.
- Höfler, Günther A. „Mediale Transformationen: Faust in Werner Fritschs ‚Theater des Jetzt‘“. *Faust-Handbuch*. Hg. von Carsten Rohde, Thorsten Valk, Mathias Mayer. J.B. Metzler, 2018. S. 508 – 517.
- Irmer, Thomas. „Ein Mutakt des Fernsehens. Das Filmgedicht *Faust Sonnengesang* von Werner Fritsch“. *Faust Sonnengesang / Das sind die Gewitter in der Natur* [Booklet]. filmedition suhrkamp, 2012. S. 12 – 16.
- Nooteboom, Cees. „Zu Werner Fritschs *Faust Sonnengesang*“. *Faust Sonnengesang / Das sind die Gewitter in der Natur*. filmedition suhrkamp, 2012. S. 6.
- Rathjen, Friedhelm. „Metrische Odysseen. Notizen beim Betrachten von Werner Fritschs *Faust Sonnengesang III*“. *Faust Sonnengesang II und III*. filmedition suhrkamp, 2019. S. 89 – 96.
- Schrott, Raoul. *Erste Erde. Epos*. Hanser, 2016.
- Schrott, Raoul. *Inventur des Sommers. Über das Abwesende*. Hanser, 2023.
- Schmitt-Maaß, Christopf. „Werner Fritsch“. *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, nachschlage.NET/document/16000000679. 9. April 2024.

- Steckel, Ronald. „Notizen zum Film *Faust Sonnengesang*“. *Faust Sonnengesang / Das sind die Gewitter in der Natur*. filmedition suhrkamp, 2012. S. 17–19.
- Ulbricht, Walter. „An alle Bürger der DDR! An die ganze deutsche Nation“. *Neues Deutschland*, 28. März 1962.
- Wolting, Monika. „Utopien in Zeiten der Dystopien“. *Utopien und Dystopien*. Hg. von Monika Wolting. V&R, 2022. S. 9–18.

William Collins Donahue

“Paradigmatic” Novels of Political Strife: Juli Zeh’s *Unterleuten* (2016) and *Über Menschen* (2021)

Abstract: Arguably no one among contemporary German authors is better known than Juli Zeh for thematizing contemporary political and social issues. *Unterleuten* (2016) and *Über Menschen* (2021) memorably – and to some readers, controversially – depict the economic exploitation of Eastern Germany as well as the rise of the right-wing party *Alternative für Deutschland*, neo-Nazism, and right-wing populism more generally. Yet simultaneously – through a variety of literary techniques that “thicken” and complicate her deployment of popular realism – Zeh illustrates a disturbing retreat from politics. Through extensive use of intertexts, figural voicing (via narrated monologue), and plot segments questioning a naive faith in traditional *littérature engagée*, Zeh draws not only a compelling portrait of the present, but also lodges a critique of longer-term trends toward the apolitical itself.

What does fictionalizing German right-wing populism and placing it in imagined Eastern German villages add to what we already know – or could know – about this hot-button issue of contemporary German politics? Particularly when it comes to popular realism – which, if Moritz Baßler is right, has eclipsed all other forms of current literary life – we need to ask what literature of this kind supplies that we wouldn’t otherwise possess. This is a genre, after all, perennially charged with redundancy: epistemologically, it is said to ride on the coattails of other ways of knowing (Dowden); alternatively, and more frequently, it is accused simply of replicating a prior, given social reality, constituting an essentially parasitic aesthetic. Baßler includes science fiction and fantasy in his more capacious definition, because for him the key factor is the reader’s unproblematic move from “sign” to “story.” But for him, too, “repetition” of a certain kind is a blemish, a marker of “weak,” or what he more diplomatically calls “unterkomplex,” realism that simply reiterates received wisdom and conventional truths from extra-literary authorities, a literature that assertively reverts to “ein Immer-schon-Gewusstes als Sinnzentrum des Erzählten” (296), rather than exploring and negotiating new territory with readers (Donahue 2023b).

William.C.Donahue.36@nd.edu

This essay explores three ways in which Juli Zeh constructs the latter, more interactive kind of literary engagement, a more ambitious form of realism that Baßler terms “paradigmatic” narration. She does so first by incorporating several prominent intertexts that provide a perspective both on the political issues at hand and on the ambivalent capacities of realist engagement. Second, and in partial coordination with those intertexts, she draws attention to the hermeneutic gap between the “objective” surface of realist narration and the subjective perspectives lurking therein, consciously and artfully incorporated via a technique known as “narrated monologue.” Concretely, this means that we are asked to question – not merely to adopt or repeat – the (political) judgments of key figures in these novels. Third, both of the novels in question – *Unterleuten* (2016) and *Über Menschen* (2021) – stage a kind of “performative contradiction” insofar as they offer critical insights on political and social arrangements while simultaneously drawing attention to the ways in which literature is frequently unsuited to this very task, offering escapism or the mere “feel” of engagement instead of the real thing. In this way, Zeh offers fresh perspectives both on select issues of contemporary German politics – e.g., the worrisome rise of the right-wing party *Alternative für Deutschland* (AfD), the continuing economic disparities between Western and Eastern Germans – and on the capacity of popular realism actively to engage readers rather than simply to reaffirm them in views they may have possessed prior to reading these novels. Taken together, these three strategies offer readers fresh modes of engagement rather than “[d]iese Art von Immer-schon-klar-Sein” (Baßler 304).

Despite unmistakable depictions of the rise of right-wing populism and economic exploitation of Eastern Germany in both *Unterleuten* (2016) and *Über Menschen* (2021), critics have noted, sometimes with puzzlement, that Zeh consistently diverges from familiar postwar models of realist engagement (Klocke). This reception is surely complicated by an ongoing ambivalence about realism within literary studies, whereby a deviation from realist convention may on the one hand be deemed a technical flaw (a writer’s alleged failure, for example, to parrot an East German village dialect),¹ while a more fully consistent form is simply deemed another – and perhaps more egregious – kind of failure on an epistemological and ideological level (Donahue 2023a). Zeh, in other words, is either *insufficiently* realist, or *too* realist.

¹ This was Baßler’s comment on Zeh when I asked him whether he thought she qualifies as an author of “paradigmatic” popular realism. Conversation with the author, 11.11.2022 at the Fritz-Hüser-Institut, Dortmund.

The very titles of this paired set of novels – *Unterleuten* and *Über Menschen* – are meant to express the bimodal capacity of realist literature both to capture and conceal, to distill and distort political reality. Alternately reminding us of realism’s conflictual capacities, Zeh offers in both novels a persistent critique of the attempt to transcend politics altogether. In *Unterleuten* and *Über Menschen* a number of characters display memorably objectionable political sentiments; yet the ultimate object of critique, I argue, is their questionable attempt to place themselves entirely beyond politics within some “purer” realm of human interaction. The tripartite strategy adumbrated above – the one that earns these novels Baßler’s moniker of greater (“paradigmatic”) narrative sophistication – deftly navigates the great antinomies of politically engaged literary realism: the prevalence of personal discord (especially in character-driven prose) versus the depiction of structural determinants of political conflict; radically divergent subjective perspectives versus a more objective, overarching consensus on broad politico-historical narratives; and, finally, the paradox of realism’s ability simultaneously to enable and obstruct political insight.

From the perspective of plot, *Unterleuten* is the far more intricate of the two, but becomes manageable by focusing upon the protagonist Linda Franzen, who with her partner Frederik, is a transplant from the Western German city of Oldenburg (though Frederik remains importantly connected to Berlin via his brother’s wildly successful video game and software company, *Weirdo*). Franzen is determined to transform a dilapidated farmhouse in the Eastern German village of Unterleuten into a small horse ranch, and because land rights constitute the novel’s central dispute, this dream brings her into direct conflict with the locals, especially the feuding pair Gombrowski and Kron. The former is the head of a local company that bought up the town’s ailing German Democratic Republic (GDR) agricultural cooperative; the latter, Gombrowski’s sworn enemy and an unrepentant Communist, was quite possibly an informant for the East German secret police (*Stasi*); he remains an outspoken critic of the new democracy. Another urban transplant couple (this one from Berlin) will also be of particular interest in our analysis: The failed sociology professor Gerhard Fließ and his much younger wife Jule Fließ-Weiland (a former student of his) flee the capital to start a new life with their baby in the ‘unspoiled’ East. The second novel, *Über Menschen*, has a much simpler storyline: essentially, it traces the flight of left-liberal Dora from Berlin, who leaves the city to escape both the Covid lockdowns and her self-righteous, politically correct boyfriend, Robert. She buys a dilapidated house in the village of Bracken that during the GDR served as a kindergarten. The novel essentially tracks the unlikely relationship that develops between her and the right-wing, neo-Nazi neighbor, Gote.

In writing scenes of representative West German encounters with Easterners, Zeh (particularly with respect to *Über Menschen*) has been charged with distorting the very reality she evokes. Decrying the naivete of Zeh's politics, the incredulity of the plot, as well as the novel's schmaltzy, conciliatory resolution, critics have characterized the story in the second novel as a "Rührstück" that displaces politics and ideology with a murky "humanity," ultimately proffering a fairy-tale not to be mistaken for reality.² Critics generally do not doubt that she *intends* to represent contemporary, post-*Wende* tensions as they play out in rural Eastern Germany. She just hasn't gotten it quite right, they complain. What they have rarely considered, however, is that she aspires both to realistically conjure a plausible Brandenburg-based conflict *and* to estrange it via a string of literary inter-texts that alter and, I will argue, creatively reframe narratives otherwise familiar to us (possibly over-familiar to the point of habituation) from political and journalistic discourse.

Let us begin with *Unterleuten*, wherein the figure who turns out to be the lynchpin in the plot, Linda Franzen, alludes almost heavy-handedly to Jonathan Franzen, whose influential novel *Freedom* (2010) presents a clever and productive intertext to Zeh's novel. As in *Unterleuten* (set in the same year that Franzen's novel was published), the advocacy for an endangered bird species offers in *Freedom* a plot device to satirize the political commitments and compromises of an enlightened, progressive elite (Venzl 715–720). Barely have we planted our feet, as it were, on the good earth of Mark Brandenburg, and we are already (also) in America. In Franzen's widely acclaimed novel, it is the high-minded environmentalist lawyer, Walter Berglund, who indulges his activism at the price, ultimately, of his larger principles: In order to secure the safety of the cerulean warbler – the bird that adorns the cover of Franzen's bestselling novel – Berglund ends up signing off on a massive strip mining project in rural West Virginia and enlists a body armor firm (involved in supplying troops for the Iraq war that he strongly opposes) essentially to buy off with offers of employment obdurate families who are otherwise unwilling to relocate from the mining site.

Not coincidentally, it is Linda Franzen who focalizes the narration about Gerhard Fließ, the failed Berlin academic, who has given up his ambitious political ideals for structural change and replaced them with the advocacy for endangered birds – narrating "wie er vom Menschenforscher zum Vogelschützer geworden war" (*Unterleuten* 263). In this case, the bird in need of particular protection is the "Kampfläufer," which humorously alludes to the political "fighter" Fließ apparently once was. As a young, committed academic, he was engaged in the good

² Each of these viewpoints and more are to be found in the selection of feuilleton reviews on *Perlentäucher*.

fight, for "die gute Sache," as leftists frequently referred to their larger aims.³ But he has traded that for creature comforts and for the "Kampf für eine gute Sache" (*Unterleuten* 20), reducing his political engagement in scale to a boutique, almost comical concern, the threatened ruff. "Unterleuten bedeutet Freiheit," declares Gerhard Fließ (via an extra-diegetic motto introducing part two of the novel), not knowing, of course, how right he is.⁴

Unterleuten extends the critique initiated by Franzen's novel to reveal a particular inequity in post-Unification Germany in which Easterners – perhaps the region's principle "endangered species" – are overlooked in favor of rare birds. Further, the Franzen-intertext helps to focus the larger issue of disputed land use, property rights, and the betrayal of the local population, all of which will dominate the novel. Like *Unterleuten* (as we will see in some detail below), *Freedom* is a highly perspectivized novel that does not thereby lose its hold on larger currents of socio-economic reality. Rather, the subjectivity of the narration enacts legitimately divergent views on human relationships without placing in doubt the larger narrative of neo-liberal economic exploitation, symbolized most palpably by the ever-expanding West Virginian strip mine. And as in *Unterleuten*, Franzen's novel both deploys and critiques the use of individual relationship narratives to tell the story of social and structural conflict. Romance, marriage, and infidelity both draw us into the story and threaten to eclipse the social critique. Indeed, both novels illustrate the importance and incommensurability of the personal and the social, without making either absolute. The return of realism, the revival of the *Gesellschaftsroman*, and the resurgence of literature with unabashed socio-political dimensions – all of this is celebrated in the Franzen intertext. Thus, while looking at Eastern German society and politics with one eye, we are looking to America, to neo-liberal globalization, and to larger trends within world literature with the other. The intertext functions both to focus the novel's concerns and as a pressure release valve allowing readers, at least temporarily, to rise above intra-German political anxieties and to place themselves within a broader, international

3 On Fließ as a (self-styled) critic of capitalism, see *Unterleuten* 335.

4 The alleged extra-diegetic nature of the citation, as if Gerhard Fließ were an actual authority outside of the fiction, draws attention to the intertextual relationship even more, as does the ongoing fascination with the meaning of "freedom" to various characters. Indeed, the word "Freiheit" appears in prominent and sometimes otherwise unexpected or unmotivated contexts, thickening the web of intertextuality. See, for example, Kron (*Unterleuten* 392), Kron-Hübschke (*Unterleuten* 450–451), Franzen (*Unterleuten* 469), and Fließ-Weiland (*Unterleuten* 578). The intertextual relationship is richer than I can detail here and worthy of an essay in its own right.

economic, political, and literary context. The move into and beyond Brandenburg, in other words, is quite intended.⁵

And there is more to remind us that we are always also in the world of created fiction. The repeated, even insistent references to Annette von Droste-Hülshoff's *Die Judenbuche* (1842) allow the author to raise pertinent and timeless questions about the prospect of justice and the possibility of truth within a broadly realist narrative that does not question its fundamental ability to reference the external world. In *Unterleuten* it is also an old beech tree that stands for a mysterious death, quite possibly a murder, not to mention an unexplained injury. With the intention of setting things straight once and for all, Kron visits the scene of the (alleged) crime with his daughter, Kathrin, who attempts to focus his mind by reminding him, "Buchen sollst du suchen" (*Unterleuten* 491). She thus reminds the reader too (as do numerous other passages) that this "Lichtung," upon which converge so many painful stages of recent German history (*Unterleuten* 613), is a privileged locale where too great a focus on individual criminality and personal guilt may obscure larger social concerns regarding the just use of natural resources thought to be held in common.

In *Die Judenbuche*, of course, the question is the fair use of timber, with the aristocracy silently asserting its traditional rights on one side, and the outlaw *Blaukittel* band raiding the forest by night. In that narrative, the baron famously seeks to put an end to the mystery surrounding the murder of the Jew Aaron by sonorously asserting the identity of the corpse hanging in the eponymous tree at the end of the novella to be that of the protagonist Friedrich Mergel. Yet the lone-standing beech tree at the story's conclusion is a testament as much to Aaron's unsolved murder as it is to the surrounding systematic spoilage of the forest by the baron and his cronies. In *Unterleuten*, the natural resources in dispute are not trees but wind and land. As in Droste-Hülshoff, the matter of who profits (or suffers) from the planned resource exploitation (here the proposed wind farms) and how these decisions are made is very much center stage.⁶ Given the fundamental analogy between *Die Judenbuche* and *Unterleuten*, and the fact that greed seems to win out in both cases, we are left to wonder what difference (if any) democracy makes in deciding the question in the present. Drawing at regular intervals on Droste-Hülshoff's famous story, surely familiar to many German readers from their school days, Zeh's novel thus re-frames its own emphasis on the feud plot, prompting readers to recognize the well-worn trick of displacing structural with

5 Apart from Venzl, the Franzen intertext has been noted in passing by März; Twellmann (74); Moser (132); Richter (147).

6 On the centrality of environmental concerns to *Unterleuten*, see Zemanek 352–355.

lurid individual crime (or to play one off the other). At the same time, the intertext temporarily removes us from the pressure cooker of contemporary German politics and the perhaps irresolvable accusations of this claustrophobic rural community, lending the text a transtemporal and trans-geographic dimension somewhat at odds with conventional expectations of realism (cf. *Unterleuten* 559, 563). Finally, insofar as *Die Judenbuche* itself represents a literary re-working of an actual historical event and a substantial documentation thereof, the intertext can be read as a poetological sign that Zeh, too, does not wish to be bounded exclusively by the socio-political parameters of her Brandenburg story. Like Droste-Hülshoff, she raises larger issues about human behavior that transcend the local setting, while subjecting this very inquiry into the *conditio humana* (as Dora from *Über Menschen* will call it) and its relationship to politics to further scrutiny.

Furthermore, the artificial nature of stock narrative plot units is openly – and I think quite humorously – thematized when Kathrin (who happens to be married to Wolfi, an author currently writing a realist drama about the village of Unterleuten) is shown reading a novel in which a child disappears. It is the familiar trope of the “missing child” reprised recently in Elena Ferrante’s wildly popular novels – e.g. *The Story of the Lost Child* (2015) – as well as in the Netflix films based upon them. Kathrin seeks in fiction a respite from reality but ends up finding in the novel her very own situation. “Kathrin spürte,” Zeh writes, “wie sich in ihrem Inneren der Raum öffnete, in dem die Geschichte angesiedelt war. So real, als könnte sie sich selbst darin bewegen” (*Unterleuten* 360). And, behold: at that very moment, her own daughter, Krönchen by name, goes missing. It resembles a passage from German Romanticism in which the interior story seamlessly becomes “external” reality; one thinks of Tieck’s *Der blonde Eckbert* (1797) among other worthy candidates. Now, Krönchen (whose very name is humorous, and seems drawn from the nomenclature of fairy tale literature) may have been abducted as part of the decades-long feud between Kron and Gombrowski that has its roots in the expropriation of farmers during the GDR, continued on into the questionable selling off of state-owned property after unification, as well as into the more recent battle over the placement of large wind turbines in the vicinity of the town. By moving so abruptly – and humorously – from fiction to reality (or from fiction to the reality within a fiction), Zeh is serving both masters, creating a credible simulacrum of an Eastern German village with all its lethal legacies while puncturing it at regular intervals to release readers from the immediacy of events to give them access to other worlds. Which is to say she offers the opportunity for critical distancing.

More specifically, we are made aware of the questionable practice of mirroring ourselves too neatly in prose, or, more worrisomely, elevating prose that happens to reflect our particular convictions or identity to the status of unquestioned

authority. The use (and abuse) of literature for understanding society becomes, as we will see below, a major concern also in *Über Menschen*. For now, we note that the “abduction of Krönchen” episode, which generates so much intradiegetic excitement and at first promises to bring so many divergent plot strands to a head, in fact ends in pervasive opacity. We can choose to fault Zeh for deploying such “implausible” plot devices – as some have done – or take stock of the foregrounded technique and ask what it achieves. The latter, more productive route allows us to see Zeh not only as a compelling storyteller of contemporary issues, but also as an author offering a meta-reflection on popular realism itself.

Zeh’s deployment of the “lost child” motif, then, both advances the political narrative (inevitably pulling the West German/Berlin immigrants to Unterleuten into its critical orbit) and draws attention to its artifice. As such, it constitutes serious play. And the same could be said of her portrayal of the central figure Gombrowski, who is at once both a somber figure of East German decline and a figure of fun, the “old dog” whose characterization as a physically abusive husband and father owes a recognizable debt to the notorious “der gute Vater” episode from Elias Canetti’s darkly humorous interwar novel, *Die Blendung* (1935). Though today treated by literary critics principally as modernist, the novel remained in the eyes of the author essentially realist (Canetti 1981), and thus distinctly relevant to Zeh’s paradigmatic engagement with realism. As director of the agricultural collective “Guter Hoffnung” during the GDR, and CEO of its successor company, Ökologika, after unification, Gombrowski transcends the literary allusion to attain the status of a much-maligned would-be savior figure who is hated because (as he sees it) everyone is in some way in his debt. But what he persistently blocks out from all this alleged beneficence (very much recalling his literary precursor in Canetti’s *Blendung*, Benedikt Pfaff) is a pervasive but unacknowledged use of physical violence.⁷ Gombrowski succeeds fabulously – but only up to a point, until his principal victim “speaks” – thanks to a stylized form of focalized narration developed to new levels by Canetti.

The literary technique that enables this highly selective self-characterization is called “narrated monologue” – “narrated” because it appears in the third person (the so-called tense of narration), and “monologue” because it is focalized exclusively by a single character. As a result, highly subjective, personal, and prejudicial views appear formally in the third person, and can be read (or misread) as an independent, objective narrator or even the authorial voice (Cohn 99–140). When

7 “Der gute Vater” episode is discussed within the context of Canetti’s dispute with Freud in Donahue 2020, 137–173. Canetti insists on the social reality of father-daughter abuse (as opposed to the Freudian view of a daughter’s displacement of sexual desire onto the father-figure).

Dorrit Cohn first defined this technique, otherwise known as "free indirect speech," she insisted that the focalization be accompanied by an identifiable "idiolect," that is, a set of vocabulary, turns of phrase, and perspectives that allow the reader to identify the speaker from the novel's cast of characters. Careful reading can more or less dispel the confusion intentionally created by subjective viewpoints lurking within the "objective" third-person voice of narration because they are marked.

But Canetti had already begun to play with this technique long before Cohn defined it by attenuating the linguistic identifying markers. In *Die Blendung* one finds long stretches of ostensibly objective third-person narration that have the feel of subjectivity (via their vehemence or argumentativeness, for example), but often without a clear or proximate clue as to the speaker's true identity, though this can frequently (but not always) be determined *ex post facto*.⁸ Zeh takes this a step further by strongly focalizing the third-person narration, but rarely providing a distinctive linguistic "thumb print" that aligns consistently with a particular figure. In *Unterleuten*, chapter titles (consisting of characters' names) may be meant to substitute for this, but even these do not fully dispel the impression of "objectivity" generated by third-person narration, nor do they consistently identify the figural voices.⁹ The great exception to this rule is Gombrowski, who of all the characters is given an intermittent idiolect linked to his "folksy" misogyny.¹⁰ So we may feel that we know him and like him (as many in the village do, including newcomer Jule Fließ-Weiland). But this is in no small way linked to the narrative technique described above because the allegedly "objective" and largely positive view of Gombrowski not only emanates from his psyche, so to speak, but is also governed by his gaps and proclivities to suppress self-incriminating information. Because the third-person narrator is not a fully independent voice or observer, she does not, on her own, fill in the gaps. We must wait until one of his victims "speaks" via the method described above. This happens first in chapter 50, when Gombrowski's wife Elena reveals: "Viele Male hatte er sie in der Vergangenheit ge-

⁸ I refer to this as "ascriptive narration" (Donahue 2020, 30–42).

⁹ Neither do they consistently render a single perspective, let alone the one indicated by the respective chapter title. It would, for example, constitute quite a stretch (and assume an improbable degree of self-awareness and perhaps even self-loathing) to imagine that the critique of Gerhard Fließ emanates from his own psyche (see, e.g., *Unterleuten* 472 and 557).

¹⁰ He deems Jule, for example, "typisch Frau und typisch Wessi" (*Unterleuten* 246); refers to women by the color of their hair (*Unterleuten* 149); and opines "Frau-Sein bedeutete nichts weiter als die Erlaubnis, sich jederzeit für unzuständig zu erklären [...]" (*Unterleuten* 312). On this issue, see Mitterer (92–97) and Knorr (425–432).

ohrfeigt, quer durchs Zimmer geschleudert, die Kellertreppe hinuntergestoßen” (*Unterleuten* 518).¹¹

These narratological observations may seem abstruse, but they have great relevance for the way we read these (and other Zeh) novels that are so prominently marked by a fiction/reality polarity. Critics account for this tension in a number of ways, some going so far as to maintain that Zeh (or the novel itself) promotes radical skepticism at a philosophical level, suggesting that there is no such thing as truth or objective reality, only perspectives.¹² This is at best only partially true. One cannot deny the extensive use of strongly perspectivized narration, as I have just described. But the line critics like to quote in this regard – “Es gibt eben keine Wahrheit ... sondern immer nur Perspektiven” – actually emanates from Frederik, who voices this postmodern truism while aroused and clutching the breasts of his overbearing partner, Linda Franzen (*Unterleuten* 533). The critics may have missed the joke. Poor Frederik is either submissively parroting a line from Linda (which she in turn has taken from the fictional Manfred Gortz, and he, in turn, from Nietzsche), fully in sync with his usual subordination to her every wish,¹³ or clinging to it as a form of self-preservation (because if it is true, then she can’t be any more “right” about things than he is).¹⁴ At any rate, the point is that the context of any claim needs to be taken into account. And while there is much that will never be resolved or agreed upon in the realm of human affairs (and key passages richly illustrate this point), the novel is in no way radically skeptical about social reality as such, or of realism’s ability to capture its basic contours.¹⁵ That would be to depart the plane of realism entirely, to invalidate the project per se, and thus effectively to endorse the very apolitical attitudes that are in question. A fairer reading

11 There are corresponding gaps in the focalized narration associated with Elena Gombrowski, née Niehaus, but they are differently motivated: for her it is not a matter of suppressing an unacceptable truth, but rather of having fallen unconscious as a result of the beatings (*Unterleuten* 519).

12 Reflection on the narratological polarity between “reality” and “fictionality” comprises one of the richest veins of literary scholarship on Zeh; see Juster; Navratil; Schenk; Stubenrauch; Wisotzki. Agnes Mueller approaches the question – quite helpfully – from the perspective of paratextuality. Zeh has been charged with skepticism because various passages in her works promote this view, perhaps above all the “Ambivalenz” chapter of *Corpus Delicti* (126–129). Such assertions overlook the way in which skepticism is held in tension by opposing strategies.

13 See, for example, *Unterleuten* 139–140.

14 He may also be reflecting his own imperiled sense of reality insofar as he seems to enjoy the status of a merely “literarische Beschreibung” in Linda’s eyes (*Unterleuten* 533).

15 The view of Zeh as a radical skeptic has been fueled by the author herself (cf. 2017 interview quoted in Guiffroy). But this has to be seen in light of Zeh’s rich deployment of intentionally misleading paratexts (Mueller) and her extensive (and often equivocal) acts of self-stylization (Ziganke).

of certain unresolvable mysteries in *Unterleuten* would need to take account of the afterlife of officially propagated GDR "legends" (often highly orchestrated *Stasi* lies and false identities),¹⁶ not to mention individual malice and ignorance. 'Indeterminacy' in these novels is not tantamount to epistemological inscrutability per se, but due rather to particular political, economic, historical, psychological, and moral factors thematized in the texts.¹⁷ This paradoxical ethos of "indeterminate realism," in which mystery and doubt coexist with a firm sense of social reality, has been amply prepared for by the *Die Judenbuche* intertext.¹⁸

No, the point lies elsewhere. The articulate, "respectable" narrative voice often leads us to premature political conclusions. This voice tells us, for example, about the many deprivations and disadvantages of Eastern German village life and concludes that the federal government doesn't give a damn about this area. This may sound quite reasonable at first, and the first part of the claim is indeed fairly uncontroversial. But wait: As we read, we discover this judgment emanates from Jule's consciousness, the same person who unironically seeks an expanded "Lebensraum."¹⁹ Jule repeatedly refers to her disabled neighbor as an animal ("das Tier!"), and seriously suggests to her husband Gerhard that he just kill the guy, which he ultimately very nearly does, prompting her to leave him.

16 The character Mayor Arne Seidel makes this point compellingly (and again: he would know, given that his wife was an *inoffizielle Mitarbeiterin* of the *Stasi*, *Unterleuten* 152). On lies due to ill-will (or possibly even entertainment value), see Gombrowski (*Unterleuten* 408), and on the unreliability of village gossips in general, see Fließ (*Unterleuten* 607).

17 No treatment of this theme would be complete without an accounting of the figure of Lucy Finkbeiner, who appears first in a motto about the kaleidoscopic nature of perception: "Man dreht ein wenig, und alles sieht anders aus" (*Unterleuten* 426). She reappears as the first-person author of the epilogue with the same message, highlighting incompatible narratives even she can't unravel, and informing us that Frederik did not in fact die in the car crash, as Linda Franzen thought (*Unterleuten* 630). Similarly to Schaller's daughter, she functions as someone outside the principal diegesis who is trying to get a handle on the action, acting as a proxy for the reader. But her authority is humorously qualified insofar as she describes herself as a figure in a novel (*Unterleuten* 633).

18 The broader field of literary criticism has had no trouble holding these binaries in tension, understanding that Zeh both evokes and problematizes a familiar socio-political reality. See, for example, Maaß 45, 47–48.

19 Jule is not alone in this by any means – the figures Kathrin Kron-Hübschke and Gombrowski do the same (see, for example *Unterleuten* 449 and 541 respectively). The Nazi-era meaning indicating expansion eastwards cannot, in this novel about East Germany, be overlooked. Meiler, for example, references the Nazi period explicitly, as does Gombrowski extensively, not to mention, of course, the very overt reference to Nazi-era locutions in the title of the second novel, *Über Menschen*. Additionally, "Lebensraum" possesses a poetological dimension: In the context of novels concerned with realism, it references the "life room" of the realist simulacrum, the place we can imaginatively inhabit, suggesting a desire for something beyond the constraints of quotidian reality.

In the successor novel *Über Menschen*, West German immigrants like Jule will be accused explicitly of being arrogant, “überheblich,” considering themselves “above” the Easterners, and thus *Übermenschen*, as it were. In a way that is typical for both novels, but particularly for *Unterleuten*, we are pulled up short – drawn in first by apparently undisputed facts, and then confronted with temptingly categorical conclusions that turn out to be attributable to a very quirky or flawed character. Zeh is playing with us, tempting us to ally ourselves with this or that seemingly morally secure position, only to have the rug pulled out from underneath us as we discover that the respective view is voiced by someone who is not so trustworthy or authoritative after all. In questioning diegetic and extradiegetic voices, textual and paratextual authority figures, Zeh moves us decidedly away from what Baßler derides as a weak form of realism reliant on external, non-literary authority.²⁰ In other words, the novel seems to be saying again and again: I cannot think for you; that you will have to do for yourself. Very few, if any, of its articulately and admirably formulated positions are adoptable “as is.” It is not, in other words, a “know-it-all” realism that provides pre-packaged answers to the problems it raises.

This bears powerfully upon the “flight from politics” thesis that is often treated reverentially as an unquestioned traumatic legacy of East German communism. Accordingly, it can harbor a condescending view of Easterners (as helpless victims of history lacking in agency) and foster a kind of resignation that presents itself as historical understanding. Not coincidentally, this view is represented in both novels mainly by Western “immigrants” in whom we witness a gradual complication and interrogation of the “antipolitical” thesis. Let us begin with Dora from *Über Menschen*, whose experience of populism and right-wing politics allows us to consider both apolitical abstraction and literary escapism as two sides of the same coin.

When Dora first arrives in the village, the widespread disgust with politics that she observes is not yet her conviction, but an attribute of the locals, and it is less the fault of the old GDR than the current federal government, and occasionally the European Union (EU). She makes the discovery that her gay neighbor Tom votes for the AfD, and she wants to know why. After intoning a litany of wrongs perpetrated by “die da oben” upon the rural locals, and specifying the culprit as “Die Regierung. In Berlin,” Tom reveals his fundamental objection: “Das Problem

²⁰ Baßler decries this kind of popular realism as “eine selbstbezügliche Schließung im Sinne des Immer-schon-Rechthabens und des Ressentiments” (217). This brand of “midcult” derivative realism assiduously eschews original, interrogatory thinking: “An ihre Stelle tritt im Neuen Midcult die autoritative Beglaubigung von Diskriminierungserfahrungen, deren Bedeutsamkeit und Ursachen einfach vorausgesetzt werden” (Baßler 216). See also Baßler 171–227.

sind nicht die Maßnahmen,’ [...] ‘Sondern, dass sich die Leute verarscht fühlen” (*Über Menschen* 128).²¹ “And the people,” Dora inquires, “that’s you?” Tom confirms, thereby underscoring the classic populist identification of “real people” with his own kind, while denying that status to others (Mudde and Kaltwasser). The centrality of populism in these two novels is further conveyed by a perhaps too clever self-citation in the assertion that the rural village of Bracken (Dora’s new home since escaping Berlin, the Covid lockdowns and her self-righteous boyfriend Robert) has a lot to teach her about “real people.” The German echoes the titles of the two novels almost verbatim: “In Bracken,” says Tom, “ist man *unter Leuten*. Da kann man sich nicht so leicht *über die Menschen* erheben” (*Menschen* 128, emphasis added).

Later, when she meets Sadie (the single mother who is working multiple jobs), Dora becomes a more eloquent mouthpiece for what is essentially Tom’s position:

Dora empfindet Ehrfurcht vor der jungen Frau. [...] Außerdem spürt sie Verwunderung. Als blickte sie auf die geheime Unterseite der Nation. Kaum zu glauben, dass sich ein stinkreiches Land Regionen leistet, in denen es nichts gibt. Keine Ärzte, keine Apotheken, keine Sportvereine, keine Busse, keine Kneipen, keine Kindergärten oder Schulen. Keinen Gemüseläden, keinen Bäcker, keinen Fleischer. . . . Irgendwie, denkt Dora, hat Deutschland die AfD beim Universum bestellt und bekommen. (*Menschen* 218)

Here Dora spells out what being “verarscht” means practically, and she, who continues to abhor the AfD, actually makes a better case for its existence than Tom ever did. In taking up Sadie’s cause so passionately, however, she remains blind to her own complicity; for, in buying up a former GDR kindergarten and turning it into a private home, she is clearly part of the very privatization process that she more readily recognizes and deplores in others. But she stops short of affirming Tom’s (and of all of populism’s) core binary, which pits the authentic “Volk” against an inauthentic ruling elite.

In fact, she does just the opposite. Throughout the novel, Dora builds bridges connecting groups typically divided by politics and stereotyping, often using herself as the starting point for self-examination and self-critique. She expands her sympathy for those who feel cheated and who are really suffering, charting a potential political trajectory of understanding rather than judgment. A sense of commonality arises also by recognizing bigotry on the left as well as right. When Tom inveighs against a government incapable of responding adequately to the climate crisis, implicitly pushing his we-they doctrine (we: the good, aggrieved people, they: the evil elite), Dora sees in him a mirror image of her ex-boyfriend, Robert:

21 Henceforth abbreviated as *Menschen*.

“Der letzte Satz hätte von Robert stammen können. Die Politik hat den Verstand verloren, *how dare you!* Nur dass Robert das Gegenteil eines AfD-Wählers ist” (*Menschen* 127). The mirroring of Tom and Robert (and, by extension, Greta Thunberg!) in Dora’s imagination, suggesting that in some respects professed political enemies may be more similar than they (or we) would like to admit, is both humorous and provocative.

Finding the common humanity in presumed enemies may seem like a quaint humanistic endeavor – of value, perhaps, in approaching the likes of poor Sadie, who explicitly abjures violence, yet dubious in coming to terms with an ex-convict neo-Nazi like Dora’s neighbor, Gote. What kind of trivial reconciliation is it that renders Dora and Gote “verbunden durch die Mauer, die sie trennte” (*Menschen* 404)? By bringing them together in friendship or love, or whatever it is, does Zeh descend to the sentimental or worse?²² When Dora and Gote finally discuss the events that landed him in prison for his involvement in a stabbing at what seems to have been a neo-Nazi rally, Gote is clearly more eager to turn the conversation toward what they have in common – namely that they are both misrepresented and misunderstood, he the alleged neo-Nazi, she the uptight “Großstadt-tante”: “‘Da haben wir wohl etwas gemeinsam’, sagt er und hebt die Bierflasche, um anzustoßen. ‘Wir sind nicht das, was die anderen denken’” (*Menschen* 308). Here the “common ground” claim – undeniable though it in some ways is – seems more like evasion than insight.²³

It is surely no coincidence that just as Dora is summoning the courage to confront her neighbor on the very afternoon he and his cronies are guzzling beer and singing the antisemitic Horst Wessel song, she plunges into a lengthy reflection on the topic of contemporary literature.

As the men next door grow louder, Dora withdraws, seeking solace in the many novels she has downloaded onto her smartphone. Having shifted her attention to those texts, she is now overwhelmed not by right-wing rowdies, but by the sheer bulk of contemporary literature she feels obliged to keep up with: “Die

22 Necia Chronister clearly thinks she does (535–538); yet she comes to this conclusion in part by reading Dora as an unproblematic extension of the author’s political views (537). Brockmann, who keeps the public intellectual’s commentary distinct from the author’s literary production, is more sanguine. Mueller and Ziganke show how Zeh consciously – and provocatively – intermingles the two roles.

23 This motif is reprised several times in the novel. At one point, for example, Dora seems to be giving in once more to the reductive temptation we noted above, that is, to generalize in a manner that reduces political commitments of all stripes to various kinds of elemental fear (*Menschen* 295–296). She ends up propagating a questionable equationism, placing Robert on par with AfD supporters.

Aufgabe, mit der Gegenwartsliteratur Schritt zu halten, ist zu groß. *Eine weitere Menschenunmöglichkeit*, gegen die man sich instinktiv sträubt” (*Menschen* 172, emphasis added). The humor of incongruity – comparing neo-Nazism with the proliferation of contemporary literature as commensurate “impossibilities” that one must cope with – jumps off the page. Here it is particularly comical with reference to Zeh herself, who is known not only as a prolific author, but also one who produces substantial tomes daunting simply in their heft and scope. So, readers holding one of these fat novels in their very hands – or reading it digitally like Dora herself – cannot help but chuckle in recognition.

Considering reading as a potential new hobby she might take up in her new “country” home, Dora comes upon a novel praised for its topicality and social relevance, promising “crystal clear engagement with the modern world” and, in addition, “a poetic analysis of the current *conditio humana*” (cf. *Menschen* 172). Already on the first page of the novel, however, she is disappointed because the author writes a naively unrealistic scene: women wake up across the United States to alarms ringing simultaneously. Her reservations go beyond the technical error of overlooking obviously diverse time zones (the failure of properly-deployed referential mimesis); she objects rather to the author’s generalization about gender, her assertion of a particular female fate implicit in that opening gambit. (She does not comment upon the oxymoronic phrase “aktuelle *conditio humana*,” leaving that pun to the reader to savor.) We witness Dora engaging reflectively on matters of gender, labor, and consumer society; and while one could say that, in her, Zeh models a figure interacting critically with realism (saying “no” to the novel she is reading), that very engagement is in this case tantamount to escapism. For she is deploying literature to divert her attention (and ours) from the much more pressing, proximate phenomenon of drunken, neo-Nazi revelers right next door. Ultimately she cannot block that out with literature – or with videos for that matter. The strains of the Horst Wessel song, which she initially misinterprets as the communist *Internationale*, ultimately filter through the literary barrier she had attempted to erect between herself and Gote. By this point, if not before, it is clear that while Dora may in some ways serve as a model for self-reflection and political enlightenment (when it comes to expanding our sympathies for marginalized Easterners, for example) and a good critic of the liberal-progressive clique from which she hails, she is not infallible. Far from it. When she finally “stands up” to Gote at the end of the chapter, all she can muster is a refusal to accept his gift of garden chairs. She is proud of this, as if she had actually spoken out against the hateful sentiments of the song he and his buddies belted out. But she has not, and we are meant to see this as a very modest achievement indeed, if not an outright failure.

It is perhaps superfluous to remark that in this passage Zeh is, of course, flagging the limitations and caveats pertinent to her own work as well: No novel can possibly provide what that hyperbolic reviewer promised to Dora, namely “crystal clear engagement with the contemporary world.” No matter how faithfully it reproduces and comments upon contemporary society, such literature can always be deployed – as Dora humorously demonstrates – to deflect from yet another reality. Just like Dora, we can use thick novels (like *Über Menschen* and *Unterleuten*) to insulate ourselves from the very world they depict, if we choose to do so. Even Émile Zola’s *J’Accuse...!* (1898) can be used in this manner. Perhaps, as Adorno warned in his widely read essay “Commitment” (1974), we must be alert to the assumed goodness and efficacy precisely of *littérature engagée*.

This particular proclivity of realistic fiction to offer escapism cloaked as “engagement” had of course already been prefigured in *Unterleuten*, where Frederik (the nerdy, submissive partner of Linda Franzen) uses his genius in software design to create a computer game called “Naturschutz,” which allows players to “rescue” endangered birds without any of the real-world cost or risk. This digital simulacrum of *Unterleuten* – a town he himself barely knows – becomes the epitome of “bad” literary realism: inviting gamers to withdraw from the very world that is being so expertly simulated for their amusement. Ever the humorist, Zeh allows Frederik to perceive a cock crow noisily just as he experiences his great Eureka moment (he sees his name in lights, as it were, celebrating a huge market success: “Traktoria nature, by Frederick Wachs”). But instead of understanding the crowing cock as the classical biblical signal of betrayal (here, a betrayal also of realism), he takes it as an inspiration for the audio “Startzeichen” of a new level in his computer game (*Menschen* 535–38). As Baßler has observed, it is especially the immersive, non-reflective aspects of popular realism that pass seamlessly into video games of this sort.

But Frederik’s game is no more or less escapist, we can’t help noticing, than the “real world” social activist Gerhard Fließ himself, who has made a dubious choice to begin with (the *Kampffläuser* bird being only mildly at risk in some areas of Europe, but not really endangered overall), and who of course betrays the cause – as did Jonathan Franzen’s Walter Berglund – when it suits his needs. Yet we are meant to see Frederik’s video game not merely as a negative foil to “higher” literature, but also as fundamentally similar. After all, all those intertextual moments noted above (Jonathan Franzen, Ferrante, Droste-Hülshoff, Canetti) are themselves a kind of game; they can only be “activated” if readers intervene in the same animated way that gamers typically do. And they possess the same Janus-faced set of readerly options: opportunities for richer, more critical engagement, on the one hand; or literary allusiveness as a kind of trivial pursuit recognition game, a gratifying amusement, but little more. One can even view the

audience participation of gamers with envy, especially in light of the charges of passivity made against allegedly acquiescent consumers of popular realism. Fredrik's video game is thus both model and antimodel, as we can perhaps deduce from Zeh's own turn to the internet to further market her novels.

Returning now to the village of Bracken, Zeh gives the satire yet another self-reflective turn by having Dora wonder, in the wake of her reading, if politics is not in the end reducible to a mass sense of dissatisfaction. The reflection is both serious (because broad based dissatisfaction does indeed appear to underlie all manner of threats to the political system), but also a bit suspect, insofar as it reduces complex political phenomena to the common, relatable human feeling of discontent. The very brevity of the remark leaves both options open:

Die Tragik unserer Epoche, pflegt Jojo zu sagen, besteht darin, dass die Menschen ihre persönliche Unzufriedenheit mit einem politischen Problem verwechseln. Vielleicht ist das nicht nur ein typisches Jojo-Bonmot. Vielleicht ist es die Wahrheit. Womöglich liegt nicht einmal eine Verwechslung vor. Die Unzufriedenheit der Leute ist ein politisches Problem, und zwar von gigantischem Ausmaß. Die Unzufriedenheit ist in der Lage, ganze Gesellschaften zu sprengen. Man braucht nur ein wenig Zündstoff, Flüchtlinge oder Corona, und schon droht das ganze Gebilde auseinanderzufliegen [...]. (*Menschen* 173–174)

But for the reader there is yet a third: for in Dora's musings we witness the novelist's self-reflective strategy that in a sense anticipates (but does not neutralize) the very same criticism that will be made against her novel – namely that it reduces politics to "mere" humanity. Yet this very reductive move is repeatedly placed in doubt. For example, trying to make sense of her relationship with Gote, Dora reflects on the surfeit of images of love and friendship that we have been served up by literature and film. She concludes that these works are not such reliable guides after all. "Aber meistens denkt sie, dass Romane und Filme eben lügen" (*Menschen* 404). Paradoxically, the only way we can take her observation seriously is if we believe that novels can also tell a larger truth, especially when they reflect on the propensity of literature (and reading practices) to distort reality.

For if we feel called to critique the conciliatory movement of *Über Menschen* – or to accompany precisely those movements with a critical gaze – that is perhaps a very good thing, and one that is entirely foreseen and encouraged by the author herself. First, however, let us note that an actual reconciliation is kept at bay because Gote is characterized in key respects in the subjective rather than declarative mood. There is never any "crystal clear" understanding of his role in the violence that landed him in jail, for example. He denies being a neo-Nazi, claims the stabbing was in self-defense and maintains that he had no direct role in the events that precipitated it. He seems unaware of the Nazi provenance of the *Horst Wessel Lied*. Is he lying, deluded, dense, or just deliberately not forthcoming? The possibil-

ities abound and one can of course take issue with Zeh's characterization of him, but only if he is to "stand" for something less ambiguously than he actually does in this novel. Ultimately, any resolution is rendered moot by his fatal illness and ultimate suicide. In other words, Zeh gets him off the narrative stage and returns our focus to Dora, who is much more the reader's concern and (provisional) identification figure. Perhaps we are in this manner encouraged to redirect our focus to rich Westerners who buy up Eastern property at bargain-basement prices, encouraged, in other words, to contextualize the sensational individual crime (Gote's) within the context of larger, pervasive, and "silent" structural injustices, just as in *Die Judenbuche*.

In the end, Dora is presented less as an exemplary figure than as one who problematically "resolves" political problems in her imagination rather than in the real world. This becomes particularly evident in her reworking of the horrific murder of George Floyd in 2020, an African American man who suffocated while Minneapolis police officer Derek Chauvin knelt on his neck for nine minutes and twenty-nine seconds, despite Floyd's repeated cry, "I can't breathe." In her imagination Dora takes the ingredients of this event and radically rearranges the narrative units, re-purposing them to "punish" Gote and to visualize herself as an avenging figure kneeling on his neck until he dies. This reversal, in which Gote (as the Chauvin figure) becomes the victim of his own brand of brutality, is both remarkable and frankly confusing. Transplanting this iconic scene of American racial injustice to the German context raises all manner of questions. On the one hand it can remind – perhaps reassure – German readers that racism, hate crimes, and populism are transnational phenomena. This, after all, has been a strategy of numerous intertexts all along: to reframe the German story within a larger, often international context. Yet the appropriation of this particular narrative, and the reversal of that murder into one of vigilante vengeance perpetrated upon a German neo-Nazi racist, seems, in this context, above all to bespeak a helplessness, if not desperation. After all, Dora's most clearly articulated response to neo-Nazism in Germany is merely imagined. It is fleeting and fizzles out – in other words, it is merely fictional. Here, too, Zeh is calling out the limits of fiction, and not only of the explicitly literary kind. Yet, here too, there is nuance. Dora is not subject to ridicule; readers may still admire the way in which she exposes herself directly and personally to the very societal phenomena – populism, right-wing violence, and the AfD – that many of us go out of our way to avoid. The irony of course – one fully in line with Juli Zeh's self-reflectivity – is that we are learning this lesson about the importance of immediacy and proximity, about the necessity of actual human relationships over the abstraction of ideology and politics, by way of a highly stylized novel, which as Zeh is at pains throughout to show us, is itself a form of highly mediated discourse.

Dora reflects repeatedly on the seductiveness of the AfD slogan "Frei. Wild.": "macht eigentlich gar keine schlechte Musik," she muses, "*Exit grübelnder Skeptismus, Enter sorglose Engstirnigkeit*" (*Menschen* 296, cf. 193). It will remind readers of a similar prominent locution from *Unterleuten* – the town that the character Gerhard Fließ had deemed the very epitome of "freedom" and about which the aspiring writer Wolfi Hübschke (Kathrin's husband) had planned to write a play with the very similar title "Fallwild." But his title, while semantically interlocking with the AfD slogan "Frei. Wild.," stakes out decidedly darker territory than the exhilarating "freedom" referenced above, namely a diagnosis of self-inflicted victimhood (*Unterleuten* 526). Wolfi maintains that his drama captures the essence of "Mikro-kosmos Unterleuten," a realist claim if ever there was one, and one often made, as numerous critics have observed, in the context of the *Dorfroman* (Klocke; Wahlster). He explains that the title (and we have no reason to believe he has gotten much beyond the title) refers to wild animals who meet their demise entirely on their own, without the intervention of a hunter. "Irgendwie sind hier doch alle Fallwild," he posits (*Unterleuten* 357–358), suggesting, as we saw above, that this applies to all of East Germany. It bears enough import to be repeated, almost verbatim, in the epilogue and to serve as the title for Part VI of the novel (*Unterleuten* 634, 525).

Here too, we are confronted with a potential, if limited, insight paired with a serious poetological caveat: On the one hand, the tangled internecine battles of village life, as depicted in the larger novel, would seem to confirm his point. But this is, after all, Wolfi, who, rather than engage with the locals and get to know his environs, chooses to stay home to cut (and re-cut) his lawn, day in and day out, because he suffers from writer's block. More importantly, perhaps, he is a Westerner, a "Wessi," who seems predisposed to conclude that all the suffering in the East is essentially self-imposed, and thus not the responsibility of transplanted Westerners like himself. It is not just readerly practice (as in the case of Dora's escapism), but writerly prejudice that can compromise the truth claims of realism.

The same kind of circumspection seems called for in the discussion of the allegedly "anti-political" East. Above, we witnessed Grombowski's fairly sympathetic invocation of GDR paternalism, on the one hand, and Dora's citation of post-*Wende* federal neglect, on the other – both cited as explanations of a pervasive Eastern suspicion of and exhaustion with politics. These can count as valid insights, to be sure; both possess some explanatory power for the disaffection of voters in Eastern Germany, where voter turnout is lower than in the West (Reiser and Reiter). But both novels complicate these explanations from the very beginning. It may be true, for example, that rural towns in the East lack everything Dora says they do (train stations, drug stores, post offices, etc.). But surely not all of that is due to political neglect at the federal level, and surely some, if not all, of

this is true of rural towns almost anywhere, as indeed research on this novel has repeatedly shown (e.g., Wahlster). What's more, while it may seem outrageous that her new acquaintance Sadie has to work several jobs just to get by, this is no less true of the working poor in Berlin, Detroit, or Sheffield, and hardly news to those struggling economically, whether in West or East Germany (or West Virginia, to return to Jonathan Franzen's novel). Nor is the charge of Western "colonization" of East Germany, at least as a monolithic explanation for East German political disaffection, left unchallenged.²⁴ Dora's great awakening is thus simultaneously a document of her own political naivete. And, to her credit, Zeh does not reduce one to the other.

Early on, perhaps well before we are aware of the technique of narrative focalization described above, we encounter this gnomic-sounding assertion: "Dörfer wie Unterleuten hatten die DDR überlebt und wussten, wie man sich den Staat vom Leib hielt. Die Unterleutner lösten Probleme auf ihre Weise. Sie lösten sie unter sich" (*Unterleuten* 28). The authoritative tenor of this declaration – attributable we retroactively learn to Fließ's sociological 'expertise' – at first seems to leave room for little doubt, and the town hall meeting held to discuss the windfarm proposal would seem to stand as a case in point *par excellence*. Because, despite all the opposition and reservations voiced at that gathering, the project will, in one way or another, proceed. The public discussion is apparently mere window-dressing, a classic proof-text for the much maligned "democracy deficit" diagnosed by Ivan Krastev in his widely read *After Europe* (2017).²⁵

But there is more to it. It is not just a matter of rapacious Westerners and duped Easterners. The mayor himself seems to suggest that the villagers may not quite be up to democracy. After all, Elena Gombrowski enthusiastically applauds the young Wessi, Pilz, who makes the windfarm presentation, but not because she actually supports or even fully understands it, but rather as a reflex from the GDR days when applause was the expected response to "Zentralkomitee" speeches (*Unterleuten* 143). At one point, the specter of a capitalist conspiracy is raised (when Fließ's boss, Kaczynski, informs him that the wind turbine promoters have intentionally preempted democratic procedures behind the scenes, *Unter-*

²⁴ See, for example, *Unterleuten* 192, where this thesis (unification as a thinly veiled form of Western "Kolonisierung" of the East) is challenged. Moreover, one could say that the entire Gombrowski-Kron competition challenges this simple narrative merely by having exploitation be perpetrated by an Easterner, namely, Gombrowski, as well as by the more recognizable Western culprit, Meiler (the rich real estate speculator who wreaks havoc on the lives of many Easterners he will never know).

²⁵ Krastev argues that such democracy deficits, particularly in Eastern Europe, undermine the EU's core mission and ideals and thus pose a serious threat to the future of Europe.

leuten 206), but by then mayor Seidel has already suggested that the locals are somehow both embarrassed and relieved by their “Entmachtung,” since they never really wanted, practiced, or understood democracy in the first place (*Unterleuten* 160). Raising an even more delicate issue, Elena suspects that a root cause – though one that is elusively unquantifiable, and frankly even difficult to discuss – is a widespread lack of self-esteem among Easterners (*Unterleuten* 304). All this in turn tends to undermine Jule’s categorical conclusion regarding Unterleuten’s utter alienation “von aller Staatlichkeit” (*Unterleuten* 217), because she had based that judgment solely on all the alleged deprivations and neglect the village suffered at the hands of the post-*Wende* federal government, forsaken by “die da oben,” to speak in the populist parlance of *Über Menschen*. Not only that, her grand generalizations about “the political class” (“Die Politik interessierte sich nicht die Bohne für Unterleuten [...]”), are introduced by an assertion of knowledge that readers by now have come deeply to distrust: “Das Dorf war ein Lebensraum, den sie überblickte und verstand” (*Unterleuten* 217). The ensuing plot, and specifically her own ultimate flight from the village, suggest the exact opposite.

The novels’ discourse on politics, and specifically on political alienation, turns out to be less univocal and far more differentiated than one might at first think. While Easterners and Westerners in both novels appear to converge upon an explanatory model that passes blame for political disaffection upward (either to Berlin and/or the EU in the present, or to the GDR regime in the past), they appear thereby to conceal their own failure to master and practice *local* politics. Instead, locals persistently misconceive their own conflicts as merely personal grievances, as long-standing feuds, and as problems that can be worked out “among themselves.” But such conflicts are precisely what local politics is meant to adjudicate, suggesting that all our informants are in a sense replicating Dora’s error: evading politics in favor of a murky “human nature,” seeking explanations for behavior in individual motivation and character traits (as Linda Franzen is forever doing with her addiction to [the fictive] Manfred Gortz’s platitudes), instead of learning to ply the tools of local democratic politics. But even this refusal of politics may have a profound *political* point, because populism, as Mudde does not tire of reminding us, rests upon that dichotomy between the corrupt elite, and the good and authentic “people” (Mudde 2021). There is possibly no more effective way of establishing one’s purity in this dyad than seeing oneself as thoroughly *apolitical*.

Teeming with competing, provocative, and seductive narratives of political analysis, Zeh’s novels need therefore to be avidly engaged with, not passively consumed. Fitted out with rich networks of literary allusion, mercurial narrated monologue, and plot segments that mirror our own problematic interactions with literature, *Unterleuten* and *Über Menschen* offer readers far more than the standard fare of “midcult” popular realism. They arouse curiosity, provoke disa-

greement, elicit assent, and all the while tease us with uncertainties and a series of textual trapdoors. Zeh is in other words playing with us, and in this sense wishes to make “gamers” of us all.

Works Cited

- Baßler, Moritz. *Populärer Realismus: Vom International Style gegenwärtigen Erzählens*. Beck, 2022.
- Brockmann, Stephen. “Eine tragfähige Version des Liberalismus – die zeitgenössische Autorin Juli Zeh.” *TEXT+KRITIK*, vol. 237, edited by Heinz-Peter Preußner, 2023, pp. 13–22.
- Canetti, Elias. *Gesammelte Werke*, vol. 1: *Die Blendung*. 1936. Hanser, 2016.
- Canetti, Elias. “Realismus und neue Wirklichkeit.” *Das Gewissen der Worte: Essays*. Fischer, 1981, pp. 72–77.
- Chronister, Necia. “Introduction: What do we do with Juli Zeh?” *German Quarterly*, vol. 96, no. 4, 2023, pp. 533–539.
- Cohn, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton UP, 1978.
- Donahue, William Collins. *The End of Modernism: Elias Canetti's Auto-da-Fé*. U of North Carolina P, 2020.
- Donahue, William Collins. “‘Truths That Cannot Be Offered Outside of Art’: On Stephen D. Dowden's *Modernism and Mimesis*.” *Los Angeles Review of Books*, January 5, 2023a, lareviewofbooks.org/article/truths-that-cannot-be-offered-outside-of-art-on-stephen-d-dowden-s-modernism-and-mimesis/. 20 March 2024.
- Donahue, William Collins. Review of *Populärer Realismus: Vom International Style gegenwärtigen Erzählens*, by Moritz Baßler. *Arbitrium*, 2023b, pp. 237–243.
- Dowden, Stephen. *Modernism and Mimesis*. Palgrave, 2020.
- Droste-Hülshoff, Annette von. *Historisch-kritische Ausgabe*, vol. 1: *Die Judenbuche. Ein Sittengemälde aus dem gebirgigten Westphalen*, edited by Winfried Woesler and Walter Hüge, Niemeyer, 1978.
- Franzen, Jonathan. *Freedom*. Farrar, Straus and Giroux, 2010.
- Guiffroy, Cathy. “Politique environnementale dans la littérature: Fiction ou vérité ?” *Germanica*, vol. 69, no. 2, 2021, pp. 89–104.
- “Juli Zeh: Über Menschen.” *Perlentaucher*, perlentaucher.de/buch/juli-zeh/ueber-menschen.html. 6 March 2024.
- Juster, Alexandra. *Eine kontrafaktische Lektüre von Juli Zehs Roman Über Menschen: Gesellschaft, Politik, Ethik*. Lang, 2023.
- Klocke, Sonja. “Die Provinz als Austragungsort globaler Probleme: Juli Zehs *Unterleuten* (2016).” *Das Politische in der Literatur der Gegenwart*, edited by Stefan Neuhaus and Immanuel Nover, De Gruyter, 2019, pp. 497–514.
- Knorr, Sebastian. “Gender-Konstellationen im deutschsprachigen Dorfroman der Gegenwart: Dörte Hansens *Altes Land* und Juli Zehs *Unterleuten*.” *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, vol. 47, no. 2, 2022, pp. 413–433.
- Krastev, Ivan. *After Europe*. U of Pennsylvania P, 2017.
- Maaß, Sarah. “Ein literaturpolitischer Sisypchos: Juli Zeh und ihre Preise.” *TEXT+KRITIK*, vol. 237, edited by Heinz-Peter Preußner, 2023, pp. 42–50.

- März, Ursula. “‘Unterleuten’: Jedes Dorf ist eine Welt.” *Die Zeit*, 17 March 2016, zeit.de/2016/13/unterleuten-juli-zeh-roman. 20 March 2023.
- Mitterer, Cornelius. “Stereotype der Männlichkeit in Juli Zeh’s *Unterleuten* (2016).” *Revista de Filología Alemana*, vol. 30, 2022, pp. 83–100.
- Moser, Natalie. “Dorffroman oder *urban legend*? Zur Funktion der Stadt-Dorf-Differenz in Juli Zehs *Unterleuten*.” *Über Land: Aktuelle literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Dorf und Ländlichkeit*, edited by Magdalena Marszałek, Werner Nell, and Marc Weiland, De Gruyter, 2018, pp. 127–140.
- Mudde, Cas. “Cas Mudde Explains Populism.” *Youtube*, 1 October 2021, youtube.com/watch?v=CHbnKcJhJHA. 6 March 2024.
- Mudde, Cas, and Cristóbal Rovira Kaltwasser. *Populism: A Very Short Introduction*. Oxford UP, 2017.
- Mueller, Agnes. “Paratext und Autorschaft: Mein Brief an Juli Zeh.” *TEXT+KRITIK*, vol. 237, edited by Heinz-Peter Preußner, 2023, pp. 51–58.
- Navratil, Michael. “Jenseits des politischen Realismus: Kontrafaktik als Verfahren politischen Schreibens in der Gegenwartsliteratur (Juli Zeh, Michel Houellebecq).” *Das Politische in der Literatur der Gegenwart*, edited by Stefan Neuhaus and Immanuel Nover, De Gruyter, 2019, pp. 359–375.
- Reiser, Marion, and Renate Reiter. “A (New) East-West-Divide? Representative Democracy in Germany 30 Years after Unification.” *German Politics*, vol. 32, no. 1, 2023, pp. 1–19.
- Richter, Lars. “Juli Zeh: Literatur und Engagement unter Leuten.” *Protest und Verweigerung/Protest and Refusal: Neue Tendenzen in der deutschen Literatur seit 1989/New Trends in German Literature since 1989*, edited by Hans Adler and Sonja Klocke, Wilhelm Fink, 2019, pp. 129–155.
- Schenk, Klaus. “Narrative Kaleidoskopie: Zur Virtualisierung des Erzählens bei Juli Zeh.” *Juli Zeh: Divergenzen des Schreibens*, edited by Klaus Schenk and Christian Rossi, edition text+kritik, 2021, pp. 89–119.
- Stubenrauch, Eva. “Semantik v. Struktur: Divergenz zeitdiagnostischer Verfahren in/zwischen *Leere Herzen* und *Neujahr*.” *Juli Zeh: Divergenzen des Schreibens*, edited by Klaus Schenk and Christian Rossi, edition text+kritik, 2021, pp. 120–140.
- Twelmann, Marcus. “Idyll aktuell: Was eine Geschichte vom Dorf über die Gesellschaft verrät.” *Merkur*, vol. 70, no. 805, 2016, pp. 71–77.
- Venzl, Tilman. “Postdemokratie in *Unterleuten*? Was in Juli Zehs Gesellschaftsroman auf dem Spiel steht.” *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, vol. 50, 2020, pp. 711–733.
- Wahlster, Barbara. “‘Rückzug ins Überschaubare?’ Das Dorf in der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur.” *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, vol. 47, no. 2, 2022, pp. 369–383.
- Wisotzki, Nadine. “Das volle Orchester: Zur Ambivalenz von Einfachheit und Komplexität in Juli Zehs Erzählweise.” *Juli Zeh: Divergenzen des Schreibens*, edited by Klaus Schenk and Christian Rossi, edition text+kritik, 2021, pp. 79–88.
- Zeh, Juli. *Corpus Delicti: Ein Prozess*. Schöffling, 2009.
- Zeh, Juli. *Über Menschen*. Luchterhand, 2021.
- Zeh, Juli. *Unterleuten*. Luchterhand, 2016.
- Zemanek, Evi. “Pour une écologie littéraire: Changements environnementaux, innovations (éco-)poétiques et transformations des genres: le cas du nouveau récit de village (Dorffroman).” *Revue d’Allemagne et des pays de langue allemande*, vol. 51, no. 2, 2019, pp. 343–356.

Ziganke, Jana. ““Und was, wenn sich alles ganz anders verhielte?": Schüler/-innen hinterfragen Juli Zehs *Corpus Delicti*.” *andererseits – Yearbook of Transatlantic German Studies*, vols. 11/12, 2022/23, edited by William Collins Donahue, Georg Mein and Rolf Parr, 2024, pp. 203–226.

Jørgen Sneis

Reale Philosoph:innen als literarische Figuren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur

Zusammenfassung: In verschiedenen Segmenten des Buchmarkts sowie in weiteren Medien der Populärkultur und Sparten der Kulturvermittlung zeigt sich seit einiger Zeit eine starke Faszination für Philosoph:innen. Untersucht wird in diesem Aufsatz ein besonderer Typus der literarischen Auseinandersetzung mit den ‚großen Denker:innen‘ unserer Kultur: Romane, in denen reale Philosoph:innen als literarische Figuren wiederbelebt werden. Es werden drei solche Romane analysiert: Sibylle Lewitscharoffs *Blumenberg* (2011), Gisela von Wysockis *Wiesengrund* (2016) und Hildegard E. Kellers *Was wir scheinen* (2021), wo wir jeweils Hans Blumenberg, Theodor W. Adorno und Hannah Arendt begegnen. In der Zusammenschau zeigen diese Romane nicht nur die Vielfalt der Quellen an, aus denen sich unsere Faszination für Philosoph:innen speisen kann, sondern exemplifizieren auch Möglichkeitsräume einer fiktionalen Darstellung. Über die vergleichende Analyse hinaus wird abschließend aus gattungstheoretischer Perspektive gezeigt, wie der ‚Philosoph:innen-Roman‘ als Hybride zwischen dem historischen und dem philosophischen Roman auf den Themenkomplex ‚Philosophie in Literatur‘ neues Licht zu werfen vermag.

In verschiedenen Segmenten des Buchmarkts sowie in weiteren Medien der Populärkultur und Sparten der Kulturvermittlung zeigt sich seit einiger Zeit eine starke Faszination für Philosoph:innen. Allein zu Hannah Arendt liegen beispielsweise mehrere Biographien vor (vgl. Young-Bruehl; Bechtolsheim; Meyer); es gibt einen Spielfilm (*Hannah Arendt. Ihr Denken veränderte die Welt*, 2012), mehrere Dokumentarfilme (etwa *Hannah Arendt und die Pflicht zum Ungehorsam*, 2015; *Denken und Leidenschaft*, 2006; *Hannah Arendt. Das Mädchen aus der Fremde*, 2006) und eine Graphic Novel (Krimstein, *Die drei Leben der Hannah Arendt*, 2018); im Jahr 2020 war ihr im Deutschen Historischen Museum in Berlin eine große Ausstellung gewidmet, die dann auch in Bonn und München zu sehen war (*Hannah Arendt und das 20. Jahrhundert*); der Begleitband zur Ausstellung (Blume, Boll und Gross) wurde zum Bestseller. Im Grunde genommen überrascht es nicht, dass kürzlich auch ein Arendt-Roman erschienen ist (s. unten). Arendt ist indessen kein Einzelfall.

J.Sneis@lmu.de

Philosophie scheint vielmehr *en vogue* zu sein. Man denke etwa an den Erfolg von Büchern wie *Zeit der Zauberer* (2018) und *Feuer der Freiheit* (2020) von Wolfram Eilenberger, *Das Café der Existenzialisten* von Sarah Bakewell (2016) – ein Publikumserfolg auch in Deutschland, der sogar Nachahmer auf den Plan gerufen hat, etwa *Das Café der trunkenen Philosophen* von Wolfgang Martynkewicz (2022) – oder *Hegels Welt* von Jürgen Kaube (2020). Bemerkenswert ist nicht allein die Menge an Büchern über Philosoph:innen, sondern auch der öffentliche Resonanzraum. Sogar von Nietzsches Regenschirm (so der Titel eines Buches von Thomas Hürlimann von 2015) haben wir uns begeistern lassen.

Es lässt sich vermuten, dass diese Faszination für Philosoph:innen teils mit einer allgemeinen ‚Biographiesierung‘ von Geschichte, teils mit einer allgemeinen Konjunktur von Philosophie zusammenhängt. Als im Jahr 2011 gleich zwei Philosophiezeitschriften für ein breites Publikum auf den Markt kamen (*Philosophie Magazine* und *Hohe Luft*), wurde beobachtet: „Nun boomen Philosophie-Themen“ (Tieschky). Im Folgenden werde ich jedoch nicht diese Konjunktur umfassend zu rekonstruieren oder zu erklären versuchen. Fragen möchte ich vielmehr aus literaturwissenschaftlicher Perspektive, welche Funktionen realen Philosoph:innen als literarischen Figuren zukommen können. Vor dem Hintergrund des eingangs skizzierten Breitenphänomens soll im Folgenden ein besonderer Typus der literarischen Auseinandersetzung mit den ‚großen Denker:innen‘ unserer Kultur im Mittelpunkt stehen: Romane, in denen reale Philosoph:innen als literarische Figuren wiederbelebt werden. Exemplarisch werde ich drei solche Romane analysieren und vergleichen: Sibylle Lewitscharoffs *Blumenberg* (I), Gisela von Wysockis *Wiesengrund* (II) und Hildegard E. Kellers *Was wir scheinen* (III), wo wir jeweils Hans Blumenberg (1920–1996), Theodor W. Adorno (1903–1969) und Hannah Arendt (1906–1975) begegnen. In allen drei Romanen tragen die Romanfiguren die Namen ihrer historischen Vorbilder und die Referenz wird auch durch weitere biographische und historische Details sowie durch Bezugnahmen auf das jeweilige philosophische Werk untermauert. Sie gehören damit zu einer bislang wenig beachteten Gruppe von Texten, die ich ‚Philosoph:innen-Romane‘ nenne und die mit Blick auf die Frage, wie die Literatur an der Kulturgeschichte der Philosophie partizipiert, wertvolles Untersuchungsmaterial bietet. Zugleich unterscheiden sie sich jedoch stark in der Art und Weise, wie die realen Philosoph:innen zur Darstellung gebracht werden. In den drei Romanen kommen Leben, Werk und Wirkung in unterschiedlichen Mischungsverhältnissen bzw. mit unterschiedlichen Akzentuierungen zum Tragen, was sich auch auf formaler Ebene in den Erzählverfahren spiegelt. Sie können sich somit wechselseitig perspektivieren und in der Zusammenschau deuten sie nicht nur die Vielfalt der Quellen an, aus denen unsere Faszination für Philosoph:innen sich speisen kann, sondern exemplifizieren auch die

Möglichkeitsräume einer fiktionalen im Unterschied zu einer faktualen Darstellung.¹

Aus gattungstheoretischer Perspektive, wie ich abschließend zeige (IV), laden zudem die drei analysierten Romane (als Philosoph:innen-Romane) zu einer Neubetrachtung des philosophischen Romans als Romantypus ein. Im Rekurs auf eine Diskussion aus der Sprach- und Bewusstseinsphilosophie, die auch in die Literaturtheorie Eingang gefunden hat, spreche ich dabei von *reference* (Referenz) und *aboutness* (Thematik). Mit Hilfe dieser Begriffe können zwei Genres bzw. Romantypen zueinander ins Verhältnis gesetzt werden: der historische und der philosophische Roman. Auf diesem Wege wird wiederum ein Beitrag zur Erforschung des philosophischen Romans als Romantypus geleistet.

I

Als Lewitscharoff *Blumenberg* im Jahr 2011 veröffentlichte, war sie bereits eine etablierte und gefeierte Autorin. In einer Feuilleton-Besprechung wurde auf den feinen Balanceakt hingewiesen, den das nun gewählte Sujet mit sich führe: „Auf dem Roman lastet [...] die Verantwortung, sowohl die Bewunderer Blumenbergs als auch die Verehrer Sibylle Lewitscharoffs zufrieden stellen zu müssen“ (Mangold). An diesem Punkt scheiden sich die Geister. Blumenbergs Schriften hatte Lewitscharoff intensiv und über einen Zeitraum von mehreren Jahrzehnten studiert (vgl. Lewitscharoff 2011b). Wurde der Roman, der auch mit Anspielungen auf dessen Werk gespickt ist (für einige Nachweise siehe Lobsien 310, 315; O. Müller 64), meist als eine Hommage an den Philosophen aufgefasst (vgl. auch das Nachwort zum Roman; Lewitscharoff 2011b; Humpert), so ist es auffällig, dass die schärfste Kritik von einer anerkannten Philosophieprofessorin und Blumenberg-Schülerin – Birgit Recki – stammt: „Lewitscharoffs Roman lässt sich auf Stoff und Problem nur scheinbar ein. [...] Eine große Chance der Literatur ist vertan“ (Recki 327, 328). Ihren Roman hat Lewitscharoff selbst als eine „moderne[] Heiligenvita“ charakterisiert

1 Der Vergleichbarkeit halber nehme ich nur jüngere Romane in den Blick, in denen deutschsprachige Philosoph:innen des 20. Jahrhunderts vorkommen (vgl. dagegen Weinberg; Ziolkowski). Texte wie Arnold Stadlers *Mein Hund, meine Sau, mein Leben* (1994; mit Heidegger als Figur), Karl-Heinz Ott's *Wintzenried* (2011; mit Jean-Jacques Rousseau als Figur), Dürs Grünbeins *Vom Schnee oder Descartes in Deutschland* (2001) oder Klaas Huizings *Das Ding an sich* (1998; mit Kant als Figur) werden aus diesem Grund nicht berücksichtigt. Nicht behandelt werden zudem Romane, in denen zwar reale Philosoph:innen als Vorbilder für bestimmte Figuren dienen, diese aber nicht die Namen ihrer Vorbilder tragen, z. B. Thomas Lehrs Roman *Schlafende Sonne* (2017), in dem Edith Stein und Edmund Husserl für zwei Figuren Modell gestanden haben (vgl. Lehr 639).

(Humpert). Dies versteht sich nicht von selbst. Blumenberg – von teils jüdischem, teils katholischem Hintergrund – war lange praktizierender Katholik; spätestens in den 1950er Jahren hat er sich jedoch persönlich von der Religion abgewendet (vgl. Wetz 2020, 62–65). In seinem Todesjahr 1996 schreibt er in einem Brief, er habe im Laufe seines Lebens „den Glauben verloren“ (Blumenberg 2014). Nach Aussage seiner Ehefrau soll Blumenberg gelegentlich gesagt haben: „Da kann man ganz sicher sein, dass es Gott nicht gibt“ (zit. nach Wetz 2020, 65; Wetz 2011). In welchem Sinne kann es sich hier um eine „Heiligenvita“ handeln?

Die groben Züge der Romanhandlung lassen sich schnell wiedergeben. Hauptfigur ist Blumenberg, ohne Vornamen: Philosophieprofessor an der Universität Münster, der ein zurückgezogenes Leben führt und nachts seinen philosophischen Studien nachgeht. Der Roman beginnt mit dem Erscheinen eines Löwen im Arbeitszimmer des Philosophen. Am nächsten Tag erscheint der Löwe auch in Blumenbergs Vorlesung an der Universität, ohne aber von den Studierenden im Hörsaal wahrgenommen zu werden. Blumenberg ist also die einzige Person, die den Löwen sieht. Von hier aus entfalten sich zwei Handlungsstränge, ergänzt um zwei narrative Metalepsen, in denen „der Erzähler“ die Handlung und die eigene Rolle als Erzähler kommentiert (Blumenberg 81–84, 157–159; vgl. Horstkotte 2013, 74). Zum einen folgen wir Blumenberg und dem Löwen, der den Philosophen im Arbeitsalltag sowie in seinem sonstigen Leben begleitet. Blumenberg versucht seinerseits in immer neuen Anläufen das Auftauchen und die Anwesenheit des Löwen zu deuten. Die entsprechenden Kapitel sind zwar arm an äußerer Handlung, aber diese Deutungsarbeit bildet den eigentlichen Kern des Romans. Zum anderen folgen wir vier Studierenden aus Blumenbergs Vorlesung. Auch sie sind, indirekt, mit dem Löwen verbunden, sofern sie spüren, „daß sich etwas Außergewöhnliches zuge tragen hatte“ (Blumenberg 25). Die einzige weitere Figur, die den Löwen tatsächlich sehen kann, ist Käthe Mehliß: eine „Nonne“ (Blumenberg 65), der Blumenberg zufällig begegnet. Anders als Blumenberg nimmt Käthe Mehliß den Löwen mit größter Selbstverständlichkeit zur Kenntnis und scheint sogar Näheres über das Tier zu wissen. Sie fungiert dadurch teils als Beglaubigungsinstanz, teils als eine Art Spiegelfigur vis-à-vis Blumenberg. Über die jeweils unterschiedliche Verbindung zum Löwen hinaus haben alle Figuren noch zweierlei gemeinsam: Alle sterben im Laufe der Romanhandlung, die jungen Leute frühzeitig und zum Teil grausam; und alle treffen sich im letzten Kapitel wieder, nachdem sie alle gestorben sind, in einem Limbus-ähnlichen, als „Höhle“ (Blumenberg 203) bezeichneten Raum. Der Roman endet mit dem ersten Wort des Löwen – „Blumenberg!“ – und dem endgültigen Übertritt ins Jenseits: „Da hieb ihm der Löwe die Pranke vor die Brust und riß ihn in eine andere Welt“ (Blumenberg 216).

Das plötzliche Erscheinen eines Löwen in Blumenbergs Arbeitszimmer ist insofern nicht abwegig, als der reale Blumenberg bekanntlich von diesem Tier sehr

fasziniert war. Immer wieder hat er sich mit der Kulturgeschichte des Löwen auseinandergesetzt, wie vor allem ein 2001 aus dem Nachlass herausgegebener Band bezeugt (Blumenberg 2001). Seit jeher sind Löwen, in wechselnden Kontexten und immer neuer Bedeutung, für menschliche Selbst- und Weltverständigungsversuche herangezogen worden. Dafür hat sich Blumenberg interessiert und darin zeigt sich zugleich ein Grundzug seiner Philosophie. In seinen Schriften werden nicht etwa philosophische Systeme entfaltet. Vielmehr widmet sich Blumenberg den übergreifenden kulturellen Orientierungs- und Deutungsmodellen in der Menschheitsgeschichte sowie den Bedingungen, unter denen solche Orientierungs- und Deutungsmodelle entstehen, sich stabilisieren oder auch brüchig werden. Dabei ist er selbst ein rationaler Skeptiker bzw. ein Kind der säkularisierten Moderne: Mythische, metaphysische und religiöse Sinnerzählungen hat er vehement als überholt deklariert. Einen roten Faden durch sein philosophisches Werk bildet aber der Versuch, die übergreifenden Sinnzusammenhänge und Sinnzuweisungen des Menschen in ihrer Geschichte, ihrem Gehalt und ihrer Funktionalität zu verstehen.²

Lewitscharoffs Romanfigur kommt dem intellektuellen Habitus des historischen Vorbilds in einigen Punkten durchaus nahe. Wenn der Löwe im Arbeitszimmer erscheint, setzt schnell eine Deutungsarbeit ein, die sich aus Blumenbergs kulturgeschichtlichem Wissensfundus speist:

Wer war der Löwe? [...] Agaues falscher Löwe. Die Fabel vom Hoftag des Löwen. Der Löwe des Psalmisten, brüllend. Der aus dem Lande Kanaan für immer verschwundene Löwe. Das Symboltier des Evangelisten Markus. Maria Aegyptiaca und ihr Begleitlöwe. Das fromme Tier des Hieronymus im Gehäus. Wer war der Löwe? (Blumenberg 12)

Der heilige Hieronymus, hier eher im Vorbeigehen erwähnt, spielt in Lewitscharoffs Roman eine zentrale Rolle, was in bisherigen Interpretationen schon öfter betont und beschrieben worden ist (vgl. Lobsien 271–274; Vedder und Porath 43–44; O. Müller 69). An mehreren Stellen des Romans wird nahegelegt, dass Blumenberg als eine Art „Hieronymus *redivivus*“ (Lobsien 303) zu betrachten sei. Noch bedeutender scheint mir allerdings die Frage zu sein, die hier gestellt und sogar wiederholt wird: Wer war der Löwe? In bisherigen Auseinandersetzungen mit Lewitscharoffs Roman ist oft darüber räsoniert worden, was der Löwe ist – der Löwe sei z. B. eine absolute Metapher, ein zentrales Theorem in Blumenbergs Philosophie (vgl. Waldow 42; Priesemuth). Es gibt allerdings gute Gründe, das Interrogativpro-

2 Diese knappe Benennung von zentralen Themen im philosophischen Werk Hans Blumenbergs greift *loci communes* der Forschung auf. Eine instruktive Einführung in Blumenbergs Werk bietet Wetz 2020. Einen guten Überblick bieten auch zwei jüngere intellektuelle Biographien: Goldstein; Zill.

nomen ernst zu nehmen. Im Anschluss an die oben zitierte Passage liest man weiter: „Sein [Blumenbergs] Gedächtnis sollte die Bibel im Schnellauf durchforsten, da doch der Löwe darin seine aufgepflanzten und wieder abgebrochenen Merkzeichen hat; den Befehl dazu gab sich Blumenberg“ (*Blumenberg* 12–13). In diesem Moment fehlt ihm jedoch die Geistesgegenwart, sein Gedächtnis lässt ihn vorerst im Stich. Hätte Blumenberg die Bibel durchforstet, wäre er etwa auf jene Stelle in der Offenbarung (Offb 5,5) gestoßen, wo Jesus als Löwe figuriert. Gewiss: nicht jeder Löwe in der Bibel verweist auf Jesus (vgl. 1 Petr 5,8), aber einige Stellen des Romans deuten darauf hin, dass an den Gottessohn zu denken ist. In ironischer Brechung wird etwa auf das Abendmahl angespielt: „Zeit, eine Flasche Bordeaux zu öffnen. Das Ereignis mußte gefeiert, auf das Erscheinen des Löwen Wein getrunken werden“ (*Blumenberg* 16); und als sich der Löwe einmal auf den Rücken wälzt, macht Blumenberg folgende Beobachtung: „Rechts auf seiner Brust verlief eine lange Narbe bis zum Ansatz des Vorderbeines“ (*Blumenberg* 38–39) – eine Anspielung auf den gekreuzigten Jesus, der mit einer Lanze in die Seite gestochen wird (vgl. Joh 19,33–37). Im Roman zieht Blumenberg aus seiner Beobachtung keine Schlussfolgerung, zumindest nicht bewusst und explizit, obwohl ihm inzwischen die „allegorische Christusnähe“ (*Blumenberg* 32) des Löwen durchaus in den Sinn gekommen ist und ihn kurz zuvor sogar das Gefühl beschlichen hat, der Löwe sei „womöglich nur dem Anschein nach ein Löwe“ (*Blumenberg* 37).

Kann sich Blumenberg die Anwesenheit des Löwen zwar nicht erklären, so ist dessen wohltuende Wirkung groß: Der Löwe spendet Trost (*Blumenberg* 21–24, 26), Kraft (*Blumenberg* 25, 122–123) und Vertrauen (*Blumenberg* 126) und regt zu immer neuen Reflexionen an, auch über den eigenen Glauben. Für Lewitscharoffs Blumenberg werden Glaubensfragen tatsächlich zu einem zentralen Element im Umgang mit dem Löwen: „glaubte er an die Beweiskraft des ihm widerfahrenen Wunders, das ihn [...] mit Macht an die beiden Testamente band, nein: fesselte?“ (*Blumenberg* 87). Blumenberg zeigt sich vorerst nicht „bereit, sich der Macht des Wunders zu ergeben“ (88), das mit seinen Rationalitätsansprüchen in Konflikt gerät (vgl. *Blumenberg* 88, ferner 19). Zugleich gerät er aber auch in Zweifel über die eigenen philosophischen Überzeugungen, „weil sie für das Wesen auf dem Teppich nicht galten“ (*Blumenberg* 122), bevor er schließlich doch das Wunder annimmt (vgl. *Blumenberg* 122–123, 129, 131–132). Die Deutung der Präsenz des Löwen hat sich in diesem Prozess in eine Deutung der Welt transformiert, wobei sich Blumenberg zwischen zwei „Weltdeutungszuständen hin und her“ bewegt (*Blumenberg* 132). Auf die Frage, wer der Löwe sei, wird innerdiegetisch keine eindeutige bzw. explizite Antwort gegeben, weder in den Kapiteln über Blumenberg und den Löwen, in denen Blumenberg als interne Fokalisationsinstanz erscheint, noch in den beiden metaleptischen Passagen, in denen „der Erzähler“ sich mitteilt. Kommentiert der Erzähler sowohl die erzählten Ereignisse und deren narrative Darstellung als auch

„die Zuständigkeit des Erzählers“ überhaupt (*Blumenberg* 81), so gibt er auch vor: „Blumenberg war dem Phänomen Löwe [...] keinen Deut nähergekommen“ (*Blumenberg* 158). Im mehrdimensionalen Kommunikationssystem des Romans (vgl. Lahn und Meister 16–17) wird uns als Leser:innen aber sehr wohl der interpretatorische Schluss nahegelegt, dass es sich um die Verkörperung von spezifisch christlichen Glaubensinhalten und Transzendenzvorstellungen handelt (vgl. D. Krause 309; Priesemuth 89; Lobsien 278). Insgesamt ist der Löwe im Roman weit mehr bzw. etwas weit Konkreteres als „an image of transcendent possibility“, wie es Bell im Titel seines Artikels formuliert. Der Löwe begleitet schließlich Blumenberg über den Tod hinaus und ist durchweg christlich konnotiert.

Die Kernidee ihres Romans hat Lewitscharoff wie folgt in einem Interview beschrieben: „Was macht der Philosoph mit dem Löwen? Was macht ein skeptischer, moderner Philosoph, der sich zwar in der Geschichte der Bedeutung der Wunder und heiligen Legenden hervorragend auskennt, aber zugleich ein Agnostiker ist?“ (Humpert). Schon am Anfang, als der fiktive Blumenberg noch lange nicht weiß, was er mit dem Löwen machen soll, kündigt sich dabei an, warum Lewitscharoff über Blumenberg schreibt. Sie lässt den fiktiven Blumenberg sich selbst beschreiben als „de[n] letzte[n] Philosoph[en]“, der den Löwen „zu würdigen versteht“ (*Blumenberg* 11). Dass der Löwe ein Ehrenzeichen sei (vgl. *Blumenberg* 9–10), wird fiktionintern beglaubigt von der Nonne Käthe Mehliss, die ungefragt bestätigt, der Löwe sei eine verdiente „Auszeichnung“ (*Blumenberg* 66; vgl. auch 14, 68). Als sich Blumenberg versichert hat, dass der Löwe in seinem Arbeitszimmer nicht gefährlich ist, lässt er sich kurz von dessen Passivität verunsichern. Das Tier liegt nur auf dem Teppich: schaut ihn nicht an, bewegt sich kaum und scheint von Blumenberg keine Notiz zu nehmen. Um dem Löwen eine Reaktion zu entlocken, fängt Blumenberg an, eine Geschichte zu erzählen (*Blumenberg* 36–38). Diese Geschichte deutet darauf hin, worin die Attraktivität des Sujets für die Autorin besteht. Lewitscharoff stattet den fiktiven Blumenberg mit einer Sehnsucht nach dem verlorenen „Weltzusammenhang“ aus (*Blumenberg* 37), den er zum Inhalt seiner philosophischen Studien macht und dem er im Zuge dessen nachtrauert.

Mit diesem Psychogramm des Philosophen liegt sie tatsächlich nah an einigen Blumenberg-Deutungen akademischer Provenienz. Was Lewitscharoffs Roman mit diesen Deutungen verbindet, ist eine *symptomatische* Lektüre des philosophischen Werks von Blumenberg – nach dem Motto: „Das gesamte Werk Blumenbergs lässt sich als ein diskreter Selbstausdruck dieses Philosophen lesen“ (Goldstein 10). Immer wieder hat sich Blumenberg mit den übergreifenden Sinnentwürfen vergangener Epochen wie auch mit Säkularisierungsprozessen auseinandergesetzt. In einem späten Werk, *Matthäuspasion* von 1988, fragt er noch einmal nach der Gegenwart der christlichen Glaubenslehre und formuliert eine vehemente und unversöhnliche Absage daran. Dies ist dahingehend ausgelegt worden, dass ihm

die christliche Glaubenslehre offenbar selbst noch zu jenem Zeitpunkt sehr viel [bedeutete], als er sich äußerlich schon längst davon losgesagt hatte, da er stets empfindlich blieb für die mit dem Verlust des religiösen Trostes einhergehenden geschichtlichen und menschlichen Folgen. (Wetz 2020, 72, vgl. auch 239–240)

Die Beschäftigung mit dem Christentum wird so als Symptom für eine persönliche Bindung und besondere religiöse Empfindlichkeit genommen. Ein solches Raisonement scheint Lewitscharoff, die von Blumenbergs Schriften just die *Matthäuspassion* als ihren „Lieblingsband“ bezeichnet hat (Lewitscharoff 2011b), ihrer fiktionalen Blumenberg-Darstellung zugrunde zu legen. Der Löwe ist im Roman – wie Silke Horstkotte treffend formuliert – ein „Testfall für das rationalistische spätmoderne Weltbild, das solche Ereignisse nicht verarbeiten kann“ (Horstkotte 2013, 75). Der fiktive Blumenberg vermag indessen sehr wohl das Ereignis zu verarbeiten: Nach anfänglichem Zögern nimmt er das Wunder bereitwillig an. Der Roman lässt sich somit, wohlwollend, als kritischer Kommentar zu Blumenbergs Säkularisierungstheorie deuten (Horstkotte 2020, 388; Herrmann 140–141). Er lässt sich aber auch, weniger wohlwollend, als Verzerrung im fiktionalen Gewand verstehen.

Damit sind wir wieder bei der oben erwähnten Kritik von Birgit Recki. In ihrer Kritik an Lewitscharoff schwingt der Vorwurf einer Instrumentalisierung des Philosophen Blumenberg für die eigene schriftstellerische Agenda mit. Was der Roman vorführt, steht in einem starken Spannungsverhältnis zum philosophischen Werk Blumenbergs (vgl. Horstkotte 2020, 385) und sogar in direktem Widerspruch zu dem, was Blumenberg über seinen eigenen Glauben gesagt hat. Dafür fügt es sich widerstandslos zum Christentum und zur religiösen Poetik der Autorin.³ Reckis vernichtende Bewertung des Romans muss man jedoch nicht teilen. Ihre Kritik gibt vielmehr Anlass zur Frage, nach welchen Maßstäben die literarische Aneignung des Philosophen eigentlich zu bewerten wäre (vgl. L. Müller 2011). Lewitscharoff ist es sicherlich um eine Würdigung von Blumenberg gegangen, wohl aber nicht weniger darum, den Löwen und das mit ihm verbundene christliche Weltbild in Szene zu setzen. Allein mit Blumenbergs Philosophie, wie sie in seinen Texten dargeboten wird, wäre es nicht getan. Um ihre moderne Heiligengeschichte zu erzählen, braucht Lewitscharoff den Philosophen.

³ Dazu liegen inzwischen zahlreiche Untersuchungen vor; vgl. Gilson; D. Krause; Portmann; Schilling. Zu Lewitscharoffs Poetikvorlesungen: „Eines erscheint nach der Lektüre der Poetikvorlesungen Lewitscharoffs ohne Zweifel: Die Literatur wird hier im engsten Verhältnis zur Religion gedacht“ (Sina 33).

II

Anlässlich seiner offiziellen Einbürgerung in den USA schrieb Theodor W. Adorno am 20. Dezember 1943 an seine Eltern: „Übrigens: mein *amtlicher* Name ist jetzt einfach Theodore Adorno, ohne W. (leider) und auch ohne den Ludwig...“ (Adorno 2003, 234). Als Adorno in den 1930er Jahren aus dem sogenannten Dritten Reich emigrierte, hieß er noch Wiesengrund, nach seinem Vater. Als er 1949 nach Deutschland zurückkehrte, trug er offiziell nur den Namen seiner Mutter, wobei er aber unter dem Namen veröffentlichte, den wir heute verwenden: Theodor W. Adorno. Dabei ist er später auch geblieben. In Wysockis 2016 erschienenem Roman *Wiesengrund*, der um 1960 spielt, begegnen wir somit Adorno unter ‚falschem‘ Namen. Die Namensgebung ist jedoch symptomatisch für die Art und Weise, wie der Philosoph im Roman dargestellt wird. Wiesengrund ist weder die Privatperson (Teddie) noch die öffentliche Person der frühen 1960er Jahre (Adorno), sondern eine eigentümliche Mischung von beiden und handlungsfunktional vor allem noch etwas Drittes: ein Phänomen, das bei der Protagonistin des Romans tiefe Eindrücke hinterlässt. Zugleich hält der Name einen Abschnitt deutscher Geschichte wach, der im Roman immer wieder umkreist wird. Wiesengrund, als zurückgekehrter Emigrant, erscheint als personifizierte Zeitgeschichte.

Als Philosoph:innen-Roman unterscheidet sich *Wiesengrund* stark von Lewitscharoffs *Blumenberg*. Wiesengrund ist nicht die Hauptfigur und Adornos Philosophie wirkt kaum in die Romanhandlung hinein. Vielmehr folgen wir, in einem *coming-of-age*-Narrativ, Hanna Werbezirk, zu Beginn des Romans noch Schülerin in Salzburg, später Philosophiestudentin in Frankfurt am Main. Auch die Erzählinstanzen der beiden Romane sind verschieden. In Wysockis Roman ist die Hauptfigur Hanna Werbezirk zugleich Erzählerin, wobei die autodiegetische Erzählanlage für die Deutung des Textes weitreichende Implikationen hat. Wir lauschen ihren – manchmal unkontrollierten – Gedanken und sehen die Welt und die anderen Figuren mit ihren Augen. Dies betrifft auch Wiesengrund, der somit vor allem in seiner *Wirkung* auf die Hauptfigur und in subjektiver Brechung in Erscheinung tritt.

Im Roman wird „eine sukzessive, von Hindernissen bestimmte Annäherung“ an Wiesengrund erzählt (Lind). Hanna Werbezirk begegnet Wiesengrund zuerst als Stimme, dann als Text und erst nach mehreren Jahren schließlich noch persönlich, wenn sie bei ihm in Frankfurt studiert. Um Mitternacht hört die Salzburger Schülerin heimlich das *Nachtstudio* von Radio Wien in ihrem Zimmer, mit ihrem Grundig-Gerät versteckt unter der Bettdecke, damit ihr nebenan arbeitender Vater, ein Professor der Astronomie, nichts mitbekommen soll. Der Vortrag eines Philosophen, dessen Namen sie zunächst verpasst, wird dabei zu einer Art Initiationsereignis. Vom Gesagten bleibt freilich wenig hängen: „Der namenlose Sendebote

hinterlässt keine Spuren, nur ein Staunen bei mir“ (*Wiesengrund* 12); „Kaum Details. [...] Nur im Ganzen ein Ton“ (*Wiesengrund* 16). Dennoch ist Hanna Werbezirk gefesselt – von der Art des Denkens (vgl. *Wiesengrund* 12, 164), von der Art des Sprechens (vgl. *Wiesengrund* 27), überhaupt von diesem ganz eigenen „Ton“ (*Wiesengrund* 31, vgl. auch 85). Was ihr im Gedächtnis bleibt, ist „eine Art von Ausnahmezustand“ (*Wiesengrund* 15), deren Folgen sie bereits antizipiert: „Der Unbekannte [...] hat eine neue Bühne eröffnet. Die Bühne könnte ein Boot sein. Ich sitze mit im Boot“ (*Wiesengrund* 17). Als der Philosoph einige Zeit später einen weiteren Essay im *Nachtstudio* präsentiert, erkennt Hanna Werbezirk die Stimme gleich wieder und vermag nun auch den Sprechenden namentlich zu identifizieren: *Wiesengrund*.⁴

Dies erlaubt ihr wiederum einen Zufallsfund in einem Antiquariat. Hanna Werbezirk stößt auf die *Philosophie der neuen Musik* und ist von dem Buch ebenso überwältigt wie von der Stimme im Radio: „Ich blicke auf eine winzige Schrifttype, einen absatzlosen Text. Übervoll, eng gefasst. Das Nachtstudio in Buchstabenform“ (*Wiesengrund* 36). Ihr Lektüreverhalten ist dabei bezeichnend für ihren Umgang mit dem Philosophen, den sie kaum, wenn überhaupt, versteht. Zum einen kommt das Buch, wie schon die Radio-Essays, ihrem Interesse für Musik entgegen (vgl. *Wiesengrund* 57), was zu dem besonderen Reiz an *Wiesengrund* erheblich beiträgt; und zum anderen ermöglicht das Buch eine besondere Art des identifikatorischen Lesens. Schon „auf den ersten, zufällig aufgeschlagenen Seiten“ bleibt Hanna bei einem Satz hängen, in dem es um die „Vereinsamung des Subjekts in der spätbürgerlichen Phase“ geht (*Wiesengrund* 36).⁵ Die herausgegriffenen Wörter werden kurzerhand zu „Dreh- und Angelpunkten der Lektüre“ erklärt (*Wiesengrund* 37), die an die Stelle eines hermeneutisch geläuterten Verständnisses tritt. Es ist, wie sie später reflektiert, eine „planlos verwegene Kreuz-und-quer-Lektüre“ (*Wiesengrund* 52), die aber zugleich für die Leser:innen des Romans nicht einfach beliebig erscheint. Relevanz und Anziehungskraft gewinnt für Hanna das Gelesene mit Blick auf ihre persönlichen Lebensumstände. Ihren Vater, den Astronomieprofessor, nennt sie nur Alasco – „Nach einem Hauptreihenstern im Sternbild des Kleinen Bären. Hundert Lichtjahre von uns entfernt“ (*Wiesengrund* 10; vgl. auch 22). Ihre Mutter hat Hanna lange für tot gehalten, bis eine Tante – und nicht der Vater – ihr schließlich offenbart, dass die Mutter in Wirklichkeit die Familie für einen anderen Mann verlassen hat und seither in den USA lebt. Alasco spricht lieber über Physik

⁴ Zum Radio-Essay der Nachkriegszeit, auch mit Bezug auf Wysockis Roman, vgl. L. Müller 2020. Zu „Medien-Intellektuelle[n] in der Bundesrepublik“ vgl. die monumentale Studie von Schildt.

⁵ Es handelt sich hier um ein abgewandeltes Zitat. In Adornos *Philosophie der neuen Musik* liest man: „Das Subjekt der neuen Musik [...] ist das emanzipierte, vereinsamte, reale der spätbürgerlichen Phase“ (Adorno 1949, 37).

und nicht-euklidische Geometrie mit seiner Tochter und lässt sich bezeichnenderweise „gern darüber aus, dass Wirkungen nicht unbedingt eine Ursache haben müssen“ (*Wiesengrund* 41). Hanna Werbezirks Faszination für Wiesengrund ist also nicht allein intellektueller Art, sondern auch situativ und persönlich, mit wechselnden Anknüpfungspunkten. Mit der *Philosophie der neuen Musik* durchläuft sie Phasen ihrer persönlichen Trauer: „Als ich endlich durch war mit den Tränen und mir sagte, ich sei mit meiner Einsamkeit ganz gut zurechtgekommen, trat am deutlichsten in dem Tarnwort des ‚spätbürgerlich‘ das untröstliche Gefühl einer verspäteten, nachträglichen Verwundung zutage“ (*Wiesengrund* 39–40).

Für Hanna hat Alasco vorgesehen, dass sie nach der Matura seine Assistentin werden soll. Sie entscheidet sich stattdessen für ein Studium der Philosophie in Frankfurt am Main. Der Beweggrund für das Studium scheint vor allem eine grundlegende Suche nach Halt und Orientierung zu sein. Während Alasco, wie Hanna kontempliert, mit astronomischen Instrumenten und Berechnungen seine Wirklichkeit ordnet, fehlen ihr solche Mittel: „Es wurde Zeit, mich nach eigenen Instrumenten umzusehen, nach *meinen* Teleskopen“ (*Wiesengrund* 43). Am Ende des Romans, nach einem Semester bei Wiesengrund in Frankfurt, kann Hanna ihrem Vater gegenüber artikulieren: „Wie viele Sternarten dir im Weltraum zur Verfügung stehen! [...] Ich habe für mich nur diesen einen ausfindig gemacht, einen weder weit entfernten noch still vor sich hin funkelnden Stern“ (*Wiesengrund* 264, vgl. auch 136, 155).

Nicht umsonst ist Wysockis Roman als Bildungsroman bezeichnet worden (Böttiger; T. Krause). Das Ende des Romans, das nach Entwicklung und Ankunft klingt, täuscht allerdings über den Umstand hinweg, dass Wiesengrund für die Protagonistin bis zum Schluss eine ambivalente und schwer greifbare Figur bleibt. Als Hanna Werbezirk zum ersten Mal in Wiesengrunds Sprechstunde geht, stellt sie fest: „Der freundliche Institutsleiter und das mächtige Bild, die Wiesengrund-Ikone, die ich wie ein Gepäckstück mit mir herumtrage, stellen sich [...] als zwei vollkommen unabhängig voneinander existierende Gebilde dar“ (*Wiesengrund* 99). Diese Diskrepanz wird im Folgenden nicht behoben, sondern verschärft sich sogar, wenn Hanna mehrmals von Wiesengrund eingeladen wird, ihn in privaten Zusammenhängen zu begleiten. Am Ende des Romans steht Wiesengrund, wie gesehen, für Hanna als Leitstern da. Doch sie hat „nicht den Wunsch, Einzug in sein persönliches Leben zu halten“ (*Wiesengrund* 245), und ist infolge der privaten Begegnungen „tatsächlich kurz davor [...], das unbequeme Gesamtpaket endlich beiseitezuschieben“ (*Wiesengrund* 246), sich also insgesamt von Wiesengrund zu distanzieren.

Was bleibt, ist vor allem das von der Person weitgehend entkoppelte „Bild“. Die anregende Überforderung, die Hannas Begegnung mit Wiesengrund als Radiostimme und Text charakterisierte, setzt sich in Frankfurt nur unter anderen Be-

dingungen fort, was sich in galoppierenden und abschweifenden Gedanken sowie in einer großen Unbeholfenheit im persönlichen Umgang ausdrückt. Als Wiesengrund einmal in einem „vollbesetzten Fahrstuhl“ Hanna direkt anspricht, vermag sie kein Wort über die Lippen zu bringen (*Wiesengrund* 160). Stattdessen lauschen wir als Leser:innen all dem, was sie nicht sagt, sowie der mitlaufenden und zunehmend panisch werdenden Reflexion über die Tatsache, dass sie nicht spricht. Die Zeit dehnt sich, Erzählzeit und erzählte Zeit klaffen eklatant auseinander. Charakteristisch für Hannas Verhältnis zu Wiesengrund ist ein Satz, der ihr in einer Sprechstunde herausrutscht: „wenn ich mir einfallen ließe, irgendwann ein Buch über Sie zu schreiben, werde ich ihm den Titel ‚Vertigo‘ geben“ (*Wiesengrund* 217). Dies ist vielleicht ein metafiktionales Augenzwinkern der Autorin, die selbst bei Adorno studiert hat. Es mag sich auch um eine Anspielung auf Alfred Hitchcocks gleichnamigen Film von 1958 handeln, der verwandte Themen behandelt: das Verschwimmen der Grenze zwischen Person und dem hineinprojizierten Bild von der Person sowie die psychischen Belastungen, die daraus erwachsen. Festhalten lässt sich jedenfalls: In Wysockis Roman wird Wiesengrund am ehesten als ein Schwindelgefühl fassbar, das für die Hauptfigur und Ich-Erzählerin in paradoxer Weise trotzdem Orientierung zu bieten vermag.

Dies ist eine wesentliche Pointe des Textes. Eine weitere Pointe besteht darin, das geistige Klima in der Bundesrepublik der frühen 1960er Jahre zu vergegenwärtigen, weiterhin mit Hanna Werbezirk als Reflexionsinstanz und Wiesengrund als intellektueller Flucht- und Bezugspunkt. Unter dem Einfluss Wiesengrunds hat für Hanna bereits die Heimatstadt, „das schöne Salzburg“, ihr Aussehen verändert: „nach einer Nachtstudio-Nacht“ sieht die Stadt „so künstlich aus wie ein zum Kupferstich gewordenes, begradigtes Bild“, als hätte „der Krieg“ nicht „getobt“ (*Wiesengrund* 46). Schon vor Hannas Aufbruch nach Frankfurt wird somit ein Themenkomplex angekündigt, der im Laufe des Romans an Bedeutung und am deutlichsten durch die erweiterte Figurenkonstellation in Frankfurt an Profil gewinnt: die Zeit des Nationalsozialismus und das Danach.

In Hannas Frankfurter WG wird eines der Zimmer von einem Ehepaar bewohnt, das offenbar antisemitisch ist (vgl. *Wiesengrund* 210) und Hitler noch als idealen Führer stilisiert (vgl. *Wiesengrund* 212). Die beiden verstehen sich als Vertriebene (vgl. *Wiesengrund* 97) und betrauern dieses Schicksal geradezu rituell: Sie machen sich über den Ausdruck „Friedensgrenze“ her und sind von dem Gedanken „[ge]quält, dass es unsere Städte und Dörfer nur noch auf Polnisch gibt“ (*Wiesengrund* 209). Als Hanna Werbezirk erwähnt, dass ihr Professor aus Deutschland zwangsemigrieren musste, weiß das Ehepaar schlicht nicht mehr, wie mit der Mitbewohnerin umzugehen ist. Deutlich wird vor allem: die beiden „bringen Geschichte mit“ (*Wiesengrund* 210) – und sie sind nicht die einzigen. Ein Kommilitone, mit dem sich Hanna Werbezirk „regelmäßig über Wiesengrund streite[t]“ (*Wie-*

sengrund 112), ist ein Asthmatiker mit schweren Symptomen, der nur knapp und durch Zufall der nationalsozialistischen „Rassehygiene“ (*Wiesengrund* 117) entkommen ist (vgl. auch *Wiesengrund* 153, 236). Über einen weiteren Kommilitonen kursiert das Gerücht, Wiesengrund habe ihn bei einer Prüfung wegen einer Kleinigkeit durchfallen lassen, und zwar allein aufgrund seines Aussehens: „Modellbau Nazi“ (*Wiesengrund* 58, vgl. auch 236).

Den Nebenfiguren im Roman kommt einerseits die Funktion zu, die Geschichtsträchtigkeit der Gegenwart in der Nachkriegszeit prototypisch – oder fast stereotypisch – zu verkörpern und sichtbar zu machen; andererseits schlägt sich innerdiegetisch die Begegnung mit neuen Menschen in Frankfurt in Hanna Werbezirks Weltwahrnehmung sowie in ihrer Reflexion über Wiesengrund nieder. Die Figurenkonstellation bewirkt, dass Hannas persönliche Geschichte *auch* als eine Geschichte über Wiesengrunds Rolle in der Bundesrepublik erscheint, z. B. mit Blick auf die Studentenbewegung, die ebenfalls im Roman, wenn auch nur am Rande und andeutungsweise, thematisiert wird (vgl. *Wiesengrund* 134–142, 180, 249).

Wysocki hat, ähnlich wie Hanna Werbezirk, selbst während der Schulzeit Adornos musikphilosophische Arbeiten gelesen und später Philosophie bei Adorno studiert, wie sie auf ihrer persönlichen Webseite an exponierter Stelle mitteilt. Aus der zeitlichen Distanz von einem halben Jahrhundert nutzt die Autorin eine womöglich autobiographisch geprägte Erzählfigur, um sich einer die bundesrepublikanische Gesellschaft bis heute polarisierenden Geschichtsperiode erinnernd zu versichern und zugleich ein wiederholtes Mal Adorno als ehemalige „Institution“ (Schneider 552) ins Gedächtnis zu rufen. Adornos Philosophie spielt dabei als solche in diesem Roman kaum eine Rolle. Im Zentrum steht vielmehr Adorno selbst als Imago für die fiktive Ich-Erzählerin. Dies kommt im letzten Satz des Romans in verdichteter Form zum Ausdruck. Den eigentlichen Namen von Alasco, Hannas Vater, erfahren wir als Leser:innen nicht. Vielmehr sagt die Erzählfigur: „Ich nenne ihn ‚Alasco‘“ (*Wiesengrund* 10). Spiegelbildlich lautet der letzte Satz des Romans, nun in Bezug auf Adorno: „Ich nenne ihn Wiesengrund“ (*Wiesengrund* 265).

III

Kellers 2021 erschienener Roman über Arendt, *Was wir scheinen*, wartet mit einem imposanten paratextuellen Apparat auf. Neben dem Buchcover mit Titel und Gattungsbezeichnung („Roman“), einem Klappentext und einem Hinweis auf eine Förderung durch den Kanton St. Gallen gehen dem Haupttext eine Widmung, ein Kapitelverzeichnis und zwei Zitate voran. Dem Haupttext folgen wiederum ein Passus über „Rechtliches“ (*Was wir scheinen* 559), in dem die Bezugnahme auf historische Quellen erörtert wird, ein vier Seiten umfassendes Quellenverzeichnis

und eine Danksagung, in der nicht weniger als 64 Personen und 19 Institutionen, insbesondere Bibliotheken und Forschungseinrichtungen, namentlich genannt sind. Offenbar wurde gründlich recherchiert.

Insbesondere die beiden Zitate, die dem Romantext als Motti vorangestellt sind, geben einen Fingerzeig, wie dieser Roman gelesen werden will. Sie sind unvollständig nachgewiesen, aber leicht zu identifizieren. Es handelt sich zum einen um ein abgewandeltes Zitat von Rahel Varnhagen aus *Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde* und zum anderen, ebenfalls leicht abgewandelt, um einen Auszug aus einem Gedicht von Arendt für Kurt Blumenfeld zum 70. Geburtstag (vgl. Arendt 2015, Nr. 57). In beiden Fällen hat Keller die Interpunktion leicht verändert, im ersten Fall hat sie zudem Varnhagens Prosa (vgl. Varnhagen 519) durch den Textsatz in eine Art Gedicht transformiert. Die Motti sind beziehungsreich. Sie vergegenwärtigen Arendts Beschäftigung mit der Lebensgeschichte Rahel Varnhagens (vgl. Arendt 1957) sowie ihre Liebe zur Lyrik, die auch im Romantext selbst immer wieder zur Geltung kommt (vgl. *Was wir scheinen* 25, 134). Außerdem lässt sich das Varnhagen-Zitat umstandslos auf die Hauptfigur des Romans beziehen, vor allem die vorletzte Zeile, mit der relativen Eigenständigkeit eines Verses: „Ich bin so unendlich frei in meinem Innern“. Denn Freiheit, in einem gleich noch zu präzisierenden Sinne, ist ein zentrales Thema des Romans. Auch der rekontextualisierte Auszug aus Arendts Gedicht für Kurt Blumenfeld ist eine Leseanweisung, vor allem die beiden Verse: „Haben doch viele vergessen / Dich als Menschen zu zeichnen“. Gerade darum ist es diesem Roman zu tun: Arendt „als Menschen zu zeichnen“. ⁶

Das kompositorische Grundprinzip, die Handlung und die Erzählanlage sind schnell erfasst: Im Sommer 1975 – also wenige Monate vor ihrem Tod – reist Arendt in die Schweiz, nach Tessin, um zu „faulenzten und [zu] träumen“, aber auch, um an ihrem – letztlich unvollendet gebliebenen – Werk *The Life of the Mind* „weiter[zu]arbeiten“ (*Was wir scheinen* 30). Abwechselnd erzählen die einzelnen Kapitel von Arendts letztem Sommer in der Schweiz und Begebenheiten aus ihrem ganzen Leben, in Form von Rückblicken. Wir erfahren etwa von ihrer Kindheit und Jugend in Königsberg, von ihrer Emigration und der Zeit im Pariser Exil sowie dem Fußfassen in den USA, aber vor allem von einem turbulenten Abschnitt in Arendts Biographie in den 1960er Jahren. Das Zentrum des Romans bildet nämlich Arendts Bericht über den Eichmann-Prozess, *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*: einerseits seine Entstehung und argumentative Stoßrichtung, andererseits die massive Kritik, die er auslöste, mitsamt Arendts Reflexionen über diese Kritik. Was die *äußeren* Begebenheiten in Arendts Leben betrifft, geht Kellers Ro-

⁶ Auf das Gedicht wird auch im Romantext selbst spielerisch Bezug genommen; vgl. *Was wir scheinen* 207, 251.

man kaum über Bekanntes hinaus (vgl. z. B. Prinz). Wer sich mit Arendts Biographie und Schriften auskennt, wird beim Lesen des Romans wie auch im Folgenden feststellen, dass sich die Fiktion unter manchen Gesichtspunkten mit überlieferten Fakten deckt (soweit nicht anders vermerkt, wird im Folgenden stets auf die Romanfigur Arendt und nicht auf die reale Person verwiesen). Wichtiger ist dafür die *Mit- und Innensicht*. Erzählt wird von Arendt in der dritten Person, wie in Lewitscharoffs *Blumenberg* (aber ohne metaleptische Durchbrechungen der Erzählebenen). Ausgeprägter ist freilich die Darstellung von Arendts Gedanken, Gefühlen und auch Träumen, über die die heterodiegetische Erzählinstanz verfügt. Die Fokalisierung im Roman ist keine Nebensache: Es wird aus Arendts Perspektive erzählt.

Die Freiheit, um die es im Roman geht, ist die Fähigkeit, selbst zu denken und unabhängig zu urteilen. Die so verstandene Freiheit wird von der fiktiven Arendt in ihrem Umgang mit Eichmann verkörpert (vgl. *Was wir scheinen* 202, 244, 318, 335), während Eichmann – Leiter von derjenigen Dienststelle des Reichssicherheitshauptamtes, die die Verfolgung, Vertreibung, Deportation und Ermordung von Juden organisierte – diese Fähigkeit in grotesker Weise fehlt. Was Arendt an Eichmann frappiert, ist die Diskrepanz zwischen seinen Taten und seiner Person: „Die Taten waren ungeheuerlich, doch der Täter [...] war ganz gewöhnlich und durchschnittlich, weder dämonisch noch ungeheuerlich“ (*Was wir scheinen* 270; es handelt sich hier um ein wörtliches Arendt-Zitat, vgl. Arendt 1979, 14). In Eichmann entdeckt sie nicht die Personifikation des Bösen, sondern vielmehr einen auf den eigenen Aufstieg bedachten Funktionär in einem totalitären System, der sich in einen „Massenmord“ verwickeln lässt und „pflichtgetreu“ seine Arbeit verrichtet, „ohne sich auch nur eine Sekunde lang auszumalen, was er da tut“ (*Was wir scheinen* 339). Hatte Arendt in früheren Schriften im Anschluss an Kant über das „radikal Böse“ geschrieben, so spricht sie mit Blick auf Eichmann, konfrontiert mit dem „Menschliche[n] im Unmenschlichen“ (*Was wir scheinen* 205), von der „Banalität des Bösen“ – was ihr, ausgelegt als eine Verharmlosung der Nazi-Verbrechen, in der Öffentlichkeit wuchtige Kritik sowie scharfe Invektiven einbringt, unter anderem in Form von organisierten Diffamierungskampagnen. Auch Freundschaften lösen sich auf, etwa die Freundschaft mit Gershom Scholem.⁷

Dass Arendt darunter leidet, aber zu ihrer Analyse steht und auch bereit ist, den Preis dafür zu zahlen (vgl. *Was wir scheinen* 501), wird uns als Leser:innen immer wieder vor Augen geführt, unter anderem in einem Gespräch mit einer Gruppe von Studierenden, in dem sie explizit die Gefahren des „Nichtdenken[s]“ und „Selber-

7 Ein großer Teil der Kritik an *Eichmann in Jerusalem* galt Arendts Darstellung der Judenräte im Dritten Reich. Darauf geht Keller in ihrem Roman kaum ein. Arendts *Eichmann in Jerusalem*, mit-samt der Rezeption, ist gut erforscht. Einen Überblick über die Kontroverse bietet Wessel 7–27. Für weitere Literaturhinweise siehe Straßenberger 177–178.

denken[s]“ erläutert (*Was wir scheinen* 499). Diese Passage ist aber auch aus einem weiteren Grund beachtenswert. Die Studierenden reagieren zum Teil mit Rückfragen auf Arendts Ausführungen: „Das klingt ein bisschen abstrakt. [...] Geht es ein bisschen konkreter? Vielleicht aus Ihrem Leben?“ (*Was wir scheinen* 499) Die Frage ist nur ein Beispiel für die vielen metafictionalen Einlässe in Kellers Text, die Schlüsse auf die Intention der Autorin erlauben. Aus Arendts Leben zu erzählen, ist natürlich gerade, was Kellers Roman macht.

Zu den metafictionalen Einlässen im Roman gehören auch zwei Begegnungen zwischen Arendt und Ingeborg Bachmann. Als die Arendt-Figur 1962 eine Lesung von Ingeborg Bachmann besucht, ist sie bezeichnenderweise eingenommen von deren Essay „Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar“ und zudem von der Erzählung „Alles“:

Was für eine Erzählerin, dachte sie. Kommt ganz ohne Indiskretion aus, wenn sie in ein Ich eindringt, lässt es nur gnadenlos nach sich selbst fragen. [...] Wie sich ein Ich auf die Schliche kommt, aber ohne diesen ganzen pseudowissenschaftlichen Apparat, den so viele heute auffahren, sondern indem es eine andere Perspektive auf das einnimmt, was ist. (*Was wir scheinen* 353–354)

Diese Gedanken der fiktiven Arendt lassen sich mühelos auf Kellers Roman beziehen. Sie zeigen auch eine gewisse Selbstironie seitens der Autorin an, die doch selbst in den Paratexten einen erheblichen „pseudowissenschaftlichen Apparat“ auffährt. Als Bachmann wiederum etwas später bei Arendt zu Besuch ist, entfaltet sich folgender Dialog zwischen den beiden über Arendts Varnhagen-Biographie:

„[...] Ich wollte Rahel nie entlarven, sondern immer nur gerade das wissen, was sie selbst auch wissen konnte. Ich bin mit ihr durch ihr Leben gegangen [...].“
 „Also auf Augenhöhe mit der Hauptfigur?“
 „Sogar mit ihren Augen die Welt sehen.“
 „Das finde ich erzählerisch auch attraktiver.“ (*Was wir scheinen* 385)

Etwaige Selbstironie ist hier nicht mehr zu spüren: Auf „Augenhöhe mit der Hauptfigur“ zu erzählen und „mit ihren Augen die Welt sehen“ – gerade dies scheint bei Keller das zentrale poetologische Programm zu sein.

Dabei konkurriert gewissermaßen Kellers fiktionale Arendt-Darstellung, wie einige Stellen im Roman andeuten, mit anderen ‚Fiktionen‘ von Arendt: zum einen mit dem von Arendt gezeichneten Bild in der Öffentlichkeit im Zuge der Kritik am Eichmann-Bericht (vgl. *Was wir scheinen* 360: „Fiktiv werden ist nicht schön, wenn alles erstunken und erlogen ist“); zum anderen mit ihrem medial vermittelten Image (vgl. *Was wir scheinen* 486), etwa durch das berühmte Fernseh-Interview mit Günter Gaus von 1964, das im Roman mehrfach erwähnt wird. Hinzu kommt noch eine dritte Form von Arendt-Fiktion, die der Roman thematisiert und zu der er sich

zugleich ins Verhältnis setzt, nämlich die Fiktion im landläufigen Sinne. In ihrem Roman lässt Keller nämlich Arendt über andere Romane nachdenken, in denen sie als Figur erscheint, wenn auch nicht unter ihrem eigentlichen Namen. Vor allem über die Romane von „Randy“ und „Uwe“ (*Was wir scheinen* 360, 361) denkt die fiktive Arendt nach; gemeint sind Randall Jarrells *Pictures from an Institution* und Uwe Johnsons *Jahrestage*. In Johnsons *Jahrestage* sollte ursprünglich eine Gesprächspartnerin der Hauptfigur Gesine Cresspahl den Namen Hannah Arendt tragen. Dagegen hat sich Arendt allerdings gewehrt, wie der reale Briefwechsel mit Uwe Johnson bezeugt: „Nur nicht Namen nennen. Dagegen bin ich allergisch“ (Arendt und Johnson 32). Auf diesen Briefwechsel wird wiederum in Kellers Roman angespielt, wenn es heißt:

Dass Uwe sie zur Romanfigur gemacht hatte, war im Grunde genommen keine Überraschung gewesen. [...] Nur dass er seine Romanfigur zuerst Hannah Arendt genannt hatte, das hatte sie unerhört gefunden. Dagegen bin ich allergisch, hatte sie ihm sofort gesagt. (*Was wir scheinen* 361)

Die Namensgebung in *Was wir scheinen*, d.h. die explizite Referenz auf Arendt, erscheint vor diesem Hintergrund als sehr bewusste schriftstellerische Entscheidung, entgegen dem einstigen Wunsch von Arendt selbst. Zwar hätte also die reale Arendt vermutlich widersprochen, wenn sie es könnte, doch dafür gewinnt Kellers Roman ein Unterscheidungsmerkmal gegenüber bereits existierenden Arendt-Romanen.⁸

Wurde Kellers Roman teils dafür gelobt, eine „Vielzahl authentischer Schriftstücke“ zu einem „Ganzen“ zu fügen (Waldorf), so wurde er teils auch für die extensive und offensive Ausstellung von Arendts Gefühls- und Gedankenwelt kritisiert: „Hildegard Keller riskiert in *Was wir scheinen* ziemlich viel Einfühlung“ (Braun). Wie man den Roman auch bewerten mag: Mit der „Einfühlung“ wird in der Tat ein zentraler Aspekt benannt. Die im Roman behandelten *äußeren* Begebenheiten in Arendts Leben sind schon oft beschrieben worden. Die Autorin versucht aber, wie es in einer der oben zitierten metafikcionalen Passagen heißt, „eine andere Perspektive“ einzunehmen, indem sie gleichsam Arendt selbst zu Wort kommen lässt. Im Klappentext des Romans liest man: „Die Kontroverse um ihr [Arendts] Buch *Eichmann in Jerusalem* forderte einen Preis, über den sie öffentlich nie gesprochen hat“. In einer von Introspektion gesättigten Fiktion kann Arendt jedoch sehr wohl darüber ‚sprechen‘.

Dies führt zurück zu der paratextuellen Rahmung. Im ersten der drei Anhänge – mit der Überschrift „Rechtliches“ – wird der fiktionale Status des Textes betont.

⁸ Vgl. allerdings Clément.

Das Buch sei „ein Roman“ und „insgesamt [...] eine Schöpfung der Autorin“; trotz aller Quellennähe seien den Figuren „Aussagen in den Mund gelegt“ (*Was wir scheinen* 559), die man so nicht in den Briefwechseln oder Werken ihrer realen Vorbilder nachlesen könne. In ihrer einflussreichen Studie *Die Logik der Dichtung* hat Käte Hamburger einst behauptet: „Die epische Fiktion ist der einzige erkenntnistheoretische Ort, wo die Ich-Originalität (oder Subjektivität) einer dritten Person als einer dritten dargestellt werden kann“ (40). Mit diesem Gedanken nähern wir uns dem Kern von Kellers Buch. Es ist „nicht als Biografie von einer oder mehrerer der historischen Figuren zu lesen“ (*Was wir scheinen* 559). Auch Biographien bzw. faktuale Darstellungen können durchaus (punktuell) auf ‚literarische‘ Techniken und Schreibweisen zurückgreifen. Um Arendt „als Menschen zu zeichnen“, so der als Motto dienende Gedichtauszug, bevorzugt Keller jedoch die fiktionale Darstellung und die ihr eigenen Möglichkeiten der Introspektion. Noch stärker als *Blumenberg* und *Wiesengrund* exponiert und propagiert *Was wir scheinen* eine Komplementarität und wechselseitige Ergänzung von Fiktion und Historiographie.

IV

„Literatur und Philosophie“ ist als ein eigenständiges Forschungsfeld fest etabliert. Davon zeugen mehrere Handbücher (Allerkamp und Schmidt; Feger; Stocker und Mack; Eldridge) und die Existenz einer Zeitschrift, die sich eigens diesem Thema widmet (*Philosophy and Literature*). Hinter der Konjunktion – Literatur und Philosophie – verbergen sich dabei eine Reihe von unterschiedlichen Fragestellungen, z. B. die Betrachtung von Literatur als Philosophie sowie umgekehrt von Philosophie als Literatur (vgl. Horn, Menke und Menke) oder die bereits in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts diskutierte Frage nach der epistemischen Valenz (vgl. Gabriel) und dem potenziellen Mehrwert einer ästhetischen Darstellung (vgl. Zittel). Im vorliegenden Aufsatz richtet sich der Blick hauptsächlich auf Philosophie in der Literatur (vgl. Schildknecht und Teichert).

Aber wie kommt die Philosophie in die Literatur? Auf diese Frage hat einst Lutz Danneberg eine Antwort gegeben, die durch ihre pragmatische Nüchternheit besticht: Die Philosophie komme in die Literatur entweder durch die Autor:innen, die die Texte überhaupt erst hervorbringen, oder auch durch die Leser:innen, die in der einen oder anderen Weise Philosophisches in den Texten entdecken (vgl. Danneberg 24–27). Dabei geht es Danneberg nicht um eine Bestimmung des Literatur- oder Philosophiebegriffs. In seinen Ausführungen legt er vielmehr den Fokus darauf, wie Leser:innen (mit bestimmten Vorstellungen davon, was Literatur und Philosophie jeweils sei) im Akt der Rezeption dem literarischen Text philosophische Gehalte zuschreiben. An diesem Beispiel werden wiederum methodologische Pro-

bleme der Textinterpretation besprochen. Im vorliegenden Beitrag versuche ich hingegen Fälle zu beleuchten, in denen Philosophie durch die Autor:innen Eingang in die Literatur findet, und zwar durch die Implementierung biographischer Referenzen: Romane, in denen reale Philosoph:innen als zentrale Figuren auftreten und also zunächst bestimmte *Personen* ins Zentrum gerückt werden.

Blumenberg, Adorno und Arendt haben gemeinsam, dass sie deutsche Philosoph:innen des 20. Jahrhunderts sind, die auch weit über die akademische Philosophie hinaus bekannt bzw. im kollektiven Bewusstsein und auch medial in hohem Maße präsent sind. Dies dürfte zum einen Implikationen für die Vermarktung und faktische Rezeption der Texte haben. Romane über diese Personen genießen eine unmittelbare Wiedererkennbarkeit, die in den hier analysierten Fällen auch paratextuell ausgestellt wird, entweder direkt im Titel (Lewitscharoff, Wysocki) oder im Klappentext (Keller). Die Romane können sich in bereits bestehende Diskurse über die Philosoph:innen einschreiben und gleichsam von deren ‚symbolischem Kapital‘ profitieren, was eine Sichtbarkeit auf dem Buchmarkt, durch Besprechungen etc. zwar nicht garantiert, aber begünstigen dürfte. Schon die Lebensdaten und die Herkunft der Philosoph:innen zeigen dabei zum anderen auch einen wichtigen Kontext an, der zur Vergleichbarkeit der Romane beiträgt. Die Jahre 1933–1945 haben sich in Blumenbergs, Adornos und Arendts Lebensläufe und Philosophie auf je spezifische Art eingeschrieben und spielen auch in allen drei Romanen (am stärksten bei Wysocki und Keller) eine Rolle. Die Romane partizipieren mithin nicht nur an Diskursen über diese Philosoph:innen, sondern auch an einem breiteren Diskurs über den Nationalsozialismus, deutsche Geschichte und deutsche Erinnerungskulturen. Mit dieser historischen Dimension verbindet sich schließlich ein weiterer Punkt, denn die Referenz auf reale Personen, in erster Linie durch die Namensgebung, hat auch – wie ich abschließend zeigen möchte – einige gattungstheoretische Implikationen.

Wenn in literarischen Texten Philosoph:innen als zentrale Figuren auftreten, liegt grundsätzlich – *per extensionem* – der Schluss nahe, dass es in den Texten auch in der einen oder anderen Weise um Philosophie geht. Im Hintergrund steht hier ein semantisches Problemfeld, das vor allem in der Sprach- und Bewusstseinsphilosophie diskutiert (vgl. Carnap; Goodman; Hodges; Crane; Yablo), aber auch literaturtheoretisch reformuliert worden ist (vgl. Lamarque), nämlich das Verhältnis zwischen *reference* und *aboutness* bzw. *thematic content* in sprachlichen Äußerungen, inklusive literarischer Texte. Auf die vorliegenden Fälle bezogen und als Frage formuliert: In welcher Weise rechtfertigt die Referenz auf Philosoph:innen in literarischen Texten die Schlussfolgerung, dass die betreffenden Texte Philosophie zum Thema haben? Und inwieweit macht es einen Unterschied, wenn *reale* Philosoph:innen als Romanfiguren auftreten und explizit beim Namen genannt werden?

Die beiden Begriffe – *reference* und *aboutness/thematic content* – sind nützlich, um die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der hier analysierten Romane zu systematisieren. Was die Romane eint, so unterschiedlich sie im Einzelnen auch sind, ist eine klar markierte Referenz auf reale Personen der Philosophiegeschichte. Es handelt sich mithin um eine Spielart des historischen Romans. Für diese Romane gilt keineswegs das gelegentlich erhobene fiktionstheoretische Postulat, fiktionale Texte seien durch „Referenz-Irrelevanz“ gekennzeichnet (Cohn 1995, 106; ausführlicher Cohn 1999). Vielmehr ist die Darstellung von geschichtlichen Personen, Ereignissen, Orten und Lebensverhältnissen konstitutiv für die Gattung und eine den Texten angemessene Rezeptionshaltung. Man würde in der Tat etwas Wesentliches verpassen, wenn man in den Romanfiguren *nicht* Blumenberg, Adorno und Arendt sähe. Präzisierungsbedürftig ist allerdings, worauf genau Bezug genommen wird, und auf diesem Wege lässt sich auch der Philosoph:innen-Roman als eine Spielart des historischen Romans konturieren, die je nach Art der Bezugnahme – das heißt: je nachdem, inwieweit *philosophische Inhalte und Fragestellungen* mit literarischen Mitteln vergegenwärtigt werden – mehr oder weniger mit einem anderen Roman-typus zusammenfallen kann, nämlich dem sogenannten philosophischen Roman. In einem aktuellen Handbuchartikel wird der philosophische Roman wie folgt definiert: „[...] der *philosophische* Roman [wird] seitens der Romantheorie mittels der Betonung seiner spezifischen inhaltlichen Momente und in Abgrenzung von anderen Ausdifferenzierungen wie ‚Bildungs-‘, ‚Zeit-‘, ‚Gesellschafts-‘ oder ‚historischem‘ Roman bestimmt“; entscheidend sei hierbei die „Synthese philosophischer Fragestellungen und deren Präsentation in der Form eines Romans“ (Schildknecht 334). Auf Blumenberg, Adorno und Arendt bzw. ihre jeweiligen ‚Philosophien‘ wird in den hier präsentierten Beispielen nicht in gleicher Weise Bezug genommen. In den Romanen kommen – wie eingangs angedeutet und in der Analyse nachgezeichnet – Leben, Werk und Wirkung in unterschiedlichen Mischungsverhältnissen bzw. mit unterschiedlichen Akzentuierungen zum Tragen. Thematisiert Wysocki vor allem die Wirkung Adornos in einem spezifischen historischen Kontext, womit sie also den philosophischen Akteur und seine Philosophie als historisch relevanten Faktor identifiziert, so liegt bei Keller der Fokus eher auf dem Leben Arendts; die Zeitgeschichte, etwa die Shoah und der Eichmann-Prozess, wird hier umgekehrt als biographisch relevanter Faktor sichtbar gemacht. Anders ist es bei Lewitscharoff, die in höherem Maße das philosophische Werk Blumenbergs zum integralen Bestandteil ihres Romans werden lässt. Lewitscharoff konfrontiert die Weltauffassung des Philosophen mit ihrer eigenen. Ihr Roman verdient aus diesem Grund womöglich als einziger der hier vorgestellten als ‚reiner‘ philosophischer Roman (im Sinne von Schildknecht) genannt zu werden – der seinerseits auch ganz ohne reale oder erfundene Philosoph:innen als Figuren auskommen kann, solange der Roman „philosophische[] Fragestellungen“ mit literarischen Mitteln exemplifi-

ziert.⁹ Was Lewitscharoff betrifft, gibt sie sich nicht damit zufrieden, Philosopheme ihres Protagonisten aufzunehmen, lebensweltlich einzubetten und narrativ zu illustrieren. Vielmehr beansprucht sie mit ihrem Text, Blumenbergs philosophischen Agnostizismus zu kommentieren und mit einer Alternative zu versehen. Die Autorin rückt auf diese Weise trotz ihrer Wahl einer fiktionalen Textsorte gewissermaßen selbst in die Rolle als Philosophin, die – fiktional gebrochen – in der Narration ihrem Protagonisten begegnen will.

Generell hat die Referenz auf reale Philosoph:innen durch die Namensgebung zwei nennenswerte Implikationen. Zum einen wird im Philosoph:innen-Roman eine *bestimmte* Philosophie evoziert. Dies ist insofern nicht trivial, als der Philosophiebegriff notorisch unscharf ist und es wohl kaum einen literarischen Text gibt, der sich *nicht* so interpretieren lässt, dass er *irgendeine* philosophische Fragestellung exemplifiziert. Im Philosoph:innen-Roman ist indessen eine bestimmte Philosophie von vornherein als *Kontext* plausibilisiert, sofern die Referenz eben nicht als interpretationsbedürftig erscheint. Zum anderen zeigt die ostentative Bezugnahme auf reale Philosoph:innen an, dass der literarische Text Philosophie zum *Thema* hat, wenn auch in einem stets zu präzisierenden Sinne. Zur Diskussion steht in solchen Fällen nicht, *ob* der literarische Text Philosophie thematisiert (wozu denn sonst Philosoph:innen als zentrale Figuren?), sondern *in welcher Weise* dies geschieht. Die Unterscheidung von Leben, Werk und Wirkung mag als analytische Heuristik dienen, um diese Frage im Einzelfall zu beantworten. Diese Heuristik lässt sich noch verfeinern, wenn man die poetologischen Konzepte berücksichtigt, die sich typischerweise mit historischen Fiktionen verbinden. Wie oft hervorgehoben in der Forschung zum historischen Roman, kann die Darstellung von Geschichte unterschiedliche Funktionen haben. Um eine ‚neutrale‘ Vergewärtigung des Vergangenen handelt es sich allerdings nie; vielmehr ist die Gattung gekennzeichnet durch ein Spannungsverhältnis zwischen historischen Fakten und ihrer narrativen Darstellung bzw. gegenwartsgebundenen Überformung (vgl. Eggert; Lampart). Das Sujet kann mit anderen Worten seitens der Autor:innen ganz unterschiedlich motiviert sein: Selektion, Arrangement, Wertung, Abweichung, Korrektur und einiges mehr. Als Gattungshybride – teils als historischer, teils als philosophischer Roman – birgt also der Philosoph:innen-Roman eine Vielzahl von Möglichkeiten, Philosophie zu thematisieren und zu reflektieren, etwa indem die Texte im engeren Sinne philosophische Fragestellungen und Themen traktieren oder auch die gesellschaftliche Bedeutung oder lebensweltliche Funktion philosophischer Reflexion in den Fokus rücken. Am Philosoph:innen-Roman zeigt sich eine Schnittstelle von

9 Zum Thema ‚Wissen in Literatur‘ sowie zum Exemplifikationsbegriff vgl. Danneberg und Spoerhase.

Literatur und Philosophie, die bislang nicht systematisch untersucht worden ist, aber eine systematische Untersuchung verdient.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. *Briefe und Briefwechsel*, Bd. 5: *Briefe an die Eltern 1939–1951*. Hg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz. Suhrkamp, 2003.
- Adorno, Theodor W. *Philosophie der neuen Musik*. J.C.B Mohr (Paul Siebeck), 1949.
- Allerkamp, Andrea und Sarah Schmidt, Hg. *Handbuch Literatur & Philosophie*. De Gruyter, 2021.
- Arendt, Hannah. *Rahel Varnhagen. The Life of a Jewess*. East and West Library, 1957.
- Arendt, Hannah. *Vom Leben des Geistes*, Bd. 1: *Das Denken*. Piper, 1979.
- Arendt, Hannah. *Ich selbst, auch ich tanze. Die Gedichte*. Zusammengestellt von Karin Biro. Piper, 2015.
- Arendt, Hannah und Uwe Johnson. *Der Briefwechsel 1967–1975*. Hg. von Eberhard Fahlke und Thomas Wild. Suhrkamp, 2004.
- Bechtolsheim, Barbara von. *Hannah Arendt und Heinrich Blücher. Biografie eines Paares*. Suhrkamp, 2023.
- Bell, Tomas. „Lewitscharoff’s Blumenberg – the Metaphorical Lion as an Image of Transcendent Possibility“. *Literatur für Leser* 40.1 (2017): S. 1–13.
- Blume, Monika, Dorlis Boll und Raphael Gross, Hg. *Hannah Arendt und das 20. Jahrhundert*. Piper, 2020.
- Blumenberg, Hans. *Löwen*. Suhrkamp, 2001.
- Blumenberg, Hans. „Und das ist mir von der Liebe zur Kirche geblieben...“. Hans Blumenbergs letzter Brief. Mit einem Nachwort von Uwe Wolff“. *Internationale Katholische Zeitschrift Communio* 43 (2014): S. 173–181.
- Böttiger, Helmut. „Mit Adorno unter der Bettdecke“. *Deutschlandfunk Kultur*, 7. Dezember 2016, deutschlandfunkkultur.de/gisela-von-wysocki-wiesengrund-mit-adorno-unter-der-100.html. 19. März 2023.
- Braun, Michael. „Denken tut weh“. *Deutschlandfunk Kultur*, 15. März 2021, deutschlandfunkkultur.de/hildegard-e-keller-was-wir-scheinen-denken-tut-weh-100.html. 19. März 2023.
- Carnap, Rudolf. *Logical Syntax of Language*. 1934/1937. Routledge & Kegan Paul, 1967.
- Clément, Catherine. *Martin und Hannah*. 1999. Rowohlt, 2000.
- Cohn, Dorrit. *The Distinction of Fiction*. Johns Hopkins UP, 1999.
- Cohn, Dorrit. „Narratologische Kennzeichen der Fiktionalität“. *Sprachkunst* 26 (1995): S. 105–112.
- Crane, Tim. *The Objects of Thought*. Oxford UP, 2013.
- Danneberg, Lutz. „Wie kommt die Philosophie in die Literatur?“. *Philosophie in Literatur*. Hg. von Christiane Schildknecht und Dieter Teichert. Suhrkamp, 1996. S. 19–54.
- Danneberg, Lutz und Carlos Spoerhase. „Wissen in Literatur als Herausforderung einer Pragmatik von Wissenszuschreibungen: sechs Problemfelder, sechs Fragen und zwölf Thesen“. *Literatur und Wissen. Theoretisch-methodische Zugänge*. Hg. von Tilmann Köppe. De Gruyter, 2010. S. 29–76.
- Eggert, Hartmut. „Historischer Roman“. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 2. Hg. von Harald Fricke. De Gruyter, 2000. S. 53–55.
- Eldridge, Richard Thomas, Hg. *The Oxford Handbook of Philosophy and Literature*. Oxford UP, 2009.
- Feger, Hans, Hg. *Handbuch Literatur und Philosophie*. Metzler, 2012.
- Gabriel, Gottfried. *Zwischen Logik und Literatur. Erkenntnisformen von Dichtung, Philosophie und Wissenschaft*. Metzler, 1991.

- Gilson, Elke. „Masculinity, Madness, and Religion. The Patriarchal Legacy of the Bible in Sibylle Lewitscharoff's ‚Pong‘“. *Masculinities in German Culture*. Hg. von Sarah Colvin. Camden House, 2008. S. 230–249.
- Goldstein, Jürgen. *Hans Blumenberg. Ein philosophisches Portrait*. Matthes & Seitz, 2020.
- Goodman, Nelson. „About“. *Mind* 70 (1961): S. 1–24.
- Hamburger, Käte. *Die Logik der Dichtung*. Klett, 1957.
- Herrmann, Leonhard. „Vom Glauben wissen. Religion und Gott im historischen Erzählen der Gegenwart“. *Romanhaftes Erzählen von Geschichte. Vergegenwärtigte Vergangenheiten im beginnenden 21. Jahrhundert*. Hg. von Daniel Fulda und Stephan Jaeger in Zusammenarbeit mit Elena Agazzi. De Gruyter, 2019. S. 131–152.
- Hodges, Michael. „On ‚Being About‘“. *Mind* 80 (1971): S. 1–16.
- Horn, Eva, Bettine Menke und Christoph Menke, Hg. *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur*. Fink, 2006.
- Horstkotte, Silke. „Heilige Wirklichkeit! Religiöse Dimensionen einer neuen Fantastik“. *Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000*. Hg. von Silke Horstkotte und Leonhard Herrmann. De Gruyter, 2013. S. 67–82.
- Horstkotte, Silke. „Beyond Faith and Reason. Postsecular Genealogies in Daniel Kehlmann's *Measuring the World*, Ilija Trojanow's *The Collector of Worlds*, and Sibylle Lewitscharoff's *Blumenberg*“. *Poetics Today* 41.3 (2020): S. 369–393.
- Humpert, Maximilian. „‚Ohne den Löwen hätte ich *Blumenberg* nicht geschrieben‘. Sibylle Lewitscharoff im Interview“. *literaturkritik.de*, 22. Februar 2012, literaturkritik.de/id/16409. 19. März 2023.
- Keller, Hildegard E. *Was wir scheinen*. Eichborn, 2021.
- Krause, Daniel. „Das Rebhuhn. Zum Christentum Sibylle Lewitscharoffs“. *Odyseen des Humanen. Antike, Judentum und Christentum in der deutschsprachigen Literatur*. Hg. von Katarzyna Jaśtał, Paweł Zarychta und Anna Dąbrowska. Peter Lang, 2016. S. 307–312.
- Krause, Tilman. „Meine Callas heißt Adorno. Gisela von Wysockis hinreißender Bildungsroman über das intellektuelle Frankfurt von 1968“. *Die Welt*, 22. Oktober 2016.
- Lahn, Silke und Jan Christoph Meister. *Einführung in die Erzähltextanalyse*. 3. Aufl. Metzler, 2016.
- Lamarque, Peter. „About“. *Journal of Literary Theory* 8.2 (2014): S. 257–269.
- Lampart, Fabian. „Historischer Roman“. *Handbuch der literarischen Gattungen*. Hg. von Dieter Lamping. Kröner, 2009. S. 360–369.
- Lehr, Thomas. *Schlafende Sonne*. Hanser, 2017.
- Lewitscharoff, Sibylle. *Blumenberg*. Suhrkamp, 2011a.
- Lewitscharoff, Sibylle. „Mein Vampirismus. Warum ich über Hans Blumenberg schreibe“. *Die Zeit*, 20. Januar 2011b.
- Lind, Julia. „Über die Sinnlichkeit des Denkens. Gisela von Wysocki schreibt in ihrem zweiten Roman *Wiesengrund* über das Faszinosum Adorno“. *literaturkritik.de*, 24. November 2016, literaturkritik.de/id/22731. 3. April 2024.
- Lobsien, Verena. *Jenseitsästhetik. Literarische Räume letzter Dinge*. Berlin UP, 2012.
- Mangold, Ijoma. „Der Trost des Löwen. Sibylle Lewitscharoffs ‚Blumenberg‘ ist ein kühner Roman. Sein Geheimnis gibt er nicht preis“. *Die Zeit*, 8. September 2011.
- Meyer, Thomas. *Hannah Arendt. Die Biografie*. Piper, 2023.
- Müller, Lothar. „Nachtgewächse. Der Radio-Essay der Nachkriegszeit, seine Kritiker und der Roman *Wiesengrund*“. *Figurationen* 1 (2020): S. 34–47.

- Müller, Lothar. „Raum für Löwen. Endlich wieder ein erzromantischer, unrealistischer Roman voller Wirklichkeit. Sibylle Lewitscharoffs ‚Blumenberg‘“. *Süddeutsche Zeitung*, 10. September 2011.
- Müller, Oliver. „Trost durch Weltbenennung. Realismusmüdigkeit und Transzendenzgewinn bei Sibylle Lewitscharoff“. *TEXT+KRITIK* 204. Hg. von Carlos Spoerhase (2014): S. 64–73.
- Portmann, Adrian. „Eule, Schneebrand, Kreuzschlitzschraube. Zur religiösen Dimension in Sibylle Lewitscharoffs Roman ‚Consummatus‘“. *Religion und Gegenwartsliteratur. Spielarten einer Liaison*. Hg. von Albrecht Grözinger, Andreas Mauz und Adrian Portmann. Königshausen & Neumann, 2009. S. 91–104.
- Priesemuth, Florian. „Blumenberg. Die absolute Metapher als Grenze der metaphorischen Theologie“. *Sprachen des Unsagbaren. Zum Verhältnis von Theologie und Gegenwartsliteratur*. Hg. von Dörte Linke, Florian Priesemuth und Rosa Schinagl. Springer VS, 2017. S. 87–91.
- Prinz, Alois. *Hannah Arendt oder Die Liebe zur Welt*. 1998/2006. 17. Aufl. Insel, 2022.
- Recki, Birgit. „Blumenberg‘ oder Die Chance der Literatur“. *Merkur* 66.755 (2012): S. 322–328.
- Schildknecht, Christiane. „Roman“. *Handbuch Literatur & Philosophie*. Hg. von Andrea Allerkamp und Sarah Schmidt. De Gruyter, 2021. S. 334–348.
- Schildknecht, Christiane und Dieter Teichert, Hg. *Philosophie in Literatur*. Suhrkamp, 1996.
- Schildt, Axel. *Medien-Intellektuelle in der Bundesrepublik*. Wallstein, 2020.
- Schilling, Erik. „Von der postmodernen Antike zum säkularisierten Christentum? ‚Consummatus‘ und ‚Montgomery‘ von Sibylle Lewitscharoff“. *TEXT+KRITIK* 204. Hg. von Carlos Spoerhase (2014): S. 84–91.
- Schneider, Christian. „[Wirkung] Deutschland I. Der exemplarische Intellektuelle der Bundesrepublik“. *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. von Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm. 2. Aufl. Metzler, 2019. S. 549–553.
- Sina, Kai. „Literatur als Linderung. Zu Sibylle Lewitscharoffs Poetikvorlesungen“. *TEXT+KRITIK* 204. Hg. von Carlos Spoerhase (2014): S. 25–35.
- Stocker, Barry und Michael Mack, Hg. *The Palgrave Handbook of Philosophy and Literature*. Palgrave Macmillan, 2018.
- Straßenberger, Grit. *Hannah Arendt zur Einführung*. 3. Aufl. Junius, 2020.
- Tieschky, Claudia. „Wird Denken vielleicht Mode?“. *Süddeutsche Zeitung*, 8. November 2011.
- Varnhagen von Ense, Rahel. *Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde*. 1833. Bd. 1. Duncker und Humblot, 1834.
- Vedder, Ulrike und Erik Porath. „Sibylle Lewitscharoffs Tiere“. *TEXT+KRITIK* 204. Hg. von Carlos Spoerhase (2014): S. 36–45.
- Waldorf, Anika. „Sich selbst sein, das ist das ganze Leben. Im biografischen Romandebüt ‚Was wir scheinen‘ von Hildegard E. Keller sieht die Leser*in die Welt mit den Augen der 69-jährigen Hannah Arendt“. *literaturkritik.de*, 26. Februar 2021, literaturkritik.de/keller-was-wir-scheinen,27644.html. 19. März 2023.
- Waldow, Stephanie. „Literatur und Mythos“. *Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven*. Bd. 4. Hg. von Günter Butzer und Hubert Zapf. Francke, 2013. S. 31–48.
- Weinberg, Justin. „Philosophers in Fictional Works“. *Daily Nous*, 26. Februar 2016, dailynous.com/2016/02/26/philosophers-in-fictional-works. 19. März 2023.
- Wessel, Julia Schulze. *Ideologie der Sachlichkeit. Hannah Arendts politische Theorie des Antisemitismus*. Suhrkamp, 2006.
- Wetz, Franz Josef. „Da kann man ganz sicher sein, dass es Gott nicht gibt“. Über das Ende aller Theologie“. *Erinnerung an das Humane. Beiträge zur phänomenologischen Anthropologie Hans Blumenbergs*. Hg. von Michael Moxter. Mohr Siebeck, 2011. S. 240–256.

- Wetz, Franz Josef. *Hans Blumenberg zur Einführung*. 5. Aufl. Junius, 2020.
- Wysocki, Gisela von. *Wiesengrund*. Suhrkamp, 2016.
- Yablo, Stephen. *Aboutness*. Princeton UP, 2014.
- Young-Bruehl, Elisabeth. „Biographie. Lebens- und Denkstationen“. *Arendt-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. von Wolfgang Heuer und Stefanie Rosenmüller. Metzler, 2022. S. 3–12.
- Zill, Rüdiger. *Der absolute Leser. Hans Blumenberg – eine intellektuelle Biographie*. Suhrkamp, 2020.
- Ziolkowski, Theodore. „Philosophers into Fiction“. *Philosophy and Literature* 39.1 (2015): S. 271–284.
- Zittel, Claus. *Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches „Also sprach Zarathustra“*. Königshausen & Neumann, 2000.

Monika Szczepaniak

Sexualisierte Gewalt in Romanen von Karin Struck, Katharina Winkler und Antje Rávik Strubel

Zusammenfassung: Ziel des Beitrags ist es, die literarischen Repräsentationsformen der sexualisierten Gewalt in den Romanen *Blaubarts Schatten* (1991) von Karin Struck, *Blauschmuck* (2016) von Katharina Winkler und *Blaue Frau* (2021) von Antje Rávik Strubel vergleichend zu analysieren. Fokussiert wird besonders die Problematik der strukturellen Machtausübung bzw. der reibungslos funktionierenden Angst- und Gewaltsysteme, die in Sozialisationsprozessen vorbereitet und gefestigt werden. In den geschilderten Familien-, Ehe- und Arbeitswelten, in denen grundlegende patriarchale Machstrukturen bestehen, wird die gesellschaftliche Akzeptanz und kulturelle Unsichtbarmachung der sexualisierten Gewalt nicht nur von Männern, sondern auch von Frauen unterstützt. Ein relevanter Aspekt der Interpretation sind die weiblichen Befreiungsmöglichkeiten aus dem jeweiligen Netz von Unterdrückung und Gewalt bzw. Visionen von möglicher Gewaltlosigkeit. Sowohl die sexualisierte Gewalt als auch die weibliche Selbstermächtigung und Hoffnung auf eine bessere Zukunft werden mithilfe der in allen drei Romanen vorkommenden ambivalenten Symbolik der Farbe Blau diskutiert.

I

Gewalt ist weder eine anthropologische Konstante noch ein biologisch bedingtes Phänomen, sondern ein heterogenes und ambivalentes Konstrukt, welches mit der Geschlechterordnung einer jeweiligen Gesellschaft und Kultur aufs Engste verwoben ist. Der Kulturwissenschaftler Toby Miller bringt es in seiner interdisziplinären Studie zu Gewalt auf den Punkt: „Violence is foundational to gender, and vice versa“ (38). Die umfangreiche Forschung zum Verhältnis von Geschlecht und Gewalt hat sich darauf konzentriert, diese Verschränkung als „eine Konstruktion mit variablen Zuschreibungen ihrer Formen, Praktiken, Intensitäten, Legitimitäten oder gesellschaftlichen Wahrnehmungen und Bedeutungen aus der jeweiligen Zeit und

monika.szczepaniak@ukw.edu.pl

Kultur“ (Labouvie 14) zu analysieren.¹ Gewalt hat grundsätzlich kein genuines Geschlecht, wird aber in verschiedenen historischen Kontexten mit geschlechtsspezifischen Konnotationen aufgeladen, die sich auf soziokulturelle Konstruktionen von Männlichkeit² und Weiblichkeit sowie die dominierenden Geschlechterverhältnisse, darunter den „Grad der für das jeweilige Geschlecht gesellschaftlich, medial oder mental akzeptierten oder sogar juristisch legalisierten Gewalt“ (Labouvie 34), zurückführen lassen. In der geschlechtersensiblen Gewaltforschung wird immer wieder davor gewarnt, stereotype geschlechtsdichotome Zuschreibungen von Gewalttätern (männlich, aktiv, machtvoll) und Opfern (weiblich, passiv, machtlos) zu reproduzieren. Gleichzeitig muss berücksichtigt werden, dass viele Opfer-Täter-Konstellationen bei allen Ambivalenzen strukturell zutiefst vergeschlechtlicht sind. Hierarchisierungen und Polarisierungen im Geschlechterverhältnis erweisen sich nämlich gerade im Zusammenhang mit Gewalt als besonders beharrlich – nicht zuletzt deshalb, weil männliche Gewalt sowohl auf biographischer als auch auf gesamtgesellschaftlicher Ebene die Geschlechterordnungen konstituiert. Ein zusätzlicher Grund ist, dass diese Ordnungen – im Sinne des aggressiv-dominanten Männlichkeitsbilds und der Unterwerfung von Frauen unter männliche Herrschaft – von den Frauen selbst akzeptiert, reproduziert und weitgehend unterstützt werden.

Gewalt ist „keine pathologische Randerscheinung, sondern Instrument zur Aufrechterhaltung geschlechtshierarchischer Sozialsysteme“ (Gruber 17). Eine besondere Form der geschlechtsspezifischen Gewalt ist sexualisierte Gewalt. Das Attribut „sexualisiert“ verweist darauf, dass „die Gewalthandlung weniger sexuell motiviert ist oder sein muss, sondern dass die Sexualität selbst zum Mittel der Machtausübung und Misshandlung wird“ (Zuckerhut 24). Schon Susan Brownmiller betonte in ihrer Pionierarbeit *Gegen unseren Willen* (1975), dass jede Vergewaltigung „eine Demonstration von Macht“ darstellt (173). Sexualisierte Gewalt geht über die sexuelle Gewalt,³ der vordergründig eine sexuelle Motivation zugrunde liegt, hin-

1 Die neuere Literatur zu Gewalt und Geschlecht wird bei Labouvie in der Anm. 4 aufgeführt. Vgl. Schrötte; Bereswill.

2 Karen Boyle betont diesen Zusammenhang und schreibt: „violence against women is entirely compatible with how masculinity, and heterosexual masculinity specifically, is personally, politically, culturally and socially enacted“ (107). Vgl. Durie-Smith.

3 Zum Begriffspaar sexuelle und sexualisierte Gewalt vgl. z.B. Hegmann. Vorbehalte gegen den Begriff der sexualisierten Gewalt artikuliert beispielsweise Schreiber (103–109). In „The Sex of The Sexual Violence“ verfolgt Karen Boyle die historischen und gegenwärtigen Konzeptualisierungen von *sexual violence* unter Berücksichtigung der #MeToo-Zäsur und führt aus: „Thus we don't have to replace violence-not-sex with sex-is-violence: we can rather understand the violence that is made of sex as different points on a continuum which opens up a critique of heterosex in patriarchy without insisting that heterosex is always and only violence“ (110). Hagemann-White warnt davor, den

aus. Der Begriff der sexualisierten Gewalt bedeutet eine Perspektivenerweiterung um Durchsetzung von Machtansprüchen bzw. Herstellung oder Aufrechterhaltung eines Machtverhältnisses. „Die sexuellen Dimensionen und Folgen des Gewalthandelns sollen darüber weder negiert noch Sexualität als gewaltfreies Geschehen romantisiert werden“ (Hess 926). Es handelt sich nicht nur um individuelle körperliche Grenzüberschreitungen, identitätsstörende und traumatisierende Angriffe sowie psychische Verletzungen, sondern auch um ein systemisches Problem von globaler Dimension (vgl. Bourke), das mit Strategien seiner kulturellen Unsichtbarmachung und Neutralisierung einhergeht. Es sind nicht nur strafrechtlich relevante Handlungen wie Vergewaltigung, sondern auch sexuelle Grenzüberschreitungen, die sich möglicherweise fernab von körperlicher Verletzung abspielen und nicht immer geahndet werden können.

Vor diesem Hintergrund erweist sich die sexualisierte Gewalt als ein komplexes Phänomen (vgl. Kolshorn), das mit kulturellen Konstruktionen von Geschlechterdifferenz und symbolischer Geschlechterordnung verknüpft ist. Sexualisierte Gewalt ist nicht nur für den scheinbar sicheren sozialen Schutzraum der Familie und für privat-intime Beziehungen charakteristisch, sondern tritt auch in Arbeitsverhältnissen und in der öffentlichen Sphäre auf. Die Lage von Frauen als Opfern wird dabei durch sozial-ökonomische Faktoren mitkonstituiert. Die nach wie vor stark männlich konnotierten institutionellen Machtpositionen tragen zur Sexualisierung von Abhängigkeitsverhältnissen und zum Machtmissbrauch bei. Die Problematik von Geschlecht und Gewalt wird im Zusammenhang mit schlecht bezahlter Arbeit, die von rassifizierten Frauen und/oder Migrantinnen geleistet wird, und im Kontext von „Othering“ im Sinne einer Kulturalisierung und Ethnisierung von Geschlechterverhältnissen bzw. Externalisierung der sexualisierten Gewalt in Migrationsgesellschaften (Spies; Lingen-Ali und Mecheril) zusätzlich potenziert.

Das androzentrische Deutungsmonopol, in dessen Rahmen nach wie vor tödliche männliche Vergewaltigungsmythen kolportiert⁴ und sexuelle Gewalttaten verharmlost, belächelt oder in die Bereiche des Privaten verschoben werden, fördert ein Verständnis für die Täter, schreibt den weiblichen Opfern ihre Verantwortung an der Interaktion zu, schränkt ihre Aktionsspielräume ein und bringt sie zum Verschweigen der erlittenen Gewalt. Das betrifft auch und besonders die Vergewaltigung, die als „schwerste Form sexueller Gewalt“ gilt, „da das erzwungene Eindringen in einen anderen Körper als besonders verletzend erachtet wird“ (Mühlhäuser 164). Auch dieses Verbrechen kann als „sozial konstituierte Hand-

Umstand auszublenken, „wie sehr die Sexualität sowohl des Täters als auch (infolge der Tat) des Opfers im Gewaltgeschehen involviert ist“ (15).

⁴ Zum Beispiel: ‚alle Frauen wollen vergewaltigt werden‘ und ‚sie finden Gefallen an ihrer Vergewaltigung‘ (vgl. Milevski 47–78).

lungsmöglichkeit innerhalb der Geschlechterordnung“ (Mühlhäuser 164) betrachtet werden, zumal nicht einmal das juristische System als neutrale Entscheidungsinstanz fungiert, sondern oft die Konstellation von hegemonialer Männlichkeit und untergeordneter Weiblichkeit festschreibt, indem sie die Machtstrukturen innerhalb des intersektionalen Regimes von *gender*, *race*, *class* und Sexualität reproduziert.

Wenn die (sexualisierte) Gewalt als eine Emanation der Macht verstanden wird, so erscheint es durchaus plausibel, danach zu fragen, welche Konzeptualisierung von Macht dieser Behauptung zugrunde liegt. Macht bedeutet nämlich nicht nur Herrschaft und Unterdrückung im Rahmen von sozialen Beziehungen, gesellschaftlichen Strukturen und politischen Institutionen, sondern auch eine produktive Kraft im Sinne von Wissens- und Wahrheitsproduktion bzw. Konstitution von Subjekten, und nicht zuletzt Ermächtigung zu sozialen Kämpfen, politischem Handeln und gesellschaftlicher Veränderung (Bargetz et al.). Vor diesem Hintergrund eröffnen sich für die Opfer der Gewalt Möglichkeiten einer Bewegung aus den schlechten Verhältnissen. Unter Mobilisierung von individuellen Fähigkeiten und kollektiven Potentialen, in Interaktionen mit den anderen Betroffenen, durch Partizipation, Repräsentation, Solidarität und Schaffen von (affektiven) politischen Räumen kann dieses Empowerment umgesetzt werden, um eine gewaltfreie Zukunft zu kreieren.

Gerade Literatur hat das Potential, „unsichtbare Gewalt kenntlich [zu] machen, indem sie ungehörten und subalternen Perspektiven eine Stimme verleiht, ihre Wahrnehmung in den Vordergrund rückt und es den Lesenden gestattet, die Welt einen Wimpernschlag lang mit anderen Augen zu sehen“ (Theurer 445). So können literarische Texte sowohl die historischen Bedeutungen von Sexualität und Gewalt einfangen und die hegemonialen Codes bestätigen als auch die Strukturalität der Gewalt enthüllen, Gegen-Diskurse schaffen, Prozesse des Umdenkens anstoßen und an der Veränderung geschlechterspezifischer Opfer-Täter-Verhältnissen beteiligt sein, denn „representations play a crucial role in reproducing inequality and violence, and can also play a key role in helping us imagine and create a better world“ (Marcus 2019, 417). Im Folgenden werden die literarischen Repräsentationsformen von sexualisierter Gewalt in den folgenden drei Romanen vergleichend analysiert: Karin Strucks *Blaubarts Schatten* (1991), Katharina Winklers *Blauschmuck* (2016) und Antje Rávik Strubels *Blaue Frau* (2021). Fokussiert wird besonders die Problematik der strukturellen Machtausübung bzw. der reibungslos funktionierenden Angst- und Gewaltsysteme, die in Sozialisationsprozessen vorbereitet und gefestigt werden. In den geschilderten Familien-, Ehe- und Arbeitswelten wird die gesellschaftliche Akzeptanz bzw. kulturelle Unsichtbarmachung der sexualisierten Gewalt nicht nur von Männern, sondern auch von Frauen unterstützt. Ein relevanter Aspekt der Interpretation sind die weiblichen Befreiungsmöglichkeiten aus dem

jeweiligen Netz von Unterdrückung und Gewalt bzw. Visionen von Gewaltlosigkeit. Sowohl die sexualisierte Gewalt als auch die weibliche Selbstermächtigung und Hoffnung auf eine bessere Zukunft werden mithilfe der in allen drei Romanen vorkommenden ambivalenten Symbolik der Farbe Blau diskutiert.

II

Strucks Roman *Blaubarts Schatten* erschien 1991 im breiten Kontext der Frauenliteratur und der feministischen Bewegungen und ist eine starke Polemik gegen den Schwangerschaftsabbruch. Er greift auf das Märchen vom Frauenmörder Blaubart⁵ zurück und schildert sexualisierte Gewalt gegen Frauen als Teil einer strukturellen Machtkonstellation. Dieses System wird von verschiedenen Blaubart-Gehilfen – Familie, Institutionen, Organisationen, moderne Geburtstechnologie, frauenabwertende Symbolik, verletzendes sexistische Sprache – gefördert und trägt zur Aufrechterhaltung von vergeschlechtlichten Machtstrukturen bei. Die im privat-familialen Kontext inszenierte männliche „Aggression in Blau“ (*Blaubarts Schatten* 393)⁶ manifestiert sich bei Struck nicht nur in Form von Gewalt, sondern auch durch eine ganze Reihe von mehr oder weniger subtilen Mechanismen von Unterdrückung, Erniedrigung und Demütigung, die darauf hinauslaufen, den Frauen ihr Blut „herauszupressen“ (*Blaubart* 388) – d.h., ihnen das Leben auszusaugen. Dieser Prozess beginnt bereits mit der Sozialisation in einer patriarchalen Familie, in der der Vater und der Bruder die meisten Rechte haben, inklusive das Recht auf Benutzung des weiblichen Körpers: „Und die Männer patschen mir auf den Hintern und tätscheln an mir herum, ich will das nicht, ich will das nicht.“ (*Blaubart* 52). Die Hauptfigur Lily Bitter reflektiert über ihre Kindheit und Jugend sowie über die Geschichte ihrer Beziehungen mit den Männern des Blaubart-Typus,⁷ an die sie immer wieder gerät. Ihre weibliche Sozialisation bedeutete eine Dressur zu Machtlosigkeit, Passivität, Sanftheit und sexueller Attraktivität. Der Vater fungiert

5 Das von Charles Perrault aufgeschriebene Märchen erzählt die Geschichte eines blaubärtigen Mannes, der Frauen verführt, heiratet und tötet. Er heiratet eine junge Frau, die er durch die Vorführung seines Reichtums gewinnen konnte, und nimmt sie mit in sein Schloss. Er übergibt ihr alle Schlüssel, verbietet aber eine Kammer zu betreten. Sie öffnet den verbotenen Raum und findet dort die Leichen ihrer gemordeten Vorgängerinnen. Blaubart will sie mit dem Tod strafen, doch wird sie im letzten Augenblick von ihren Brüdern gerettet. In einigen Versionen des Blaubart-Mythos mordet Blaubart die Frauen, wenn sie schwanger werden.

6 Im Folgenden als *Blaubart* zitiert.

7 Struck inszeniert Analogien zwischen dem Verhalten des Frauenmörders aus dem Märchen und dem des modernen Blaubarts als einen erotischen Serientäter, der systematisch Gewalt ausübt (vgl. Wertheimer; Szczepaniak 2005).

in Strucks Text als eine Art „Ur-Blaubart“, der Anspruch darauf erhebt, über seine Tochter zu verfügen:

Ich bin gelähmt. Im Kopf ist die Lähmung am schlimmsten. Ich mache mich ganz steif. Mein Nacken ist ganz steif. In meinem Schoß ist es so komisch glitschig. Blutig. Ich kann es nicht laut sagen, nein! Nein. Nein. – Nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein, nein. Ich sehe nichts, es ist schwarz. Ein Wolf, ein Wolf. (*Blaubart* 102)

Die Szenen der sexualisierten Gewalt im Dunkel der Erinnerung werden im Roman mit der Farbe Rot, mit Hitze und Feuer assoziiert. Dem hilflosen, von „Todesangst“ erfassten Mädchen, das ihren Körper nicht mehr spürt, wird der Mund zugehalten, sie wird sprachlos gemacht: „Ich darf nichts sagen. Keiner glaubt mir, nie wird mir einer glauben“ (*Blaubart* 102). Nicht einmal die Mutter schützt sie vor den väterlichen Übergriffen, obwohl sie alles weiß (*Blaubart* 374). „Die Frauen sind blind, [...] sie wollen nichts wissen“ (*Blaubart* 364). Struck verweist auf patriarchale Macht und schuldzuweisende Sexualerziehung in der Familie als Ursachen der sexualisierten Gewalt und konzeptualisiert den Inzest als eine Metapher für das Angst- und Gewaltsystem, in dem Verletzungen des weiblichen Selbst normalisiert werden.

Nach Verlassen des Elternhauses kommt Lily vom Regen in die Traufe: vom Vater zu A., von A. zu J., von J. zu Richard H. (*Blaubart* 387) – von einem akzeptierten Gewaltsystem in das andere. Hofft sie, dass der in einer goldenen Kutsche daher kommende Blaubart sie aus dem Dunkel der familialen Gewaltverhältnisse herausholen wird, so muss sie bald enttäuscht werden. Gold ist eine „Herrschaftsfarbe“: goldene Eheringe „sollen verbinden und einkerkern“ (*Blaubart* 132). Gierig nach Liebe, gerät Lily vom brutalen „roten“ Emotionsregime über das Gold der Herrschaft in das „blaue“ System der männlichen Kälte, Lieblosigkeit und Gewalt, in dem Macht, Sexualität und Vergewaltigung eine tödliche Verbindung eingehen. Die Blaubart-Männer tragen einen blauen Bart, den die Frauen auf den ersten Blick nicht erkennen. Lily lässt sich blenden und in die Falle locken. Bald fühlt sie sich wie in der Blaubart-Kammer aus dem Märchen (*Blaubart* 106) – machtlos und totgesagt von „nekrophilen“ Männern (*Blaubart* 381), die „auf der ganzen Welt verbreitet“ (*Blaubart* 177) sind und Frauen versklaven. In dieser „Todesatmosphäre“ (*Blaubart* 110) wird sie als Frau, Mutter⁸ und Schriftstellerin⁹ systematisch ‚kolonialisiert‘. Im

⁸ Struck thematisiert die institutionalisierte Gewalt gegen Frauen und (ungeborene) Kinder. Blaubart ist ein Kinderhasser und wertet den weiblichen Körper ab, besonders die Schwangerschaft und die Fähigkeit zu gebären. Lily setzt sich kritisch mit ihrem 15 Jahre zurückliegenden Schwangerschaftsabbruch auseinander und plädiert gegen Abtreibung und für das Leben.

⁹ J. hat sie vereinnahmt, um über sie zu schreiben. „Mir als Frau sollte das nicht zustehen: ein schreibendes Gehirn zu sein“ (*Blaubart* 104).

Glauben an die Relevanz der Erinnerung reflektiert sie aus der Zeitperspektive von 15 Jahren über die damals kaum merkbaren Gewaltmechanismen und Spielarten der Erniedrigung, über das Doppelgesicht des Mannes, der ihr liebevoll vorkam, in Wirklichkeit aber sie „erledigt und ausgeweidet, hergenommen und mitgenommen, eingesperrt und eingesargt“ (*Blaubart* 149) hatte. In Strucks Roman liegt das vorrangige Interesse auf der Analyse des komplexen Bedingungsgefüges von Gewalt im Geschlechterverhältnis, das von Klischees und Zuschreibungen überlagert ist und ein Zusammenspiel von Männerphantasien und weiblicher Komplizenschaft darstellt. Sexualität nimmt dabei einen zentralen Raum ein: als männliche Machtdemonstration und phallisch-narzisstische Eroberung („Treibjagd“, *Blaubart* 138; „die Balz“, *Blaubart* 218) einerseits, und als weibliches emotionales Bedürfnis sowie Ablenkung und Schmerzbetäubung nach dem von Lily als Kindesmord eingestuften Schwangerschaftsabbruch andererseits. Sexuelle Gewalt ist von Anfang an Teil jeder Beziehung, ohne dass Lily deutlich dagegen protestiert oder die Gewalthandlungen als Verletzung empfindet. Sie ist sich sehr wohl dessen bewusst, wie peinlich es für eine Frau ist, „wenn sie behauptet, sexuell genötigt worden zu sein“ (*Blaubart* 324). Solchen Frauen wird nicht geglaubt und die Männer sind bereit, sie zu beschuldigen. Auch in medialer Berichterstattung wird sexueller Missbrauch verharmlost. Innerhalb der patriarchalen Kultur wird davon ausgegangen, dass Frauen „im Angesicht der Machtmänner“ (*Blaubart* 322) ihre Stimmen verlieren und „in dem Riß in der Wand verschwinden“ (*Blaubart* 331). J., den sie vor etwa 15 Jahren kennengelernt hatte, übte die Gewalt auf „feine Art“ aus, „ohne sich feststellbar die Hände schmutzig gemacht zu haben“ (*Blaubart* 149). Richard, mit dem sie jetzt in seiner Villa lebt, wendet offene Gewalt an, beispielsweise sein wiederholtes Spiel mit dem Erdrösseln:

Sanft entzieht er ihr seine Hand, legt sie auf ihre Kehle und drückt zu. Und wenn ich noch mehr zudrücke? Fragt er leichthin. Und ist jetzt wieder über ihr, ohne die Hand von ihrer Kehle zu nehmen. Er tut ihr weh und sie windet sich etwas. Aber ihr Blick ist satt und selig. (*Blaubart* 30)

Sie fühlt sich von diesem „kleinen Hitler“ (*Blaubart* 333) gedemütigt, und zwar nicht nur durch „sein Zustoßen, sein Angreifen, seine Zärtlichkeit und seine Grausamkeit in ihrem Körper“ (*Blaubart* 276). Sie wird zu seiner sexuellen Trophäe, erfüllt seine Wünsche, duldet Schmerzen, lässt sich obszöne Worte gefallen, ringt nach Atem. Es sind auch schmerzliche Körperverletzungen – etwa wenn der Mann ihre Brüste zerbeißt – und: „Später erzählt er, als sei es nichts: *Weißt du, wann ich meinen Höhepunkt bekam? Als du gefesselt warst und ich mir vorstellte, dich zu vergewaltigen*“ (*Blaubart* 306). Besonders seitdem Richard weiß, dass Lily schwanger ist, versucht er durch Gewalttätigkeit und Grausamkeit ihre Weiblichkeit abzuwerten. Im Laufe ihrer Erinnerungen und Reflexionen tauchen viele Fragen auf: Glaubt sie

überhaupt, nach der brutalen Vergewaltigung und Abtreibung „noch an einen Mann des Lebens?“ (*Blaubart* 218), oder „Darf sie zurückschlagen? Wird sie ihn töten?“ (*Blaubart* 375). Für Strucks Roman ist eine reflexive Ebene charakteristisch, auf der erlittene Gewalttaten als Teil des patriarchalen Systems verarbeitet werden. Es ist ein System, das gewalttätige Männer und unterwürfige Frauen in Sozialisationsprozessen formt und folgerichtig akzeptiert, dass „Männer ihre Frauen einschließen in ihren Häusern und ihren Autos“ und „umgeben sind von Frauen, von Ausreden, von Verträgen, von Geld und ihren Sekretärinnen“ (*Blaubart* 29). Die Reflexionen der Protagonistin, die über ihre dauerhafte Unterwerfung räsoniert, sind eine Quelle ihrer Selbstvergewisserung und führen allmählich dazu, die eigene Handlungsmächtigkeit zu erlangen. Grundlage dafür ist die auf langen Irrwegen (*Blaubart* 149) gewonnene Erkenntnis, dass die Gewalt als Teil der hegemonialen Männlichkeit funktioniert und – genauso wie untergeordnete Weiblichkeit – gesellschaftlich produziert und akzeptiert wird. Lily hört „Stimmen“, die sie zum Erzählen zwingen, redet mit ihrer Psychiaterin, führt Gespräche mit einer Freundin, schreibt Briefe, die sie nicht abschickt, liest Theweleits *Männerphantasien* – und all das verhilft ihr zu einer kritischen Analyse ihrer unheilvollen Beziehungen mit den Blaubart-Männern und ihrer eigenen Unterstützung und Verharmlosung des Gewalt-Systems.

Die Auseinandersetzung mit der Symbolik der Farbe Blau, wie sie bereits im Blaubart-Märchen zentral ist, macht einen wichtigen Aspekt von Lilys Befreiungsversuchen aus. Im Laufe ihrer Abrechnung mit der eigenen Vergangenheit und ihrer aktuellen Beziehung erscheint ihr Richard-Blaubart als ein eiskalter „Schattenmann“ (*Blaubart* 322), sein blauer Bart ähnelt „unzerschmelzbare[n] Eiszapfen“ (138), während sie – „ausgehungert nach Liebe“ (*Blaubart* 178) – sich bemüht, eine „Frau“ zu sein: gewaltlos, sanft, weich. Die Gewalt „in Blau“ ist „planvolle“ Vernichtung (*Blaubart* 146) – ein System von Angst, Macht und Herrschaft.

Gewalt. Das Blau ist so aggressiv. Kein zartes Blau. Männlichen Babys wird immer noch Blau angezogen. Aber helles Blau. Das Blau wird erst später dunkel. Der blaue Bart ist ein Pferdefuß, aber ich kann ihn nicht richtig erkennen, ich bin in Panik, und ich sehe rot. (*Blaubart* 140)

Blau ist die Farbe der Nacht, des Todes, der Blutleere. „Auch Lippen können bläulich sein, wenn irgendetwas mit dem Blut nicht stimmt und mit dem Kreislauf“ (*Blaubart* 131). Und die Flecken „auf Seele und Körper“ (*Blaubart* 393) sind blau – die Spuren des Blaubart-Mannes als eines Mörders (*Blaubart* 189). Lily gibt zu, dass sie den Gewalttäter durch ihre Ergebenheit auf gewisse Weise selbst gefördert hat. Blaubart ist nicht zuletzt ein „Produkt“ von Frauen, allen voran seiner Mutter, die Lily als „Monsterlady“ (*Blaubart* 341) bezeichnet. Das Gewalt-System ist so widerstandsfähig, weil die Frauen die Blaubärte „pflegen und decken und schützen“

(*Blaubart* 39) und ihre Wünsche erfüllen. „Frauen bestaunen den Reichtum in Blaubarts Haus, Frauen kommen Blaubarts Frau nicht zu Hilfe“ (*Blaubart* 394–395). Diese eigene bzw. die allgemeine weibliche Verstrickung in patriarchale Macht- und Herrschaftsverhältnisse wird im Roman als ein relevanter Beitrag zur sexuellen Unterdrückung, zur Degradierung und Auslöschung der Frau als Subjekt dargestellt.

Lilys Emanzipationsprozess beginnt mit ihrem Bestehen auf dem Recht auf befreiende Emotionen: Empörung, Zorn, Wut und Hass auf die „Männer in Blau“ (*Blaubart* 365). Die geschminkte Blaubart-Geliebte, eine sexuelle Sklavin, von der verlangt wurde, dass sie sich wie eine „Hure“ anbiete und die männlichen Befehle ausführe, zerschlägt das Geschirr, zerstört das Bügelbrett der Schwiegermutter und lässt beim Liebesspiel mit Richard ihre „weibliche Männlichkeit“ (*Blaubart* 273) ausagieren. Es handelt sich nicht zuletzt um einen Prozess der affektiven Selbstermächtigung, der darin besteht, die Attitüde des machtlosen weiblichen Opfers durch das Recht auf Protest, Aktivität und Kampf zu ersetzen. Lily will den Blaubart und „diesen hübschen Kerker“ (*Blaubart* 339) verlassen, „weiß aber noch nicht, mit welchem Dolch sie ihn durchbohren wird“ (*Blaubart* 366). Auch wenn das Messer vor ihr glänzt und möglicherweise eine Rettung verspricht, bringt Lily ihren Vater und Richard-Blaubart nicht physisch, sondern im Sinne der bewussten Ablehnung der von ihnen repräsentierten gewalttätigen Männlichkeit um. Niemals mehr wird sie „ins Netz der Todesmänner“ (*Blaubart* 398) tapen und ein passiv-entsagendes Geschöpf der Blaubärte sein. Niemals mehr lässt sie sich vom Blaubart-Regime in den Schatten drängen: „Ich stand in Blaubarts Schatten, ich gehe aus Blaubarts Schatten, ich werde weit gehen müssen, um ins Licht zu kommen“ (*Blaubart* 409). Im Bewusstsein, dass es den Blaubärten nicht nur um Sexualität, sondern auch „um Geld, um ein Haus, um Land und Eigentum und Macht und Sprache“ (*Blaubart* 299) geht, nimmt Lily Abschied von der „destruktive[n] [...] Naivität ihres früheren Pazifismus, der sie zum Opfer machte im Geschlechterkampf“ (*Blaubart* 399), und beginnt ihren Emanzipationsprozess als Befreiung von der mörderischen „Aggression in Blau“, die sie gelähmt und sprachlos gemacht hat. Ihre Wut auf die Männer gibt ihr die Kraft, das Schweigen zu unterbrechen, die Angst zu überwinden und „keine Mitläuferin mehr“ (*Blaubart* 428) zu sein. Für Lily ist Blaubart symbolisch tot. Sie verlässt ihn und nimmt Abschied von der Welt der männlichen Gewalt. Allerdings macht Strucks Roman gleichzeitig deutlich, dass mit dem individuellen Befreiungsakt die Gewalt-Muster, die durch Institutionalisierungs- und Legitimierungsmaßnahmen gestützt und auf der Ebene der Symbole und Stereotype festgeschrieben werden, keinesfalls an Wirksamkeit verlieren. Das Gewalt-System ist nicht zuletzt deshalb so widerstandsfähig, weil es „von Blaubärten und von Frauen, die die Blaubärte decken und ihnen Nahrung, Wohnung und Pflege geben“ (*Blaubart* 200) nur so wimmelt.

III

2016 im Kontext der Flüchtlingskrise und der gesellschaftlichen Debatte über die Ausrichtung der europäischen Einwanderungs- und Integrationspolitik erschien *Blauschmuck*, der Debütroman der österreichischen Schriftstellerin Katharina Winkler. Im Unterschied zu Strucks Text, der eine autobiographisch motivierte, aber fiktive Geschichte mit zahlreichen Märchenbezügen und anderen intertextuellen Elementen erzählt, beruht die Handlung von *Blauschmuck* zur Gänze auf wahren Begebenheiten – auf einem *survivor narrative* (Serisier). Die Sprache des Romans, in dem hauptsächlich physische Gewalt und ökonomische Abhängigkeit die Herrschaftskonstellation ausmachen, ist kalt und komprimiert. Im Mittelpunkt steht eine junge Frau, die in der extrem gewalttätigen Welt eines kurdischen Dorfes der 1970er Jahre aufwächst und von klein auf mit männlicher Gewalt konfrontiert wird. Ihre Lebensgeschichte mit den Stationen in der Türkei und in Österreich wird – anders als bei Struck – durchgehend tagebuchartig in der Ich-Form erzählt. Die Protagonistin Filiz wird geradezu im Geist der Brutalität als einem männlichen Privileg und dem Leiden als weiblichem Schicksal sozialisiert. Die streng patriarchalischen Familien des Dorfes funktionieren ähnlich den Wölfen, die auf den Wiesen über die wehrlosen Lämmer herfallen und sie ausweiden: „Das Sterben ist rot. Blut auf weißer Wolle. Blut auf grüner Wiese. Blutspuren, tropfendes, fließendes, strömendes Blut“ (*Blauschmuck* 11). Die Frauen tragen ihre blauen Flecken als konservierte Spuren der häuslichen Gewalt und bezeichnen sie als Blauschmuck. „In unserem Tal leben hundert blaue Frauen“ (*Blauschmuck* 19): hellblau, dunkelblau, blau-rot, blau-schwarz, sogar in Regenbogenfarben. Das lebensfeindliche Blau markiert die Intensität der erlittenen Gewalt und ist am ganzen Körper verteilt: um den Hals, unter dem Hals wie ein Medaillon, als Armband um das Handgelenk oder um ihre Fesseln. Manche zeigen es, andere verbergen es, sie lächeln oder „schweigen in Blau“ (*Blauschmuck* 19). „Der Blauschmuck der Frauen trägt die Handschrift der Männer. Das Werkzeug Holz oder Eisen, und die Anzahl der Schläge bestimmen den Blauton“ (*Blauschmuck* 19). Die Opfer scheinen sich mit diesen Stigmatisierungen zu identifizieren oder sich sogar dadurch zu definieren, indem sie eine Gemeinschaft von blauen Frauen bilden. Jene, die keine blauen Flecken aufweisen können, werden ausgeschlossen oder verachtet. Die Protagonistin Filiz will zur Gemeinschaft der verheirateten Frauen gehören, auch wenn sie weiß, dass sie eine der blauen Frauen wird. Sie wünscht sich nur hellere Blautöne, denn sie würden von leichteren Schlägen zeugen.

Blauschmuck zeigt ein extremes Universum der häuslichen Gewalt, in dem Frauen beherrscht, geschlagen, vergewaltigt und gedemütigt werden. Sie sind überzeugt, all das ertragen zu müssen. Spuren direkter physischer Gewalt sind an

ihren Körpern abzulesen und werden sogar zur Schau gestellt, während die inneren Verletzungen unsichtbar sind und genauso stillschweigend geduldet werden. Eine alternative Weiblichkeitsform ist nicht in Sicht – sie liegt außerhalb der eigenen Gesellschaft und Kultur, in der Sphäre von Träumen, die mit der Farbe des Himmels assoziiert wird.

Filiz träumt von einem besseren Leben im Westen, wo man blaue Jeanshosen trägt, und vom Glück an der Seite eines Ehemannes. Mit fünfzehn heiratet sie Yunus, der sich als ein typischer Vertreter der männlichen Gewaltkultur erweist. Die junge Frau fühlt sich bald der barbarischen physischen und psychischen Gewalt ihres Mannes ausgesetzt, der von seiner Mutter unterstützt wird. Die Welt, in die sie während der Hochzeit eintritt, ist ihr vollkommen fremd und bedeutet von Anfang an Kontrolle ihrer Sexualität. Die Hochzeitsnacht wird zu einem wilden Gewalt-Ritual, bei dem sich der Mann wie ein Wolf auf die Frau stürzt und sie vergewaltigt: „Mein Schmerz ist scharf und zäh. Langsam, Yunus, langsam. Gepresstes Stöhnen, Zittern, hungriges Gerippe über meinem Körper“ (*Blauschmuck* 60). „Die Wölfe fressen die Schafe, sie weiden sie aus. Sie wühlen in den Gedärmen. Lunge, Darm, Leber, Milz, Herz, Jungfrau“ (*Blauschmuck* 61). Rote Flecke auf dem Laken dokumentieren den Verlust der Jungfräulichkeit und sind Spuren der sexuellen Gewalt, die fortan das Schicksal der Braut werden soll. Die Brutalität des Bräutigams hinterlässt am Körper der Braut eine offene Wunde. „Ich liege still und angetastet. Braut ich“ (*Blauschmuck* 61). Die Liebe und Hochzeit, die in den Vorstellungen des Mädchens romantisiert wurden, markieren einen Übergang von der patriarchalen Familie in die patriarchale Ehe. Der Status der Ehefrau bedeutet in der Romanwelt: ein Privatbesitz des Mannes zu sein und seine Befehle auszuführen. Sexuelle Verfügbarkeit wird als selbstverständlich vorausgesetzt: „nachts Beischlaf von vorne und hinten, er will meinen Schmerz stumm und mein Stöhnen lustvoll“ (*Blauschmuck* 65).

Filiz' Leben verwandelt sich in eine gewaltsame Unterdrückung durch ihren Ehemann: sie wird systematisch brutal zusammengeschlagen. Da sich der zerknirschte Mann immer wieder entschuldigt und seine Liebe beteuert, akzeptiert Filiz das Leben im Netz von Angst und Gewalt, welches aus Schuften, Vergewaltigungen, ungewollten Schwangerschaften und Abtreibungsversuchen besteht. Sie fühlt sich ausgelöscht, ein „Stück Dreck“ (*Blauschmuck* 100), ein „Nicht-Körper“ und „Nicht-Gesicht“ (*Blauschmuck* 73). Die Szenen der sexuellen Gewalt sind mit Träumen und Vorstellungen einer alternativen Beziehung gepaart: „In meinen Träumen ragt Yunus' Glied aus dem grünen Wasser des Baches in den tiefblauen Himmel, es ist warm und glänzt im Sonnenlicht, in der Dunkelheit der Kammer ist es kalt und scharf wie zerbrochenes Glas. [...] Er stößt taub und stöhnt laut“ (*Blauschmuck* 85). Sie fühlt sich dermaßen unterdrückt und ausgestoßen, dass sie dem extrem demütigenden Schweigen, mit dem der Mann sie straft, die Misshandlungen vorzieht

und sich nach den vertraut gewordenen Schlägen sehnt. Bald häufen sich wieder Gewaltorgien und ihr Wunsch geht auf grausame Weise in Erfüllung: Sie trägt Blauschmuck. Wie ein Chor der Verzweiflung klingt die Klage der blauen Frauen in der patriarchalischen muslimischen Männerwelt: „Wir müssen so leben, wir müssen so leiden, wir können uns nicht helfen“ (*Blauschmuck* 114). Die im Roman inszenierte sexuelle Ausbeutung geht mit finanzieller Abhängigkeit und der Verantwortung für die Kinder einher – ein Umstand, der die weibliche Verletzungsoffenheit potenziert. Die gewaltsame Reduzierung auf den Körper, die Zuschreibung von Weiblichkeit als unterlegenes Subjekt und die Verletzung der körperlichen und seelischen Integrität bekommen einen allumfassenden Charakter, der in permanenten Schlägen von Männern, und im Schweigen oder Klagen der blauen Frauen Ausdruck findet.

Eine neue Welt scheint sich vor Filiz zu eröffnen, als ihr Mann nach Österreich geht und dort eine Arbeit bekommt – sie kann ihm bald in das imaginierte westliche Paradies der Freiheiten folgen. Nach kurzen Momenten des Aufblühens in Gewaltlosigkeit, nach einer Zeit, in der sie eine goldene Halskette bekommt und gleichzeitig „Gold und Blau“ (*Blauschmuck* 126) trägt, findet ihr Martyrium gnadenlose Fortsetzung: „Yunus schmückt mich blau, blaues Korsett, blaue Strümpfe, ein Halsreif. Blaue Ringe an den Fingern. Er schlägt mir ein Diadem auf die Stirn“ (*Blauschmuck* 131). In Österreich ist sie doch nicht im ersehnten „heiteren Himmel“ (*Blauschmuck* 137), sondern wird wieder kontrolliert, unterdrückt, verprügelt und betrogen. Sie spürt Todesnähe: „er wird mir die Kehle durchschneiden, er wird mich an den Füßen aufhängen und mir die Haut abziehen, er wird mich ausweiden“ (*Blauschmuck* 175). Um zu überleben, ist sie bereit, Schläge und Stöße zu ertragen, die eine Strafe für kleine Freiheiten und Annehmlichkeiten für sie und die Kinder sind. Sie schafft sogar eine Hierarchie und rechnet die Gewaltakte in Punkte um: „eine Vergewaltigung zählt acht Punkte“ (*Blauschmuck* 155). Brutal zusammengeschlagen und schwer verletzt, an der Grenze des physischen und psychischen Ruins, kommt sie im Krankenhaus zu sich und sieht zu beiden Seiten des Bettes ihre „blaugeschmückten Kinder“ (*Blauschmuck* 185). Hier erreicht die im Roman erzählte Handlung ihren Höhepunkt: die Welt des Opfers ist vollkommen zerstört. Dies findet Ausdruck nicht zuletzt in den traumatischen Szenen der erlittenen Gewalt, von denen Filiz verfolgt wird: „Ich liege im Schwarz der Nacht und höre den Rhythmus der verklungenen Schläge. Schlag. Um Schlag. Schlag. Um Schlag“ (*Blauschmuck* 188). Diesmal ist sie nicht mehr bereit, sich lammartig dem aggressiven Wolf unterzuordnen: „Du schlägst mich tot, aber du kommst mir nicht nahe“, „Du willst mein Leben, Yunus, aber du bist mein Henker“ (*Blauschmuck* 193). Die Versuche des gewalttätigen Mannes, sie noch einmal für das gemeinsame Leben zu gewinnen, werden nicht mehr gelingen. Filiz will ihr Leben retten.

Die konsequent aus der Perspektive des weiblichen Opfers homodiegetisch erzählte Geschichte der extremen Demütigung und Ohnmachtserfahrung lässt sich – ähnlich wie Strucks Roman – nicht zuletzt als eine Geschichte der Emanzipation lesen. Immer mehr scheint die unterdrückte Frau zu verstehen, dass das idealistische Leitbild einer westlichen, modernen, freien Frau nicht ganz unerreichbar ist. Ihr Bild der westlichen Geschlechterverhältnisse schließt Macht-, Gewalt- und Abhängigkeitsrelationen, wie sie in Strucks Roman verhandelt werden, vollkommen aus. Der ungebrochene Wille zur Selbstbehauptung, die Aufmerksamkeit der Nachbarn und die institutionelle Hilfe in einer Gesellschaft der Menschenrechte (Polizei, Krankenhaus, Frauenhaus, Gericht, Bildungsinstitutionen) schaffen einen Raum für die Befreiung aus dem Teufelskreis der häuslichen und sexualisierten Gewalt. Nach der Scheidung muss Yunus in die Türkei zurückkehren, während Filiz und die Kinder in Österreich gute berufliche Perspektiven haben. Auch Winklers Roman schildert damit eine mentale Befreiung, die darauf beruht, dass die Frau, bei aller Hilflosigkeit, ihre weibliche Würde und einen ungebrochenen Lebenswillen bewahrt hat. Sie vollzieht unscheinbare Protestakte, wendet List und Lüge an, schafft es durch leisen Widerspruch samt ihren drei Kindern in der Hölle der archaisch geprägten Familienverhältnisse, der Armut und sexuellen Unterdrückung zu überleben. Schließlich wird sie in die westliche Gesellschaft integriert, in der Worte wie „Schutz und Ruhe, Betreuung, Sicherheit, Hilfe“ nicht mehr „wie schillernde Seifenblasen“ (*Blauschmuck* 175) um sie herumschweben, sondern ein Ensemble von Werten darstellen, an denen sie partizipieren kann. Filiz findet sich in einer Welt, in der Frauen keinen „Blauschmuck“ tragen.

Ganz im Gegensatz zu dieser idealisierten Darstellung des Westens präsentiert sich die westliche Geschlechterordnung in dem Roman *Blaubarts Schatten* als eine Welt von „schillernden Seifenblasen“, in der sexualisierte Gewalt wirksam verschleiert wird.

IV

Eine neue Hoffnung auf Thematisierung und Bewältigung erlebter geschlechtsspezifischer Gewalt sowie auf eine Neuverhandlung der Grenzen des gesellschaftlich, politisch und juristisch Akzeptierbaren eröffnete die 2017 begonnene #MeToo-Bewegung¹⁰ – eine mediale Debatte gegen die allgegenwärtige sexualisierte Gewalt. Durch weltweite Vernetzung wurden die Stimmen der individuellen Opfer als kollektive, das Schweigen und die Scham durchbrechende Anklage laut, und löste

10 Lange vor dem Hashtag wurde die Bewegung 2006 von der Aktivistin Tarana Burke etabliert.

eine Welle von Empörung und Solidarität aus, die ihre Wurzeln „in over two centuries of activism, advocacy work and writing about sexual violence“ (Holland und Hewett 3) hat. Andererseits jedoch bestätigte die Verteidigungsstrategie der Täter, dass sexualisierte Gewalt ein Produkt der *rape culture*¹¹ darstellt (Boyle 111). Auf diese Weise versuchten sie ihre individuelle Verantwortung abzulehnen.¹² Schrieb Sharon Marcus 1992 in ihrem berühmten Essay von „fighting bodies, fighting words“, so konstatiert sie 2019 weiterhin: „still fighting“. In diesem zeitgeschichtlichen Kontext, genau dreißig Jahre nach Strucks Roman, erscheint *Blaue Frau* (2021) von Antje Rávik Strubel. Dieser Roman zeigt ebenfalls eine gesellschaftlich akzeptierte, brutale patriarchale Welt, in der Frauen immer noch um das grundsätzliche Recht kämpfen müssen, über ihre eigenen Körper selbst zu bestimmen – auch wenn die gesellschaftliche Sensibilität für die Problematik der sexualisierten Gewalt gestiegen ist. Im Zentrum des Romans steht die Vergewaltigung einer jungen tschechischen Migrantin durch einen Deutschen. Inszeniert werden posttraumatischer Integritätsverlust und Überlebensversuch im Kontext von prekären Arbeitsverhältnissen, Rassismus und Sexismus am Arbeitsplatz, gesellschaftlicher Empathie gegenüber den Tätern und Gefühllosigkeit gegenüber den Opfern sexuellen Missbrauchs. Ähnlich wie Struck, diskutiert Strubel die Problematik der sexualisierten Gewalt in einem breiten Zusammenhang von geschlechtsspezifischen Machtmechanismen, die durch patriarchale Strukturen und Gesetze, auch die Praktiken der Justiz, geschaffen und aufrechterhalten werden. Erzählt wird zwar ein individuelles weibliches Schicksal, es wird aber nahegelegt, dass man besser daran täte, „die Strukturen und Gesetze auszuhebeln, die solche Schicksale ermöglichen“ (*Blaue Frau* 375).¹³ Im Gegensatz zu Struck und Winkler, deren Romane serielle sexualisierte Gewalt im privat-intimen Kontext thematisiert, erzählt Strubel eine Geschichte der sexuellen Belästigung und Vergewaltigung als einen traumatisierenden Exzess am Arbeitsplatz – eine „Harvey-Weinstein-Geschichte“ (Albath),¹⁴ die Schweigegebote und Schamimperative einschließt. Der

11 Der Begriff *rape culture* verweist auf die gesellschaftlichen Strukturen. Es handelt sich um „eine Kultur, welche die Gesellschaft so strukturiert, dass sie Vergewaltigungen und sexualisierte Gewalt ermöglicht, toleriert und verharmlost“ (Spies 139).

12 In den Gegenreaktionen auf die #MeToo-Debatte werden auch Aggressionsstrategien sichtbar, die zwei wesentliche Ziele verfolgen: „erstens, den betroffenen Frauen die Glaubwürdigkeit zu nehmen, und zweitens sexuelle Gewalt gegen Frauen zu bagatellisieren und zu normalisieren“ (Kuck 309).

13 Im Folgenden durch *Frau* zitiert.

14 Harvey Weinstein ist einer der erfolgreichsten US-amerikanischen Filmproduzenten, der seit 2016 beschuldigt wurde, eine große Anzahl von Frauen vergewaltigt und sexuell belästigt zu haben. Sein Name wird mit der MeToo-Bewegung assoziiert. 2020 wurde er wegen Sexualverbrechen

osteuropäische Hintergrund der Migrantin macht sie besonders anfällig für sexuelle Übergriffe, denn der von der westlichen Überlegenheit überzeugte Täter imaginiert sich zusätzliche Macht über das doppelt benachteiligte Opfer, das nicht nur eine junge Frau, sondern auch Migrantin ist. *Blaue Frau* ist ein vielschichtiger Roman, der das Machtgefälle zwischen Ost und West mit den Machtverhältnissen zwischen den Geschlechtern verbindet und über viele gesamteuropäische politische Fragen reflektiert.

Adina Scheibel, die aus einem Skitouristendorf im tschechischen Riesengebirge stammt, emigriert 2006 nach Deutschland auf der Suche nach besseren beruflichen Chancen und bekommt bald eine Praktikumsstelle auf einem Gut in der Uckermark, wo eine Einrichtung für den Kulturaustausch zwischen Ost- und Westeuropa entsteht. Dort wird die junge Osteuropäerin von einem deutschen Kulturfunktionär vergewaltigt und gefoltert. Da ihr niemand Hilfe leistet, verlässt sie Deutschland und flieht unter Schock nach Finnland, um sich vor der Welt zu verstecken.

Adinas Geschichte wird aus der Perspektive ihres scheinbaren Asyls in Helsinki rückblickend erzählt. Die Narration, in die viele Handlungsstränge kunstvoll verflochten sind, ist mit poetischen Dialogen zwischen dem Ich und der Titelfigur der blauen Frau durchsetzt. Die Leser:innen des Romans müssen die in Bruchstücken zum Vorschein kommende, umkreiste und umspielte Gewaltgeschichte der sich an ihr Trauma herantastenden Protagonistin freilegen: die Sozialisation in einem schneereichen Dorf, die Großstadt-Erfahrung in Berlin, wo sie sich als eine Fremde eingeschüchtert fühlt, tiefe Enttäuschung als osteuropäische Praktikantin im Kulturzentrum für die Ost-West-Beziehungen. Nicht nur das Verhalten ihres Chefs, eines dubiosen Impresarios, erscheint ihr als verdächtig, da er sich das Recht nimmt, sie scheinbar unschuldig anzufassen, sondern auch das Schicksal anderer osteuropäischer Frauen, die offensichtlich sexuelle Dienste leisten. Vor dem Besuch des wichtigen „Multiplikator[s] mit glänzenden Verbindungen in Berlin“ (*Frau* 226), Johann Manfred Bengel, bereitet sie sich – auf Druck ihres Chefs – vor, um schön auszusehen und einen guten Eindruck zu machen. Die Männer verständigen sich durch Blicke, erzählen sich misogynen Witze, sehen nichts Anstößiges in der Berührung des weiblichen Körpers am Arbeitsplatz.

Als Adina zur Seite rutschte, weil sein Knie an ihren Oberschenkel stieß, traf sie sein Blick. Bengel schaute nicht mehr zum Sänger. Er hatte einen Arm lässig über Adinas Stuhllehne gelegt, und seine Hand öffnete und schloss sich, wie um die Finger zu dehnen, ganz in der Nähe ihres schulterlangen Haars. (*Frau* 238–239)

schuldig gesprochen und zu 23 Jahren Gefängnis verurteilt. 2024 hat das Gericht eine Neuverhandlung angeordnet.

Die Praktikantin schafft es nicht, aus der repressiven Enge des maskulin-chauvinistischen Unterdrückungssystems rechtzeitig auszubrechen und erfährt die brutalste Form der sexuellen Erniedrigung, die sie als Auslöschung ihres Selbst erlebt. „Adina lag im Sumpf, im kalten Schlick der Überschwemmungswiesen, schlammig, schwer und bodenlos, nässend wie das nasse Moor. [...] Im Unterleib spürte sie eine dumpfe Bewegung, als würde ein Gegenstand dort hin- und hergeschoben“ (*Frau* 261). „Ein Gewicht erdrückte sie, presste alle Luft aus ihr heraus, während irgendwo im Körper, dort, wo es weich war, etwas riss, unbeachtet von dem Mann, der ein Multiplikator war. Er multiplizierte den Schmerz“ (*Frau* 263). Adina wendet sich an Bengels Kollegin, die ihn als Mitarbeiterin einer Schweizer Kulturstiftung begleitet. Diese glaubt ihr nicht und verweigert ihre Hilfe: Es seien schwerste Beschuldigungen, „heftige Gefühle“ ließen oft alles „doppelt so groß aussehen“ (*Frau* 265), Bengel hätte doch Frau und Kinder und: „Sind solche Anschuldigungen im Moment nicht sehr in Mode?“ (*Frau* 264). Die Kulturbotschafterin stellt sich auf die Seite des Verbrechers. Und Adina erfährt sekundäre Viktimisierung – sie wird ignoriert, belächelt und verachtet, einer hysterischen Veranlagung, emotionaler Instabilität und Unfähigkeit zur objektiven Argumentation (Alcoff 21) bezichtigt. Sie findet sich plötzlich in einer „brutalen und jetzt wie selbstverständlich zur rechtmäßigen Gegenwart gewordenen Welt“. Hier werden die Täter geschützt, sexuelle Verbrechen als „Privatsachen“ (*Frau* 267) und die Frauen als Lügnerinnen betrachtet, die die Übergriffe erfinden. Ihre Reaktionen sind Zittern, Schreien, Weinen, Krämpfe, Scham und Verzweiflung. Und Kälte, die „in die Finger, in Hände und Rücken“ dringt (*Frau* 272). Die im Roman inszenierte Konstellation illustriert die besondere Vulnerabilität von jungen, ökonomisch benachteiligten Migrantinnen, die in sexualisierte Machtverhältnisse bzw. misogynie Milieus geraten und mehrfache Diskriminierung erleben. Ihre Machtlosigkeit und geringe Ausbruchsmöglichkeiten aus gewaltförmigen Verhältnissen werden im Kontext der Nicht-Anerkennung der erlebten sexuellen Gewalt und der Stigmatisierung als unglaubliches Opfer diskutiert. Die Betroffenen der sexualisierten Gewalt sollen unsichtbar bleiben, während die männlichen Gewaltakteure aufgrund des Schweigens der Opfer weiterhin von ihren Privilegien profitieren.

Adinas Geliebter Leonides, ein estnischer EU-Abgeordneter und Universitätsprofessor, der sich mit Menschenrechten beschäftigt, erweist sich als in den Konventionen der männlichen Dominanz gefangen und übersieht ihre Leiden. Weder seine zarte Autorität noch sein Einfühlungsvermögen für ganz Europa liefern ein Sensorium für Adinas Vergewaltigungstrauma, das durch Schwindelgefühle, Mangel an Luft, Krämpfe, das Hocken in der Dunkelheit gekennzeichnet ist. Der radikal-traumatische Bruch in ihrem Lebenslauf wird den im Westen üblichen Normalisierungspraktiken von sexueller Gewalt gegenübergestellt. Adina versucht zur Ruhe zu kommen, zweifelt an ihrer Weiblichkeit, duscht übermäßig oft, wird stets von

den Erinnerungen heimgesucht, trägt ein Messer. Und ausgerechnet in ihrem vermeintlichen Versteck in Finnland begegnet sie ihrem Peiniger: „Der Mann in ihrem Rücken räuspert sich. [...] Das Räuspern würde sie immer wiedererkennen. Die Erde brennt“ (*Frau* 92). Wieder ist niemand da, um sie zu schützen. Ihr Freund Leonides soll für Bengel, der für den internationalen Preis für Menschenrechte und Redefreiheit nominiert wurde, eine Laudatio halten. Vertraute Zustände – Bitterkeit und Schwindel, Fremdheit und Ekel – stellen sich wieder ein, sie ist „kraftlos vor Wut“ (*Frau* 112) und diese körperliche Kraftlosigkeit bedeutet Widerstand bei aller Ohnmacht.

Inspiziert von der selbstbewussten Aktivistin Kristiina aus einer Frauenhilfsorganisation kommt Adina zum Schluss, dass sie um Hilfe bitten darf, „auch wenn es ihr an Format, an Selbstvertrauen und Lässigkeit mangelt“ (*Frau* 306). Nach anderthalb Jahren erzählt sie zum ersten Mal ihre Geschichte und will ihr Recht einfordern: eine Aussage machen und den Täter wegen Körperverletzung (sie wurde geschlagen), Freiheitsberaubung (sie wurde in einem Kühlschrank eingesperrt) und Vergewaltigung anklagen – auch wenn die Chancen auf Gerechtigkeit eher gering sind. Eine erfahrene finnische Anwältin verweist darauf, dass Vergewaltigungsopfern selten geglaubt wird. Die Anwältin kennt die Statistiken aus Deutschland („Die meisten Sexualtäter kommen frei“, *Frau* 354), vergleicht diese mit Finnland, wo missbrauchten Frauen ebenso nicht geglaubt wird, und konstatiert: „Das ist auf der ganzen Welt so. Sexualisierte Gewalt gilt überall als sicheres Verbrechen“ (*Frau* 357). Kristiina warnt Adina daraufhin: Das Risiko bestehe nicht nur darin, dass die Perspektive des Angeklagten privilegiert wird, sondern auch in einer wiederholten sexistischen Zuschreibung von als weiblich codierten Affekten und Reaktionsmustern, die zusätzlich mit der osteuropäischen Stigmatisierung einhergehen könnten, um das Diktum der weiblichen Bescheidenheit zu verstärken. Adina versteht, dass sie im Gerichtssaal durch die Konfrontation mit ihrem Peiniger zum traumatischen Moment zurückkommen müsste, „wo sie sich selbst mit zeretzter Bluse und zerrissener Seele begegnet, und er schaut lächelnd zu“ (*Frau* 390–391). „Während die Richterinnen, die Staatsanwälte und Verteidiger, das gesamte eingeschworene Gericht nicht ihn verdächtigen, sondern sie. Ihr wird unterstellt, dass sie lügt“ (*Frau* 391). Der Bengel-Typus macht sich nämlich breit, gewinnt Autorität, weitet seinen „Dunstkreis“ aus (*Frau* 371) und sorgt dafür, dass die Welt bleibt, wie sie ist. Fragen, ob Adina eine Aussage machen wird und ob es ihr gelingt, die tiefgreifenden physischen und psychischen Verletzungen ihrer Integrität im gesellschaftlichen Umfeld der Wirkungsmächtigkeit androzentrischer Deutungsmuster, männlicher Gewaltkulturen und der Unsichtbarmachung von sexualisierter Gewalt zu überwinden, bleiben offen.

Bengel bekommt den Preis, denn „sexuelle Fehlritte“ unterliefen den Besten und der Mann werde „für seine Arbeit ausgezeichnet, nicht für sein Gefühlsleben!“

(*Frau* 414) – so argumentieren die Mitglieder der Kommission, die über die Preisverleihung entscheidet. Der Preisurkunde soll eine Präambel hinzugefügt werden, in der die Fadenscheinigkeit des europäischen Humanitäts- und Menschenrechtsdiskurses zum Ausdruck kommt: „Darin würde man sich noch einmal ausdrücklich zu den Prinzipien einer pluralistischen Demokratie, zur Gewaltlosigkeit und Gleichheit bekennen“ (*Frau* 417). Adina erscheint bei der Preisverleihung mit einem Messer in der Hand und mit zwei Optionen: einer Idee von Kristiina, den Preisträger als Vergewaltiger öffentlich bloßzustellen, und ihrem eigenen Plan, die „Sache zwischen ihr und dem Räusperer“ (*Frau* 423) auf eigene Faust zu erledigen. Das Ende bleibt offen, allerdings suggeriert die Frage „warum hast du ihn nicht getötet?“ (*Frau* 426), dass sie auf die Tötung ihres Peinigers verzichtet. Fest steht, dass in dieser literarischen Welt – ähnlich wie bei Struck – eine individuelle Bewältigungsleistung nicht genügt, sondern die skandalösen patriarchalen Macht- und Gewaltstrukturen aufgebrochen sowie Rechts-, Schutz- und Hilffssysteme wesentlich verbessert werden müssen. Die im Roman dargestellte strukturelle Gewalt im patriarchal geprägten Arbeitsmilieu wird nicht nur gesellschaftlich akzeptiert, sondern erscheint auch als juristisch legalisiert, denn – bis auf das Engagement einer feministischen Aktivistin – findet das weibliche Opfer weder in Deutschland noch in Finnland wirksame Hilfe.

V

In allen drei Romanen wird die Problematik der sexualisierten Gewalt mithilfe der ambivalenten Symbolik der Farbe Blau diskutiert. Der Schriftsteller Alexander Theroux fasst die symbolischen Bedeutungen der Farbe Blau zusammen und attestiert ihr eine „zwiespältige Tiefe“ zwischen Gut und Böse – die Tiefe „des Himmels ebenso wie des Abgrunds“ (5). Kulturelle Konnotationen des Blauen umfassen also Dunkelheit, Nacht und Schatten genauso wie Wolken, Wasser, Himmel, und auf symbolisch-abstrakter Ebene: Teufel, Tod, Kälte, Lieblosigkeit, Trauer, Verzweiflung genauso wie Gott, Frieden, Hoffnung, Sehnsucht, Traum und Erlösung. „Die Farbe Blau driftet leicht von der Realität in die Phantasie ab, von der Gegenwart in die Vergangenheit, von der Farbe des Tages in die amorphen Blautöne der Nacht und der Entfernung“ (Theroux 60). Alle drei Romane verhandeln diese „Schattierungen“ der meteorologisch-symbolischen Bedeutungen von Blau und verleihen ihnen eine Gender-Dimension, die ebenfalls in den kulturellen Vorstellungen verankert ist. Blau gilt nämlich – nicht nur in der westlichen Kultur – als das traditionelle Symbol des männlichen Geschlechts, aber auch in dieser Hinsicht ist ein gewisser „antithetischer Dualismus“ (Theroux 27) symptomatisch, denn: „Die vieldeutige Symbolik der Farbe Blau resultiert möglicherweise aus dem Umstand, dass Blau zugleich

die Farbe des Wassers ist, und das Wasser war von jeher das archetypische Bild der Weiblichkeit“ (Theroux 27).

In Strucks *Blaubarts Schatten* steht die Farbe Blau vordergründig für das männliche Prinzip der Kälte, Lieblosigkeit und Gewalt (Szczepaniak 2012). Das Blau des Bartes ist aggressiv und dunkel, es sorgt für die Atmosphäre des Todes, in der die Frau im Schatten des eiskalten, „nekrophilen“ Mannes ihr bescheidenes Dasein fristen soll. Der dunklen Tiefe des Blaus, in der sich ein *genius morbi* eingenistet hat, steht die helle Himmelsfarbe gegenüber – das erlösende Licht der Sehnsucht und Hoffnung: „Der Himmel ist blau, ein klarer Himmel. Das Meer kann sehr blau sein. Der Aquamarin soll Liebende verbinden und zusammenführen“ (*Blaubart* 130–131). Dieses helle Blau wird auf der Ebene der Narration durch die Träume, Märchenmotive, Gespräche der Hauptfigur Lily mit der Psychiaterin oder Stimmen, die sie hört, repräsentiert. Nach vielen Jahren der „Gefangenschaft“ vertraut sie zusehends auf eigene Kräfte und braucht keine fremde Hilfe mehr. Lilys Emanzipationsprozess führt zu ihrer Befreiung aus den Verstrickungen des Gender-Regimes – eine mühsame und langwierige Bewegung der Protagonistin aus Blaubarts Schatten heraus in Richtung des Lichts.

Der Titel von Winklers Roman *Blauschmuck* ruft keine Assoziationen mit Gewalt hervor. Im Gegensatz zu dem harmlos klingenden Wort wird im Roman selbst rohe, brutale Gewalt in einfachen, schmucklosen Sätzen, komprimiert und schonungslos vor Augen geführt. Die Autorin greift dabei nur einen kleinen Teil der breiten Palette der Farbensymbolik auf. Dem männlichen bzw. männlich kreierten Blau fehlt auch hier eine Verbindung zum Leben. Im breiten Spektrum von Schattierungen der Gewaltspuren am weiblichen Körper spiegeln sich die Intensitäten von Schmerz und Leiden. Blau ist nämlich eine vergängliche Farbe, die schnell bleicht und in andere Farbtöne übergeht. Nichtsdestotrotz wird das Blau der im Netz von Angst und Gewalt gefangenen, wehrlosen, „blaugeschmückten“ Frau gelegentlich durch hellere Töne begleitet, die in einem geradezu poetischen Duktus an der Grenze zwischen Realität und Phantasie eine Sphäre von Träumen und Sehnsüchten markieren. Die Phantasien, die über die grausame Erfahrung und die geltende Ordnung hinausgehen, tragen das Antlitz von jener Normalität, die sich in den westlichen Gesellschaften darin manifestiert, dass Frauen blaue Jeanshosen tragen und ihre Freiheit genießen dürfen. Diese Welt bekommt die Farbe des Himmels und der Protagonistin Filiz gelingt es, in ihr anzukommen.

Im Roman *Blaue Frau* funktioniert die Farbensymbolik dagegen auf einer anderen Ebene, nämlich scheinbar losgelöst von der Figur der Protagonistin, die sich von einem traumatisierten und abermals viktimisierten Opfer in eine sich selbst begegnende Frau verwandelt, die ihre Rechte einfordern will. Im Hafen von Helsinki erscheint immer wieder eine geheimnisvoll-anziehende, nicht greifbare blaue Frau mit strahlendem Gesicht. Licht und Wasser bilden das Umfeld der blauen

Frau, deren Erscheinung „alles überstrahlt“ (*Frau* 16). Diese blaue Frau begegnet einer fiktiven Ich-Erzählerin, die an einem Roman schreibt, und scheint auf diese Einfluss auszuüben: Die Erzählerin solle über das Licht schreiben, aber auch mehr Zuversicht haben und sich wappnen, sie brauche nämlich Zeit und Geduld. Gegen Ende des Romans folgt die blaue Frau der Erzählerin in ihre Wohnung, fühlt sich mit dem Raum vertraut und beginnt im „Licht der untergehenden Sonne“ (*Frau* 419) zu erzählen. Die drei weiblichen Figuren des Romans: Adina, die Ich-Erzählerin und die blaue Frau scheinen „im konturlosen Raum sich auflösender Schatten“ (*Frau* 352) miteinander zu verschmelzen. Eine anziehende Wirkung, die das Wasser an anderen Stellen des Romans auf Adina ausübt, unterstreicht die Gleichartigkeit der um das Erzählen gruppierten Figuren. Darüber hinaus identifiziert sich die traumatisierte Frau, die sich nach Leben und Freiheit sehnt, mit dem fluiden Prinzip des Wassers und dessen lebensaffirmativen Qualitäten, wie bereits zu Beginn des Romans deutlich wird: „Aber sie hatte sich das Wasser zum Vorbild genommen. Wasser kam immer durch. Nichts hielt es auf“ (*Frau* 71). Blau gilt nicht zuletzt als „Farbe der Utopie“ (Overath 197). Man könnte die schillernde Figur der blauen Frau als Inkorporation der Poesie, Fiktion, Utopie interpretieren, zumal sie eine diffuse Unschärfe im Zusammenhang mit dem eigentlich Unaussprechlichen verkörpert und einen Traum artikuliert: „Sie hält es für denkbar, dass Menschen ihre Energie manchmal auf etwas Ersehntes hin so ausrichten, dass es in Erscheinung tritt“ (*Frau* 106). Auch bei Struck schimmert eine Imagination durch, die keinesfalls an Aktualität eingebüßt hat: „In naher Zukunft wird es den mörderischen Geschlechterkrieg zwischen Mann und Frau, der nie aufgehört hat, nicht mehr geben. Mann und Frau werden sich als Komplizen die Hand reichen. Blaustrümpfe und Blaubärte werden sich zusammentun“ (*Blaubart* 191).

VI

Die Romane *Blaubarts Schatten*, *Blauschmuck* und *Blaue Frau* schildern sexualisierte Gewalt in der privaten und öffentlichen Sphäre und formulieren hochaktuelle Diagnosen über die Kondition der gegenwärtigen europäischen Gesellschaften, in denen sexuelle Unterdrückung nach wie vor, sowohl in privaten Räumen als auch im Kontext von prekären Arbeitsverhältnissen und aktuellen Migrationsbewegungen, als Mittel von männlicher Machtausübung und patriarchalen Herrschaftsstabilisation fungiert. Die „Aggression in Blau“ in *Blaubarts Schatten* unterscheidet sich von der rohen Gewalt im Roman *Blauschmuck* durch raffinierte Mechanismen ihrer Verschleierung oder Neutralisierung – die Opfer sind symbolisch in der Blaubart-Kammer versteckt, die Spuren der Gewalt sind nicht sichtbar, die Betrof-

fenen zögern vor gerichtlichen Verfahren. Sexualisierte Gewalt wird auf gesellschaftlicher, mentaler, medialer und juristischer Ebene sanktioniert.

Die analysierten Romane, die in unterschiedlichen historischen Kontexten entstanden sind, entfalten die Problematik der sexualisierten Gewalt in ihrer Vielfalt und Kompliziertheit – als ein physisches, ökonomisches, strukturelles und symbolisches Phänomen. Das Spektrum der Gewaltakte reicht von systematischen Maßnahmen zur „Auslöschung“ und planvollen Vernichtung der Weiblichkeit in Form von Schlägen, Verletzung und Vergewaltigung bis zu subtilen Mechanismen der sexuellen Unterdrückung, die in der Sprache, in Symbolen, Gesetzen und Institutionen einkodiert sind. Alle drei Geschichten des weiblichen Überlebens spielen an der Grenze zwischen Leben und Tod: die Männer werden entsprechend als „Mörder“, „Henker“ oder „Multiplikator des Schmerzes“ charakterisiert. Ihrem Prinzip der Vernichtung, der Nacht und des Schattens setzen die Frauen mit ihrer Affinität zum Himmel und zum Wasser das Prinzip des Lebens entgegen – alle drei retten sich selbst, Filiz in *Blauschmuck* befreit ihre „blauen“ Kinder aus der Hölle der Gewalt, Lily in *Blaubarts Schatten* setzt sich für ungeborenes Leben ein. Adina in *Blaue Frau*, die am Rande der Auslöschung stand, versucht ihr Trauma zu bewältigen und strebt danach, den Täter der Gerechtigkeit auszuliefern.

Die Romane versuchen, den weiblichen Opfern, die durch traumatisierende und identitätsstörende Erfahrungen geprägt sind, eine Stimme zu verleihen bzw. durch kleine weibliche Widerspenstigkeiten, „Listen der Ohnmacht“ (Honegger), Überwindung von Angst und Entwicklung von politischen Affekten wie Empörung, Zorn, Wut und Hass mindestens Ansätze eines Emanzipationsprozesses zu inszenieren. Die eigene Stimme (das Sprechen mit der Psychiaterin oder mit den fiktiven Stimmen und die Rolle der Erinnerung bei Struck; das erzählende Ich bei Winkler; das therapeutische Gespräch und das Prinzip der blauen Frau bei Strubel) betont die lebensrettende Funktion des Sprechens über das Erlittene. Alle drei Romane repräsentieren das literarische Potential der Narration und die Relevanz des Erzählens über so komplexe und sensible Themen wie sexualisierte Gewalt. Die Protagonistin von *Blaubarts Schatten* ist Schriftstellerin, die Figur der blauen Frau steht für das Erzählen. Die narrative Auseinandersetzung mit der erlittenen Gewalt scheint in diesen Romanen eine wichtige Voraussetzung für die Selbstermächtigung und Befreiung zu sein. In *Blauschmuck* wird das Erleiden von Gewalt in der konsequenten Ich-Erzählung aus der Perspektive des Opfers dokumentiert.

Der Prozess der weiblichen Befreiung bedeutet nicht nur eine Erlösung vom System der Gewalt, Unterdrückung und Erniedrigung, auch nicht nur die Täter der Gerechtigkeit auszuliefern oder es zumindest zu versuchen. Die Frauen bei Struck und Strubel spielen mit dem Gedanken, den Täter umzubringen, und die Heldin von *Blauschmuck* denkt unter dem perversen Druck des Täters an Selbstmord. Emanzipation bedeutet in allen drei Romanen vor allem eine mentale Befreiung von

Gefühlen der eigenen Unterlegenheit und Wertlosigkeit, die den Frauen im Laufe der geschlechtstypischen Sozialisation eingeflößt werden und dazu führen, dass alle drei Protagonistinnen weitgehend die Gewalt akzeptieren, dulden, aushalten, bevor sie die ihnen adressierte Bescheidenheit, Passivität und Unterwürfigkeit zugunsten einer selbstbewussten Subjektposition überwinden können. Ob diese Ermächtigung zu einer nachhaltigen Veränderung ihres Status führen kann, bleibt – jedenfalls bei Struck und Strubel – dahingestellt. Nur bei Winkler, in Bezug auf sexualisierte Gewalt im fremdkulturellen Kontext, erweisen sich das soziale Umfeld und entsprechende Institutionen der als diskriminierungsfrei imaginierten westlichen Welt als hilfreich. Die Autorin erklärt in einem Interview, dass die häusliche Gewalt „sich über geographische und kulturelle Grenzen hinweg überall dort abspielen kann, wo Frauen von Männern abhängig sind“. Während bei Winkler dem muslimischen Opfer geholfen wird und die auf den Westen bezogenen Träume in Erfüllung gehen, zeigen die Romane von Struck und Strubel, wie sexualisierte Gewalt in der vermeintlich aufgeklärten europäischen Kultur weiter existiert, aber unsichtbar bleibt oder verharmlost und vertuscht wird. Es ist eine Welt, in der die Männer nach wie vor privilegiert sind, Akte von sexueller Gewalt gesellschaftlich akzeptiert werden und Staat, Institutionen, Gesellschaft und Familie, und teilweise sogar privilegierte Frauen den ratlosen Opfern die Hilfe verweigern. In dieser Welt glauben die Opfer der sexualisierten Gewalt, ihr Recht nicht einfordern zu können „angesichts der allseits eingeübten Bevorteilung von Männern, in der sich jede Gesellschaftsform, jede Religion und jede Hautfarbe“ (*Frau* 411) gleichen. Während die Protagonistin von *Blaubarts Schatten* einen langen Emanzipationsprozess durchmacht und letztlich keine fremde Hilfe braucht, um sich aus dem Gewaltkreis zu befreien, muss sich Filiz in *Blauschmuck* auf die Hilfe von Menschen und Institutionen der westlichen Kultur verlassen. Im soziokulturellen Kontext nach der MeToo-Bewegung erscheint im Roman *Blaue Frau* das Bild einer weiblichen Ermächtigung, die besser zu gelingen scheint, doch das Recht und die Institutionen der westlichen Kultur versagen und der Täter bleibt ungestraft. Die in den Romanen inszenierten Geschlechterordnungen und Machtkonstellationen machen ein Bild einer patriarchalen Kultur aus, in der sexualisierte Gewalt ein immer noch nicht gelöstes systemisches Problem von globaler Dimension darstellt.

Die Romane von Struck, Winkler und Strubel machen deutlich, wie komplex die Problematik der sexualisierten Gewalt ist und wie schwierig es ist, die Geschlechterordnung zu transformieren, um den „mörderischen Geschlechterkrieg“ zu beenden und eine gewaltfreie Zukunft zu gestalten.

Literaturverzeichnis

- Albath, Maike. „Begegnungen im Unerkundbaren. Antje Rávik Strubels Roman ‚Blaue Frau‘“. *Süddeutsche Zeitung*, 11. August 2021, sueddeutsche.de/kultur/antje-ravik-strubel-blaue-frau-roman-rezension-finnland-1.5379135. 2. Januar 2024.
- Alcoff, Martin Linda. *Rape and Resistance. Understanding the Complexity of Sexual Violation*. Polity, 2018.
- Bargetz, Brigitte et al. „Geschlechterverhältnisse als Machtverhältnisse. Einleitung“. *Femina Politica* 1 (2017): S. 11 – 24.
- Bereswill, Mechthild. „Geschlecht und Gewalt im 20. und 21. Jahrhundert. Forschungsdiskurse und geschlechtertheoretische Befunde in den deutschsprachigen Sozialwissenschaften“. *Geschlecht, Gewalt und Gesellschaft. Interdisziplinäre Perspektiven auf Geschichte und Gegenwart*. Hg. von Eva Labouvie. transcript, 2023. S. 63 – 75.
- Boyle, Karen. „The sex of the sexual violence“. *Handbook on Gender and Violence*. Hg. von Laura J. Shepherd. Edward Elgar Publishing, 2019. S. 101 – 114.
- Bourke, Joanna. *Disgrace. Global Reflections on Sexual Violence*. Reaktion, 2022.
- Brownmiller, Susan. *Gegen unseren Willen. Vergewaltigung und Männerherrschaft*. Übers. von Ivonne Carroux. Fischer, 1980.
- Duriesmith, David. „Masculinity“. *Handbook on Gender and Violence*. Hg. von Laura J. Shepherd. Edward Elgar, 2019. S. 77 – 88.
- Gruber, Barbara. „Vorwort“. *Gewalt und Geschlecht. Sozialwissenschaftliche Perspektiven auf sexualisierte Gewalt*. Hg. von Patricia Zuckerhut und Barbara Grubner. Peter Lang, 2011. S. 8 – 22.
- Hagemann-White, Carol. „Grundbegriffe und Fragen der Ethik bei der Forschung über Gewalt im Geschlechterverhältnis“. *Forschungsmanual Gewalt. Grundlagen der empirischen Erhebung von Gewalt in Paarbeziehungen und sexualisierter Gewalt*. Hg. von Cornelia Helfferich, Barbara Kavemann und Heinz Kindler. Springer, 2016. S. 13 – 31.
- Hegmann, Michelle. *Ästhetik der Unterwerfung. Sexualisierte Gewalt in deutschen Romanen der Gegenwart*. LiteraturWissenschaft, 2020.
- Hess, Johanna. „Narrative Zugänge in der Forschung zu sexualisierter Gewalt“. *Handbuch Sexualisierte Gewalt und pädagogische Kontexte. Theorie, Forschung, Praxis*. Hg. von Alexandra Retkowski, Angelika Treibel und Elisabeth Tuidor. Beltz, 2018. S. 926 – 934.
- Holland, Mary K. und Heather Hewett. „Introduction. Literary Studies as Literary Activism“. *#MeToo and Literary Studies. Reading, Writing, and Teaching about Sexual Violence and Rape Culture*. Hg. von Mary K. Holland und Heather Hewett. Bloomsbury Academic, 2021. S. 1 – 27.
- Honegger, Claudia, Hg. *Listen der Ohnmacht. Zur Sozialgeschichte weiblicher Widerstandsformen*. Europäische Verlagsanstalt, 1984.
- Kolshorn, Maren. „Die Ursachen sexualisierter Gewalt – ein komplexes Bedingungsgefüge“. *Handbuch Sexualisierte Gewalt und pädagogische Kontexte. Theorie, Forschung, Praxis*. Hg. von Alexandra Retkowski, Angelika Treibel und Elisabeth Tuidor. Beltz, 2018. S. 138 – 148.
- Kuck, Kirstin. „„Unschuldslämmer“ und „aufmerksamkeitsgeile Jammerlappen“. Hatespeech und verbale Aggression unter dem Hashtag #MeToo“. *Geschlecht, Gewalt und Gesellschaft. Interdisziplinäre Perspektiven auf Geschichte und Gegenwart*. Hg. von Eva Labouvie. transcript, 2023. S. 309 – 330.
- Labouvie, Eva (2023): „Zur Einführung. Gewaltkulturen in Geschichte und Gegenwart“. *Geschlecht, Gewalt und Gesellschaft. Interdisziplinäre Perspektiven auf Geschichte und Gegenwart*. Hg. von Eva Labouvie. transcript, 2023. S. 13 – 34.

- Lingen-Ali, Ulrike und Paul Mecheril, Hg. *Geschlechterdiskurse in der Migrationsgesellschaft. Zu „Rückständigkeit“ und „Gefährlichkeit“ der Anderen*. transcript, 2020.
- Marcus, Sharon. „Fighting bodies, fighting words: A theory and politics of rape prevention“. *Feminists Theorize the Political*. Hg. von Judith Butler und Joan W. Scott. Routledge, 1992. S. 385–403.
- Marcus, Sharon. „Still fighting: rape prevention in the twenty-first century“. *Handbook on Gender and Violence*. Hg. von Laura J. Shepherd. Edward Elgar, 2019. S. 414–426.
- Milevski, Urania. *Stimmen und Räume der Gewalt. Erzählen von Vergewaltigung in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Aisthesis, 2016.
- Miller, Toby. *Violence*. Routledge, 2021.
- Mühlhäuser, Regina. „Vergewaltigung“. *Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. von Christian Gudehus und Michaela Christ. Metzler, 2013. S. 164–170.
- Overath, Angelika. *Das andere Blau. Zur Poetik einer Farbe im modernen Gedicht*. Metzler, 1987.
- Strubel, Antje Råvik. *Blaue Frau*. S. Fischer, 2021.
- Schreiber, Gerhard. *Im Dunkel der Sexualität. Sexualität und Gewalt aus sexualethischer Perspektive*. De Gruyter, 2022.
- Schröttle, Monika. „Gewalt. Zentrale Studien und Befunde der geschlechterkritischen Gewaltforschung“. *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung*. Hg. von Beate Kortendiek, Birgit Riegraf und Katia Sabisch. Bd. 2. Springer, 2019. S. 833–844.
- Serisier, Tanya. „Reading Survivor Narratives: Literary Criticism as Feminist Solidarity“. *#MeToo and Literary Studies: Reading, Writing, and Teaching about Sexual Violence and Rape Culture*. Hg. von Mary K. Holland und Heather Hewett. Bloomsbury Academic, 2021. S. 43–56.
- Spies, Tina. „Aktuelle Debatten um sexualisierte Gewalt. Hegemoniale Vorstellungen und ‚Othering‘“. *Geschlecht, Gewalt und Gesellschaft. Interdisziplinäre Perspektiven auf Geschichte und Gegenwart*. Hg. von Eva Labouvie. transcript, 2023. S. 121–139.
- Struck, Karin. *Blaubarts Schatten*. Ullstein, 2004.
- Szczepaniak, Monika. *Männer in Blau. Blaubart-Bilder in der deutschsprachigen Literatur*. Böhlau, 2005.
- Szczepaniak, Monika. „Taktik, Taktik, wie kann man so rechnen?“ Blaubarts Beziehungsphilosophie“. *Fabula*, 53.3/4 (2012): S. 223–236.
- Theroux, Alexander. *Blau. Anleitungen eine Farbe zu lesen*. Übers. von Michael Bischoff. Europäische Verlagsanstalt, 1999.
- Theurer, Karina. „Recht und Literatur. Narrative (Un-)Sichtbarmachung sexualisierter Gewalt“. *Kritische Justiz*, 48.4 (2016): S. 434–445.
- Wertheimer, Jünger. *Don Juan und Blaubart. Erotische Serientäter in der Literatur*. C.H. Beck, 1999.
- Winkler, Katharina. *Blauschmuck*. Suhrkamp, 2016.
- Winkler, Katharina. „Katharina Winkler im Interview“. *Literaturismus*, 7. Juni 2016, literaturismus.net/2016/06/katharina-winkler-im-interview/. 18. März 2024.
- Zuckerhut, Patricia. „Einleitung. Geschlecht und Gewalt“. *Gewalt und Geschlecht. Sozialwissenschaftliche Perspektiven auf sexualisierte Gewalt*. Hg. von Patricia Zuckerhut und Barbara Grubner. Peter Lang, 2011, S. 23–34.

Michael Braun

Glückliche Wertheriaden? Erzählen von Liebe in Hanns-Josef Ortheils Romantrilogie *Die große Liebe* (2003), *Das Verlangen nach Liebe* (2007) und *Liebesnähe* (2011)

Zusammenfassung: Das Happy End hat im deutschen Liebesroman einen schlechten Ruf. Es gilt seit Goethe als kitschverdächtig, simplifizierend, affirmativ, ein Fall für „populären Realismus“ (Baßler). Doch anders als Schoch, Strauß, Walser und andere Autoren hat Hanns-Josef Ortheil das Wagnis unternommen, vom Glück der Liebe auf den ersten Blick, von der Liebesemphase und vom Vollkommenheitsanspruch der Liebe zu erzählen. Der Beitrag untersucht, wie Ortheil in seiner Trilogie von Liebesromanen (2003–2011) das Werther-Modell auf den Kopf stellt und dreimal das unerhörte Ereignis eines Liebesglücks in Szene setzt. Dabei erscheinen die Liebenden als dilettantische Künstler, die – anders als Werther – lesend und schreibend ihr Glück beim Schopfe zu fassen wissen und dadurch am Code der Intimität in einer postromantischen Tradition – im Gefolge von F. Schlegels *Lucinde* – mitschreiben. Wie der Roman von der Kunst der Liebe erzählt, das kann im ideengeschichtlichen Fundus von Ortheils Liebesromanen sowie in der Orts- und Figurendramaturgie überprüft werden.

Das mächtigste Modell des modernen Liebesromans ist Johann Wolfgang von Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* (1774). Das liegt nicht nur an dem „beispiellosen Publikumserfolg“, den der Roman hatte, und an seinem hohen Identifikationspotential für die bürgerliche Gesellschaft des späten 18. Jahrhunderts in „Liebesdinge[n], Ehe- und Familienprobleme[n], moralische[n] Fragen“ (Mattenklott 94). Werthers Dresscode, blauer Frack und gelbe Weste, und sein skandalöses suizidales Ende haben ja in der Wirklichkeit ebenso Schule gemacht (in seinem ‚Fandom‘ gab es Nachahmungstäter) wie spätere Wertheriaden in der Literatur, darunter von Anfang an parodistische Imitationen. *Die Leiden des jungen Werthers* wurde zum Vorbild für unzählige Liebesgeschichten. Was aber *Die Leiden des*

Für Anregungen danken möchte ich den Herausgeberinnen und den Teilnehmenden von Christof Hamanns und meinem Kölner Doktorandenkolloquium.

braunm1@uni-koeln.de

jungen Werthers „als erstes Werk der deutschen Literaturgeschichte“ zur „Weltliteratur“ machte (Mattenklott 94), ist seine Erfindung eines modernen Erzählparadigmas der Liebe. Der Roman bewältigt ein grundsätzliches Paradox des Erzählens von Liebe, indem er mit biblischen, philosophischen und literarischen Codes in einem „Schaumraum“, auf einer Art hybrider Bühne, zeigt, wie „über das gesprochen wird, worüber man nicht sprechen kann: die Liebe“ (Neumann 70); der *Werther*-Roman machte die Liebe so „mit einem Schlag“ zum „Kulturthema“ (Neumann 10).¹ Ganz entscheidend zu Goethes „Roman über eine unglückliche Liebe“ (Safranski 159) gehört die im Titel verankerte Erwartungshaltung eines durchkreuzten Happy Ends: Werthers Liebe muss, weil sie aufs Ganze geht, die eigene Empfindung absolut setzt und „noch mehr“ parteiisch ist als der Hass (*Die Wahlverwandtschaften* 9, 372), unglücklich enden (vgl. John 664–665).

I

Dieser Formzwang zur unglücklichen Liebe dominiert den europäischen Roman seit Goethe. Seine Grundlage ist die Unvereinbarkeit von zwei Dimensionen der Liebe, ihrer sakralen Aura und der erotischen Präsenz, der Sittenkonvention und dem Naturgesetz. Der Liebesvertrag (Ehe, Bindung auf Zeit, magische Verknüpfung) ist beständig bedroht vom Liebesverrat (Ehebruch, Untreue, Lüge). Die Liebe will, schreibt Peter von Matt, den Vertrag, sie braucht „das Bedürfnis nach dem Schwur, dem Abkommen, dem bindenden Wort oder dem wortlos bindenden Gestus“, aber wird zumeist quitiert mit Trennung und Treulosigkeit (Matt 1989, 128). In Goethes *Die Wahlverwandtschaften* (1809) bekommt dieses Grundgesetz, das die vertragliche und die verräterische Seite der Liebe absichert, eine Formel (vgl. Braun 13–15). Gleich am Anfang des 12. Kapitels im ersten Teil wird sie genannt: „Denn so ist die Liebe beschaffen, daß sie allein recht zu haben glaubt und alle anderen Rechte vor ihr verschwinden“ (*Die Wahlverwandtschaften* 9, 364). Diese goldene Regel der Liebe setzt alle Ordnungen der Gesellschaft, der Moral und der Religion außer Kraft, und

¹ „Im Hintergrund von Werthers Liebesgeschichte machen sich verschiedene Modelle den Rang streitig: ein griechisch-antikes Modell, eine Utopie des biblischen Orients nach dem *Alten Testament*, die Leidensgeschichte des Gottessohns, wie sie das *Neue Testament* erzählt, und, diese drei Muster gewissermaßen übergreifend, der brisante Konflikt zwischen bürgerlicher und feudaler Liebeskonzeption und dessen literarische Inszenierung, wie sie die englischen und französischen Liebesromane vorgegeben haben“ (Neumann 10). Neuere Werther-Deutungen von Simons – mit Bezug auf Lessings *Emilia Galotti* (1772) – und Zimmermann – über Kleists Anekdote „Der neuere (glücklichere) Werther“ (1811) – untermauern die diskurskritische Ausstrahlung der Werther-Lektüren. Grundlegend immer noch ist Flaschka.

das aus einem einfachen Grund: weil sie für den liebenden Menschen unbedingte Geltung beansprucht. Es ist ein abgründiges Axiom: „Wer liebt, hat recht“, das bedeutet, dass, wer nicht liebt, unrecht hat ebenso wie der, dem der rechte Sinn für die Liebe fehlt, und es bedeutet zugleich, dass man Liebe aufgrund der „Unbestimmbarkeit des Objekts“ (Kristeva 10) nicht erklären kann:

Sollte das Sprechen über Liebe am Ende eine bloße Verdichtung der Sprache sein, die beim Empfänger lediglich dessen eigene metaphorische Empfänglichkeit stimuliert – eine unkontrollierbare, unentscheidbare imaginäre Flut, deren Geheimnis unwissentlich der Geliebte allein besitzt...? Was versteht er von dem, was ich sage? Was ich von dem, was er sagt? Alles – wie *wir alle* in den Momenten unserer ebenso vollständigen wie unsagbaren Verschmelzungsapotheosen glauben möchten? Oder *nichts* – wie *ich* denke, wie *er* bei der ersten Verletzung erklären kann, die unsere verwundbaren Spiegelkabinette durcheinanderbringt ...? (Kristeva 11)

Zur Paradoxie des Erzählens von Liebe gehört, dass sie der Erzählung den Stoff und die Figuren liefert, aber zugleich als Gedanken und Vernunft übersteigender „Gipfel der Subjektivität“ (Kristeva 13) im Unübersetzbaren und Unerklärbaren bleibt. Ingeborg Bachmann nimmt dieses Werthersyndrom einer Liebe, die der Liebende nicht erklären kann, in einem Gedicht so auf, dass die Aufforderung zur Erklärung an die Liebe selbst adressiert wird:

Erklär mir, Liebe, was ich nicht erklären kann:
soll ich die kurze schauerliche Zeit
nur mit Gedanken Umgang haben und allein
nichts Liebes kennen und nichts Liebes tun?
Muß einer denken? Wird er nicht vermißt? (Bachmann 120)

II

In der Gegenwartsliteratur ist diese tragisch, paradox oder ironisch codierte Autoreferenz der Liebe in viele Romantitel eingegangen, von Sibylle Bergs *Ende gut* (2004) über Wilhelm Genazinos *Die Liebesblödigkeit* (2005), Martin Walsers *Ein liebender Mann* (2008) und Botho Strauß' Prosastücke *Er/Sie* (2012) bis zu Julia Schochs Roman *Das Liebespaar des Jahrhunderts* (2023), der mit dem Satz „Ich verlasse dich“ beginnt und mit dem Entschluss endet, die „Liebe und deren Verwandlungen, die Leidenschaft, die Erstarrung und [den] Jubel, unsere Einsamkeit und unsere Zugewandtheit“ aufzuschreiben (Schoch 7, 191).

Hanns-Josef Ortheil ist ein Autor, der „keine Liebesromane“ mag, jedenfalls nicht solche, „in denen sich die Liebenden Code-Wörter (wie etwa ‚Klopstock‘) zuflüstern, diesen Code dann aber aus lauter Nachlässigkeit nicht weiterentwickeln

und ausbauen“ (Ortheil 2016, 86). Trotz dieses Geständnisses, das sich deutlich vom Code der empfindsamen Liebestragik in Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* abgrenzt, hat der Autor eine Trilogie von Liebesromanen geschrieben. Sie bekennen sich schon in den Buchtiteln, *Die große Liebe* (2003), *Das Verlangen nach Liebe* (2007) und *Liebesnähe* (2011), zu einer rundum positiven Sicht auf ihr Thema und variieren diese „leidenschaftliche, unbedingte Liebe“ (Ortheil 2021, 220) in konsequent aufeinander aufbauender Weise. Erzählen die ersten beiden Romane vom Ansturm und der Überwältigung der ersten Liebesbegegnung und von einer zeitversetzt wiederholten „Liebesemphase“ (Ortheil 2016, 96), so pointiert Ortheil im dritten Roman den Vollkommenheits- und Absolutheitsanspruch einer solchen Liebe, indem er die Liebespartner überhaupt nicht mehr unmittelbar miteinander sprechen, sondern nur lautlos, mit bloßen Signalen und Zeichen, mit Textbotschaften und Körpersprache, also in einem von der gesprochenen Sprache abgelösten Code der Intimität kommunizieren lässt.

Die Liebe bekommt dadurch nicht nur einen Roman, der von den darin liebenden Figuren selbst in bruchstückhaften Mitteilungen, auf Zetteln, Notizblättern und SMS-Nachrichten, nach dem Muster der *Fragmente einer Sprache der Liebe* mitgeschrieben wird (vgl. Barthes).² Zudem vertraut der Autor auf die Kunst, die Liebe in allen drei Romanen immer diskreter von sich selbst erzählen zu lassen, im Sinne von „Love as Literature“ (Schmitz 2017). In einer diskreten Doppelrolle als Lehrer und Lenker der Liebeskunst (Ovid 4) knüpft Ortheil einerseits an die ältesten Traditionen des enthusiastischen Erzählens von Liebe an, etwa die Liebesvokabeln aus dem biblischen Hohelied (vgl. *Die große Liebe* 258)³ und das hymnische Ansprechen der Geliebten im Petrarkismus der frühen Renaissance.⁴ Davon zeigen sich schon zwei der historischen Romane Ortheils beeinflusst, die berühmte Verführer in einer „erotischen Atmosphäre“ platzieren (Ortheil 2009, 18), einmal den römischen Goethe als „Werthers Widersacher“⁵ in *Faustinas Küsse* (1998) und so-

2 In Barthes' *Fragmente*-Buch, das Ortheil in *Die Zeit* am 28. September 1984 rezensierte, fiel ihm die Konzentration des Schreibens auf die Liebe als „Praxis der Lebenskunst“ auf: „In den *Fragmenten einer Sprache der Liebe* hat er die Bestandteile, die Situationen und die Fixierungen einer solchen unbedingten Liebe beschrieben“ (Ortheil 2015, 55, 127).

3 Im Folgenden zitiert als *Liebe*.

4 Auffällig ist die lautmalerische Namensgebung der Geliebten (bei Ortheil: Franca, Judith, Jule), die den Dichter verzaubert hat; vgl. das fünfte Sonett in Petrarcas *Canzoniere*, das weniger die begehrte Frau als vielmehr eine „ehrenwerte Allegorie des Dichtens“ namens „Laureata“ oder „Laurea“ vorstellt (20–21, 198–199).

5 So nennt der Erzähler Beri, ein Römer, sich selbst nach seiner *Werther*-Lektüre; diese Charakterisierung trifft aber ebenso gut auf den inkognito nach Rom gereisten Goethe zu, der dort zu Beris Rivalen wird (vgl. Ortheil 1998, 167).

dann Casanova in dem Prag-Roman *Die Nacht des Don Juan* (2000), der sich selbst als Ko-Librettist und Hauptfigur in Mozarts Oper hineinschreibt.⁶

Das Eigenartige an Ortheils Liebestrilogie ist, wie sie den Bann bricht, der seit Goethes *Werther* über das glückliche Ende einer romantischen Liebesgeschichte verhängt ist. Selbst wenn es zum Protest gegen die Phrasen von unmöglicher oder verhängnisvoller Liebe kommt wie in Julia Schochs bereits erwähntem Roman *Das Liebespaar des Jahrhunderts* (2023), gilt ein Happy End im deutschsprachigen Roman seither als „simplifizierend, unrealistisch“ und „vor allem des Kitsches verdächtig. Es steht zudem für Rückwärtsgewandtheit, Veränderungsunwilligkeit und nicht selten gar für ein ungutes Einverstandensein mit den gesellschaftlichen Verhältnissen“ (Kraft 12).⁷ Eine Werther-Nachfolge im Roman der Moderne ist eine leichte Beute für Ironie (etwa bei Daniel Kehlmann) oder ein Fall für „populären Realismus“: „Sachen so sagen, wie sie sind, ohne darunter leiden zu müssen. Wach sein, aber nicht überspannt. Mittendrin, aber nicht verloren. Vielleicht ist das der Weg in die Post Pragmatic Joy“ (Randt zit. nach Baßler 365).

Die Liebe bekommt im zeitgenössischen Roman so eine grundlegend „skeptische, ja pessimistische Prognose“ (John 664). Martin Walser lässt seine Figur Goethe, der sich während seines Kuraufenthalts in Marienbad in die fast 55 Jahre jüngere Ulrike von Levetzow verliebt, nach deren Abreise seine eigenen Werther-Kostüme verbrennen und elegische Briefe schreiben. Es gibt weder einen Abschiedskuss noch eine Aussicht auf Gemeinsamkeit. Die finale Situation ist instabil und bestimmt von der Erkenntnis einer lieb- und freudlosen Einsamkeit in Umkehrung des ersten mosaischen Gebots: „Du sollst nicht lieben“ (Walser 284). Die Entsagung des gealterten Liebenden hat sich in Selbstscham verwandelt. Damit bekennt das Erzählen von Liebe im modernen Roman sich sozusagen mitschuldig an der Verpönung eines glücklichen Endes. Mit anderen Worten: „Unbedingte Liebe“ kann im Roman „nur allein erlebt werden und ist zum Scheitern verurteilt“ (Schwander 36).

Weshalb aber unternimmt Ortheil das Wagnis, so enthusiastisiert über das Liebesglück „in glücksfernen Zeiten“ zu schreiben?⁸ Was passiert beim Erzählen mit der „Idee, wie zwei Menschen sich beinahe gleichzeitig ineinander verlieben und das große Glück dieser spontanen Zuwendung erleben und diesem Glücksge-

6 Casanova adelt sich in Ortheils Roman vom „Wüstling“ zum dilettantischen Schöngeist, der sich auf „die kleinen Zeichen und Wunder verstand, die bei einem aufmerksamen Publikum doch so große Wirkungen hinterließen“ (Ortheil 2000, 27, 337).

7 Kraft weist nach, dass der Roman des 18. Jahrhunderts (vor allem in Henry Fieldings *Tom Jones* von 1749 und Friedrich Schlegels *Lucinde* von 1799) die Finalregel des Happy Ends verteidigt und sich damit zur „Reservegattung“ des Dramas aufrüstet (234).

8 In Wilhelm Genazinos Roman *Das Glück in glücksfernen Zeiten* (2009) verstoßeln sich die liebenden Figuren in „Übergangspeinlichkeiten“ und „Rätseln des Ungeschicks“ (Genazino 17, 109).

fühl dann mit großer Sicherheit folgen“ (Ortheil 2009, 18)? Und womit kann ein Happy End im Liebesroman ohne Kitschnähe und Euphemismusverdacht überzeugen?⁹ Wie eine glückliche Liebe den Roman strukturiert, das kann im ideengeschichtlichen Fundus von Ortheils Liebesromanen sowie in der Orts- und Figurerndramaturgie überprüft werden.

III

Dem ist vorauszuschicken, dass zum Erzählen gelingender Liebe bei Ortheil nicht anders als bei Goethe und Stendhal (vgl. Neumann 56) auch das Nachdenken über Liebe gehört. Ortheils Figuren lieben das Nachsinnen über die Liebe. Sie sind Leser von Liebesromanen, sie schreiben ihre Passionen auf, und sie achten darauf, wie sich die Strukturen ihrer Liebeserfahrung im Zusammenspiel mit den Gedanken, die sie provozieren oder unterdrücken, im Laufe der Liebesbeziehung herausbilden. Darüber hinaus praktizieren seine Erzähler diverse Erzählformate ihrer Liebesbegegnungen, von der Reflektion über Bericht und Bekenntnis bis zum Gespräch. Ortheils Modell für diese Theorie der Liebe ist das um 1000 n. Chr. entstandene *Kopfkissenbuch* der japanischen Dichterin und Hofdame Sei Shōnagon. Im Entrée seines Buches *Was ich liebe – und was nicht* (2020) erläutert Ortheil seine Liebes- und Lieblingslektüre:

Diese sehr privaten Bekenntnisse erzählen nicht nur vom Leben am Hof, sondern sind auch ein Kompendium verschiedener Kurzformen des Berichtens und Bekennens. So gibt es viele Listen, die bestimmte Attraktionen und Passionen sammeln und nebeneinanderstellen. Oder es gibt kurze Dialoge, in denen sich zwei Menschen (oft leise, geheim und flüsternd) über Dinge und Ereignisse austauschen, die nicht öffentlich werden sollen. (7)

Mit Büchern und Überlegungen über die Liebe lässt Ortheil seine liebenden Figuren einen kommunikativen Code entwickeln, der im Sinne einer Systemtheorie der Emotionen „das Lernen des Liebens, die Interpretation der Anzeichen und die Mitteilung kleiner Zeichen für große Gefühle ermöglicht“ (Luhmann 24). Als symbolisch generalisierbares Kommunikationsmedium regelt Liebe in Ortheils Romanen, was im Ausdruck und Austausch der Liebeswünsche akzeptabel ist oder nicht. Und so kommt es – so meine These – in Ortheils Trilogie zu einer postmodernen Re-Idealisierung der Liebe, die – anders als in den höfischen Epen des Mittelalters keiner Entsagung, anders als im romantischen Werther-Code nicht „erobernde[r] Selbstunterwerfung, gewünschte[m] Leiden“ (Luhmann 83) und anders als in den

⁹ Vgl. Schumacher 226–229.

Ehebruchsromanen Flauberts, Tolstois und Fontanes¹⁰ keiner Messung der „Ab- und Unterkühlung der Geschlechter“ (Ortheil 2009, 21) – bedarf, um erfüllt zu werden. Ortheils Romane zeigen, wie eine sich selbst und ihres Erfolges gewisse Liebe im Roman und als Roman zu agieren weiß: sie erzählt sich mit steigender Reflexivität selbst als „ein untheilbares und einfaches Gefühl ohne die leiseste Störung von unruhigem Streben“ (*Lucinde* 91–92).¹¹

IV

„Die Liebe hat von jeher Romane gespielt“: Mit diesem Bonmot von Novalis (zit. bei Görner 2021, 83) lässt sich Ortheils Erzählen von Liebe als Handlungsraum und als theoretisches Modell verstehen. Von vornherein ausgeschlossen aus seinem Projekt der Liebesromane, hat der Autor Abenteuergeschichten verbannt, weil diese ablenken würden, ebenso wie „Sozialkitsch, beherrschenden Sex, zweite oder dritte Partner, Gebrechen, Geschwafel oder gesellschaftliche Konflikte“ (Ortheil 2016, 88).

Im Zentrum steht für ihn jeweils ein Paar, welches sich magisch voneinander angezogen fühlt und die gegenseitige Liebe als mächtigen Lebens-Einfall erfährt, ohne Störfiguren oder Unfälle, die diese Liebe ernsthaft von außen gefährden könnten. Gleichwohl scheint Ortheil das Erbe des Liebesromans nicht ganz abgeschüttelt zu haben.¹² Wie Goethe seinen Werther als Helden einer „Tragödie der Lesesucht“ (Steinfeld 105), so installiert auch Ortheil liebende Männer als Leser und Künstler, nur eben alles andere als unglücklich. Sie haben einen arrivierten sozialen Status erreicht und lieben die Künste, aber nicht bloß betrachtend und genießend, sondern mit dem Wunsch, an ihrer Ausübung teilzunehmen. Wie Werther, so sind auch Ortheils liebende Figuren Dilettanten, die nicht die Liebe, sondern Gefühle der Liebe beschreiben, die sie vorher nicht hatten (vgl. Steinfeld 98), und die nach den Worten von Goethes Notizen *Über den Dilettantismus* (1799) die „Wirkungen mit den Ursachen und Motiven“ der Liebe verwechseln, „wie wenn man mit dem Geruch einer Blume die Blume selbst hervorzubringen gedächte“ (Goethe 6.2, 174). Dilettantisches Erzählen von Liebe hält die eigene Erfindungsfähigkeit für Einbil-

10 Emma leidet, Anna liebt und Effi lügt; vgl. dazu Matz. Und dennoch lässt Arnold Geiger seinen Ehebruchsroman *Alles über Sally* (2010) glücklich enden.

11 Auf Ortheils postromantische Rezeption des Schlegel-Modells gehe ich am Ende des Beitrags nochmals ein.

12 Ortheil hat an der Universität Mainz über den Roman des 17. und 18. Jahrhunderts promoviert und war 2008 erster Direktor des neu gegründeten „Instituts für Literarisches Schreiben und Literaturwissenschaft“ der Universität Hildesheim, dessen Geschichte sein Buch *Nach allen Regeln der Kunst. Schreiben lernen und lehren* (2025) gilt.

derungskraft, stülpt Sammlereifer der schöpferischen Gabe über und verwechselt Liebhaberei mit Kunst. Ortheils Liebhaber sind Dilettanten, die von ihrem Schicksal und dem „Selbstbezug der Wahrnehmung“ (*Liebe* 58) wissen, aber ihre mangelnde Begabung zum Künstler nicht betrauern, sondern lieber ihr Handwerkzeug mustern und die „ästhetischen Reize“ der Betrachtung kleiner Dinge schätzen (*Liebe* 35):

Beim Verlassen des Zimmers blickte ich auf den kleinen Tisch neben der Garderobe: die Handkamera, das Fernglas, das schwarze Notizbuch, Stifte aller Art, Zeichenpapier, ein Diktiergerät ..., wie ein heutiges Stilleben, dachte ich, wie das Stilleben eines Handwerkers. (*Liebe* 16)

Dieses detailverzückte und betrachtungsverliebte „Stilleben“ lässt „Kunst-Körper und Künstler“ (Görner 2009, 120) ineinander übergehen. Die szenische Beschreibung des Werkzeugs, mit dem die Liebesbeziehung im Fortverlauf des Romans verfolgt, festgehalten und verarbeitet wird, codiert Intimität. Die Instrumente dokumentieren die Sensationen der starken Empfindungen des Erzählers. Im Unterschied zu dem, wovon sie erzählen (der Liebe, dem Meer, den eigenen Empfindungen), erzählen sie nicht selbst, sondern imitieren ein Erzählen von Liebe. Das hat Folgen für das Sprechen über Liebe. Der Deal, den der Liebesdilettant mit der Sprache der Liebe schließt, ist ein Pakt des Als-Ob, eine Liebes-Option, die das Überschreiten von Grenzen nicht scheut (*Liebe* 29), sich um Verbotstafeln nicht schert (*Liebe* 41) und die sich eine Situation herbeiwünscht, die nicht möglich, aber gut denkbar ist. Das geht so weit, dass sich der Protagonist selbst etwas einbildet statt dem Werk, das er als Arbeitsprojekt mit nach Italien genommen hat: Der dokumentarische Film über das Meer, für den der Erzähler im Roman *Die große Liebe* Material und Ideen sammelt, wird nie fertig – und kann wohl auch nie fertig werden kann, anders als sein Roman über die Liebe, der simultan mit dem Erleben seiner Liebe vollendet wird. Das besiegelt das Wiederholen der ersten Reisenotiz am Ende der Aufzeichnungen des Erzählers, der so am Schluss seines Schreibens zum Anfang zurückkehrt: „Plötzlich das Meer; ganz nah“ (*Liebe*, 5, 315).

Mit dem ihnen gemeinsamen und in Ortheils Romanen nicht seltenen Namen „Johannes“, einer Selbstreferenz und offensichtlichen Reverenz an Goethe, sind es in den drei Liebesromanen ein Fernsehredakteur, ein Konzertpianist und ein Schriftsteller, die jeweils im sommerlichen San Benedetto in den italienischen Marken, in Zürich und in einem oberbayerischen Schlosshotel – in diesen Fällen im Herbst – ankommen und dort auf je wahlverwandte kunstaffine Frauen treffen: Die Meeresbiologin Franca arbeitet in einem italienischen Forschungsinstitut (in *Die große Liebe*), die Bonner Kunsthistorikerin Judith ist als Ausstellungskuratorin in die Schweiz (in *Das Verlangen nach Liebe*) gekommen, und die Fotografin Jule ist

ebenso wie der erzählende Autor zu einem Arbeitsurlaub in ein Voralpen-Resort angereist (in *Liebesnähe*).

In der Komfortzone dieser Urlaubsorte ereignet sich in jedem Roman früh das, was als Liebe auf den ersten Blick kursiert. Interessant ist, wie Ortheil davon erzählt, „mit Proustscher Feinheit und dem Blick auf die unendliche Freude, die zwei Liebende während einer solchen Annäherung erleben“ (Ortheil 2016, 88). Die tiefe psychologische Durchdringung der Liebesanbahnung kommt in den Szenen der Erstbegegnung zum Ausdruck. Sie durchkreuzen die pessimistische Prognose der *Werther*-Lektüre, dass der erste Anblick der unerreichbaren, bereits vergebenen, braven Geliebten aussichtslos ist und dem Grundsatz folgt: „die, also keine“ (Baumgart 13). Der Fernsehredakteur in *Die große Liebe* hört die Institutsdirektorin sprechen, noch bevor er sie sieht, weil er von ihr abgewandt im Museum steht, und er ist sofort fasziniert von ihrer Stimme, die selbstbewusst, melodisch, bestimmt klingt. Das „begeisterte Sehen“ und die „Verliebtheit in den Anblick von Schönheit“, die er wenig später im Museum ihrem Vortrag über meeresbiologische Eigenarten abgewinnt, treffen ihn als ästhetische und zugleich erotische Empfindungen und machen ihn geradezu „mundtot“ (*Liebe* 60). Der Konzertpianist in *Das Verlangen nach Liebe* beobachtet seine frühere Geliebte Judith, als sie „anscheinend schlafend“ auf einer Parkbank am Seeufer liegt, und erinnert sich sofort „an das frühere, gemeinsame Dasein“ (*Das Verlangen nach Liebe* 6),¹³ das acht Jahre angedauert hatte, aber vor achtzehn Jahren durch einen unliebsamen Zwischenfall beendet wurde, der ihn seinerzeit traumatisiert zurückließ. Und das Traumpaar in *Liebesnähe* begegnet sich erstmals im Hotelaufzug, wo beide sich „dicht und direkt“ gegenüberstehen, Johannes mit Augenkontakt, Jule hingegen zu Boden schauend (*Liebesnähe* 37). Diese Differenz des ‚verliebten‘ Anblicks kann registriert werden als womöglich dominant-heteronormativer Rest an „Irritierende[m]“ (*Liebesnähe* 41) oder eine der „Ur-Szenen der Geschlechterprägung“ (*Liebe* 85).

In der Blickregie und Bildsprache der Liebe richtet sich die Aufmerksamkeit auf die Beobachtungen der Geliebten, die stets von Johannes ausgehen, der in den ersten beiden Romanen retrospektiv aus der Ich-Perspektive erzählt. Doch diese Spähblicke des Liebenden sind, wie er später erfährt, beidseits erfolgt und werden im letzten Roman von Ortheils Trilogie dann auch konsequenterweise – und im epischen Präsens – auf die männliche und auf die weibliche Perspektive verteilt, auf eine „Er“- und eine „Sie“-Stimme.¹⁴ In *Liebesnähe* wird uns berichtet, dass Johannes, kurz vor der gemeinsamen Lift-Fahrt, Jule bereits im Pool schwimmend

¹³ Im Folgenden zitiert als *Verlangen*.

¹⁴ Dadurch wird der Riss zwischen „Er“ und „Sie“ zur Fuge, schreibt Thomas Hürlimann in seinem Nachwort zu Botho Strauß' Liebesgeschichten (Strauß 307).

gesehen und seine Beobachtung dieser Szene auf einem Zettel festgehalten hat: „Wer ist diese Schwimmerin? Ich habe ihr beim Schwimmen zugeschaut, und ich habe noch nie jemanden so gelöst und entspannt schwimmen sehen“ (*Liebesnähe* 39).

Dieser unadressierten Notiz entspricht jene von Barthes zur ersten Liebesbegegnung gezählte „narrative Wollust“, die „das Wissen zugleich bereichert und zurückhält“ (Barthes 52). So nimmt Jule auch den Zettel, den ihr Verehrer für sie in der Ritze einer Parkbank hinterlassen hat, offensichtlich voller Neugier an sich. Doch ganz kann der Erzähler sich selbst vom Verdacht, ein „Voyeur“ zu sein, nicht freisprechen (*Liebesnähe* 32, 52, 91; vgl. *Liebe* 221, 266). Einen „umtriebige[n] Spanner“, so bezichtigt sich sein Namensvetter in *Die große Liebe*, als er seiner Geliebten beichtet, dass er sie im Kreise ihrer Freundinnen nach der zweiten kurzen Begegnung in einem Café „aus einem Versteck heraus heimlich gefilmt“ habe (*Liebe* 168). Überhaupt ist der Kamera- und „Fernseh-Blick“ für Ortheils ‚ersten‘ Johannes mehr als eine Profession; neben der Kamera hat er ein Fernglas im Gepäck, und seine Beobachtungen pflegt er wie seine Nachfolger in den späteren Romanen in einem Notizbuch festzuhalten, wie es die bereits erwähnte Sei Shōnagon im *Kopfkissenbuch* getan hat, als Listen nämlich, in denen „bestimmte Attraktionen und Passionen“ prägnant gesammelt sind (Ortheil 2016, 7).

Dieses meditative Aufzeichnen starker Liebes- und Lebensimpulse stützt das metanarrative Gerüst von Ortheils Liebesromanen. Es äußert sich in den Notizen, in denen die Erzähler das ihnen Liebenswerte an der Geliebten verankern, und es äußert sich in dem *Kopfkissenbuch* selbst, das in Ortheils *Liebesnähe* zu dem großen Inventar der Liebesgeschichten im Buch gehört und wie eine Liebesreligion ohne Glauben, als *amor artis*, als mystisches Ritual geschildert wird:

Es ist eine Literatur der Schöpfung, denn sie zeigt wie keine andere, wie sich Menschen gegenseitig erschaffen, indem sie sich begegnen. Ist das zuviel gesagt? Ach was, natürlich ist dieses Stück Literatur ein einziges Zuviel, ein Übermaß, ein Daseinsjubiläum, ja, das ist sie. Immer neue Worte möchte sie [die Autorin] dafür erfinden, wo wie die Kunst der ersten schönen Mystikerinnen des Mittelalters ausschließlich darin bestand, immer neue Worte für Gott zu erfinden, Immer neue, ohne dass sich die Kräfte verbrauchten! Hingeschrieben mit einer gewissen Atemlosigkeit, wie unter Diktat. (*Liebesnähe* 279)

In dem letzten Roman der Trilogie hütet eine Buchhändlerin im Hotel das *Kopfkissenbuch*; und dieses Buch wandert zu Jule und zu Johannes, die es sich mimetisch im Schreib- wie im Dresscode (beide tragen Kimonos und imitieren japanische Esszeremonien) anverwandeln. Als Aufschreibesystem der Liebe spiegelt das *Kopfkissenbuch* das Liebesverständnis der Figuren. Es folgt dem einflussreichen Muster des *Canzoniere* von Petrarca, der die Macht der Liebe in festen Formen feiert (vgl. Neumann 37–38), was bei Ortheil absichtlich „ohne Herzschmerz und

Eifersucht, ohne Intrigen und Vorbehalte, ohne jeden Kummer und Rücksichten“ geschieht (*Liebe* 234).

Dieser rundum glücklichen, beinahe selbstzufriedenen Sicht auf die Liebe werden auch die anderen Lektüren der Liebenden angepasst, die sich ihrer Liebe in den „einfachen, schwärmerischen Sätzen“ (*Verlangen* 294) vergewissern, die sie sich aus Hemingways Paris-Buch *A Moveable Feast* (1964) oder Klopstocks Ode *Der Zürchersee* (1750) borgen und gegenseitig vorlesen. Als die Liebenden auf den See schauen und sich einer gemeinsamen schönen Empfindung versichern, kommt es zu folgendem Dialog:

- Komm, meine Liebste, sagte ich, brechen wir auf, laß uns ein wenig unseren Tätigkeiten nachgehen, und dann treffen wir uns am späten Mittag unten am Quai und drehen auf dem See mit dem Schiff eine Runde. [...]
- Morgens, mittags und abends, ja? sagte sie leise.
- Der Morgen hier oben war sehr schön, antwortete ich, am Mittag aber steigern wir die Freude noch um eine kleine Klopstock-Nuance.
- Mindestens, sagte Judith, ab jetzt ist ein Klopstock die kleinste Maßeinheit aller Freuden-nuancen. (*Verlangen* 240)

Diese von der Liebe auch zur Natur und zu einem Ort handelnden Lektüren sind Teil einer „Geschichte der ‚gelesenen‘“ und „erzählten‘ Liebe“ (Neumann 29). Sie bezeugen die „Erzähl-Lust“ (*Liebe* 303) der Liebenden; sie konfigurieren Liebe als Text und als ästhetischen Zustand; sie codieren Räume zu auratischen Szenerien von gemeinsamen Liebesbegegnungen. Das sind idealerweise Orte der Kunst wie Ausstellungs- und Konzerthallen, Cafés und Restaurants (vgl. *Verlangen* 99–102); diese Liebesorte dienen dazu, den „Zusammenhang einer Geschichte zu erkunden“ (*Liebesnähe* 123, vgl. 82), die sich fast von allein schreibt. Diese Geschichte beginnt ganz im Sinne der antiken Liebeskunst mit Blicken, setzt sich mit Berührungen und Küssen fort und gipfelt in einem geschlechtlichen Verkehr; den Ortheil in allen drei Romanen als Stillstand der Zeit (*Liebe* 163), als restlose Körperverschmelzung und Vereinigung (*Verlangen* 134; *Liebesnähe* 390) beschreibt. Für diese Intimität des Liebespaars gibt es im letzten Liebesroman keinen Code:

Keine Unterscheidungen mehr; keine Suche nach Abweichungen! Das Ende der ewigen Sucht nach einer Benennung der Differenz!
Wer spricht? Die Sprache der Liebe. (*Liebesnähe* 392)

V

Ein so angetupfter Absolutheitsanspruch im Erzählen von Liebe lässt die Fallhöhe von Ortheils epischer Liebestrilogie erkennen. Natürlich geht es in allen Romanen um den „glücklichen Zufall“ der ersten Liebesbegegnung (*Verlangen* 73, 125), um die rauschhafte „Entdeckung des Paargefühls“ (*Verlangen* 146), um die verzückte Gewissheit der Liebenden, dass sie sich nach der finalen Trennung alsbald wiedersehen werden. Aber allein kommt die „Paarzelle“ der Liebe (Ortheil 2009, 25) nicht in Bewegung. Das Salz in der Suppe sind die Figuren, die den klassischen Liebesplot befeuern oder zu unterbrechen suchen. In *Die große Liebe* sind es Johannes' Freund und Redaktionskollege Robert, der ihm die Fantasie einer ‚großen Liebe‘ erfolglos ausreden will, und Francas Verlobter Alberti, der an Werthers Rivalen erinnernde „böse Dritte im Bunde“ (*Liebe* 218), der Johannes droht und ihn vor einer Verletzung der einheimischen Liebesrituale warnt; Franca aber gibt Alberti, anders als Lotte in Goethes Roman, ohne weiteres den Laufpass. In *Das Verlangen nach Liebe* will Johannes' Konzertagentin Tanja die Passion des verliebten Musikers, der sein einstudiertes Programm mit Mozart-Sonaten über den Haufen werfen will, ausbremsen.

Als „Eingeweihte im Bunde“ (*Liebe* 13), geradezu als Verbündete wirkt Katharina in *Liebesnähe* mit: Als Buchhändlerin kann sie die Lektüren ihrer Kunden steuern, zu denen im Hotel bevorzugt Johannes und Jule zählen, mit denen sie eng verbunden ist, dem einen als mütterliche Freundin aus Münchner Tagen, der anderen als zweite Frau von Jules Vater, also als Ersatzmutter. Katharina ist eine parzenhafte Figur. Sie hat die Einladung von Johannes und Jule eingefädelt (vgl. *Liebesnähe* 315), sie ist Ansprechpartnerin für alle Fälle, und sie hütet ein Archiv mit Notizen von Lektüren ihrer Kunden, aus dem wir die bitteren *backstories* von Johannes und Jule erfahren.

Zu den Verbündeten zählen auch – in allen drei Romanen – die Diensthabenden an der Hotelrezeption. Mögen sie Carlo, Franziska oder Lea heißen: Als einerseits „zuverlässig eingeweihte“ Mitwisser (*Liebe* 13) der Verliebtheits-Geheimnisse und als andererseits auskunftsfreudige Komplizen der Liebesbegegnungen sorgen sie für nicht zu unterschätzende humoristische Noten im Automatismus des Liebesglücks. Fast muss man Mitleid mit der braven Zürcher Rezeptionistin haben, die bei ihren drei Hilfsaktionen für Johannes, der mehrere Dates mit Tanja, mit Judith und mit deren Assistentin Anna hat, schon einmal den Überblick verlieren kann.

VI

Ortheils verliebter Johannes hat zwar als Melancholiker (vgl. *Liebe* 152) mit „sentimentalem Blick“ (*Verlangen* 78) teil am romantischen Erbe der Liebesliteratur. Aber er ist keiner der *Schwerenöter*, die, wie es in dem gleichnamigen Roman Ortheils von 1987 heißt, „anderen eine schwere Not auferlegen“, indem sie mit der Liebe spielen, als „Schürzenjäger, Liebesdiener, leichtfertige Gesellen“ (Ortheil 1990, 340). Johannes ist wie Werther Künstler, Leser, Liebender, ein Dilettant in allen diesen Hinsichten, aber anders als Werther, der „weder als Liebender noch als Künstler [...] ein positiver Held“ (Mattenklott 71) ist, lässt ihn Ortheil von Anfang an das Glück in der Liebe wie in der Kunst beim Schopfe ergreifen.

Die „große Liebe“ als „Welt-Verwandlung“ (*Liebe* 120), als „Daseins-Jubel“, „Fest, Tanz und Oper“ (*Liebesnähe* 279, 107), als „Wiederherstellung des alten Ideals“ (*Verlangen* 77) ist, wenn sie in den Ortheils Romantrilogie kommt, weder triumphalistische Lösung noch rhetorisches Taktieren. Das Happy End ist das unerhörte Ereignis der Literatur. Sein Modell ist Goethes Novelle *Die wunderlichen Nachbarskinder*, die im zehnten Kapitel des zweiten Teils von *Die Wahlverwandtschaften* (1809) steht. Die Novelle handelt, anders als Ortheil, der in dem mittleren Roman seiner Trilogie eine weibliche Stimme von Liebe und Emotion erzählen lässt, von einem „weiblichen Werther“, einer Figur, die das alltägliche Wahrscheinlichkeitsgesetz eines unglücklichen Endes an lauter Unwahrscheinlichkeiten zerschellen lässt:

Es ist der Vorgang, daß eine junge Frau aus Liebeselend den Tod sucht und darüber nicht nur gerettet, sondern in die Hochzeit förmlich katapultiert wird und der Geliebte mit ihr, wahrhaftig und wörtlich Hals über Kopf, und wie die beiden zu sich kommen, haben sie schon ja gesagt zueinander und haben einander und wollen nichts anderes mehr: Sie sind am Ziel und im Glück. (Matt 2008, 188)

Dass die Liebenden als „ein Paar“ (Goethe 9, 482) zu guter Letzt den Segen von Familie und Gesellschaft bekommen, besiegelt die Formel eines novellistischen Glücksschlusses, die „Steigerung der Wahrscheinlichkeit des Unwahrscheinlichen“ im Liebesroman (Werber 20).

Ortheils Johannes ist weniger ein „Anti-Werther“ (vgl. Eckert 219–238), vielmehr ein geläuterter und glücklicher, wenn auch im heteronormativen Modell männlicher Liebesimaginationen erzählter Werther. Sein Glück verdankt er zum einen den zeitlosen Erzählräumen, in die er gesetzt ist, konzipiert für ein „klassisches Liebespaar, ohne Zeugen und ohne Sippschaft“ (*Liebe* 192), das sich mit dem Mantra „Wir gehören ganz einfach zusammen“ (*Verlangen* 73) geborgen weiß als „schöne Gesellschaft im Kleinen“ (*Verlangen* 259). Zum anderen treten Ortheils

liebende Protagonisten als Akteure einer gelesenen Liebe auf, die mit der „Normativität“ des Liebesunglücks bricht (vgl. Schmitz 2020), indem sie sich als ihrer selbst bewusste Kunstfertigkeit, als reflektiertes Liebesglück inszeniert. Ortheils Paare sind Arbeiter an diesem synästhetischen „Liebesprojekt aus Zeichnungen, Bildern, Texten und Klängen“ (*Liebesnähe* 349). Indem sie hymnisch, digressiv oder reflexiv von ihrer Passion für die Kunst erzählen, bezeugen sie die Kunst ihrer Liebe. Deshalb stellt Ortheils Wagnis eines „Liebesromans mit glücklichem Ausgang“ (Ortheil 2021, 218) die Werther-Tradition auf den Kopf. Goethes Roman wird aus Sicht von Ortheils Romanfigur als Missverständnis gelesen; eine von Katharinas Notizen in *Liebesnähe* protokolliert, was Johannes von Goethes Roman hält:

Ich habe den *Werther* gelesen [...], ausgerechnet ich! Als ob es nichts anderes zu lesen gäbe! Und als hätte ich den *Werther* nicht schon zweimal gelesen! Es ist aber gar keine Liebesgeschichte, wie alle Welt annimmt und wie ich auch immer angenommen habe. Nein, es ist ein Eifersuchtsdrama. Lotte, Albert – dieser Werther ist auf die halbe Welt eifersüchtig, sogar auf Gott. Die Eifersucht bringt ihn um und nicht so etwas Banales wie Liebeskummer. (*Liebesnähe* 357)

Affirmativ ist indessen das Verhältnis von Ortheils Liebeskonzeption zu einem anderen Liebesroman der Goethezeit, der seinerzeit die Zeitgenossen entzweit hat. Friedrich Schlegels Roman *Lucinde* (1799), der Schiller zu unförmig, für die Romantiker aber in vorbildhafter Weise progressiv war, fehlt sowohl ein durchgängiger Plot wie auch eine geschlossene Gestalt; Fantasie und Psychologie, Traum und Jugenderfahrung, Arabeske und Dithyrambus, Dialog und Reflexion sind die Ausdrucksformen von Schlegels Fragment gebliebenem Roman, dessen Erzählerfigur Julian „geistige Wollust wie die sinnliche Seligkeit“ (*Lucinde* 11–12) in seiner androgynen Liebe zu der Titelheldin Lucinde zu vereinen sucht.¹⁵ Ortheils Erzählerfiguren sind durch ähnliche Erinnerungen aus ihrem Liebeslebenslauf belastet wie Schlegels Julian, der in seinen „Lehrjahren der Männlichkeit“ von abenteuerlichem Liebespiel, unglücklicher Leidenschaft und Liebes-„Ruin“ (*Lucinde* 67) berichtet. Auch Ortheils dreifach erzählender Johannes ist ein „gebildeter Liebhaber“, ein Schriftsteller und Künstler wie Schlegels Julian (*Lucinde* 14), der in der geliebten Frau die „zärtlichste Geliebte und die beste Gesellschaft und auch eine vollkommene Freundin“ (*Lucinde* 16) sieht. Ähnlichkeiten mit Schlegels Romanexperiment hat zudem das ästhetische Fundament von Ortheils Liebeskonstruktion. In Schlegels Roman ist wie in Ortheils Trilogie das Aufschreiben der Liebesgeschichte abhängig von deren ersehntem guten Ende, der „große[n] Liebesnacht“ (*Lucinde* 120); fehlte dieses Ende, würde der Grund, davon zu erzählen, entfallen. Und so kann

15 Vgl. Schulz 411–421; Knödlers Nachwort in *Lucinde* 161–182.

sich die Liebe erst erfüllen, indem von ihr und ihrem glücklichen Ausgang erzählt wird, ohne sozialen Kontrakt und ohne Eheversprechen. Die universalpoetische Vorstellung einer „reine[n] Liebe“, eines „untheilbare[n] und einfache[n] Gefühl[s]“ (*Lucinde* 92) restauriert Ortheil zur postromantischen Re-Idealisierung einer ‚großen Liebe‘.

Literaturverzeichnis

- Bachmann, Ingeborg. *Sämtliche Gedichte*. Piper, 1978.
- Barthes, Roland. *Fragmente einer Sprache der Liebe*. 1977. Übers. von Hans-Horst Henschen. Suhrkamp, 1988.
- Baßler, Moritz. *Populärer Realismus. Vom International Style gegenwärtigen Erzählens*. C.H. Beck, 2022.
- Baumgart, Reinhard. *Liebesspuren. Eine Lesereise durch die Weltliteratur*. Hanser, 2000.
- Braun, Michael. „Paare auf verlorenem Posten? Die Wahlverwandtschaften und die Folgen für den deutschen Liebesroman“. *Fakten und Vorbehalte. Festschrift für Lothar Bluhm zum 60. Geburtstag*. Hg. von Stephan Merten et al. Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2018. S. 9–26.
- Eckert, Julia. „Hanns-Josef Ortheils *Die große Liebe* als Anti-Werther-Roman? Die Problematik des Konzepts der erfüllten Liebe in der Literatur“. *Kunst der Erinnerung, Poetik der Liebe*. Hg. von Stephanie Catanie, Friedhelm Marx und Julia Schöll. Wallstein, 2009. S. 219–238.
- Flaschka, Horst. *Goethes „Werther“*. *Werkkontextuelle Deskription und Analyse*. Fink, 1987.
- Genazino, Wilhelm. *Das Glück in glücksfernen Zeiten*. S. Fischer, 2009.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Sämtliche Werke. Münchner Ausgabe*. Hg. von Karl Richter. Hanser, 1987.
- Görner, Rüdiger. „In Flagranti – Zur Erotik des Kunst-Körpers bei Hanns-Josef Ortheil“. *Kunst der Erinnerung, Poetik der Liebe*. Hg. von Stephanie Catanie, Friedhelm Marx und Julia Schöll. Wallstein, 2009. S. 111–122.
- Görner, Rüdiger. *Romantik. Ein europäisches Ereignis*. Reclam, 2021.
- John, Johannes. „Liebe“. *Goethe Handbuch*. Bd. 4.2. Hg. von Theo Buck. Metzler, 1998. S. 663–666.
- Kraft, Stephan. *Zum Ende der Komödie. Eine Theoriegeschichte des Happyends*. Wallstein, 2011.
- Kristeva, Julia. *Geschichten von der Liebe*. 1987. Übers. von Dieter Hornig und Wolfram Bayer. Suhrkamp, 1989.
- Luhmann, Niklas. *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Suhrkamp, 1982.
- Matt, Peter von. *Liebessverrat. Die Treulosen in der Literatur*. Hanser, 1989.
- Matt, Peter von. „Glück als Ziel des Weltalls und der Literatur“. *Über das Glück*. Hg. von Heinrich Meier. Piper, 2008. S. 149–194.
- Mattenklott, Gert. „Die Leiden des jungen Werthers“. *Goethe Handbuch*. Bd. 3. Hg. von Theo Buck. Metzler, 1997. S. 51–101.
- Matz, Wolfgang. *Die Kunst des Ehebruchs. Emma, Anna, Effi und ihre Männer*. Wallstein, 2014.
- Neumann, Gerhard. „Lektüren der Liebe“. *Über die Liebe*. Hg. von Heinrich Meier und Gerhard Neumann. Piper, 2001. S. 9–80.
- Ortheil, Hanns-Josef. *Faustinas Küsse*. Luchterhand, 1998.
- Ortheil, Hanns-Josef. *Die große Liebe*. Luchterhand, 2003.
- Ortheil, Hanns-Josef. „Die Liebe an und für sich. Gespräch mit Heinz-Jürgen Dambmann“. *Kunst der Erinnerung, Poetik der Liebe. Das erzählerische Werk Hanns-Josef Ortheils*. Hg. von Stephanie Catanie, Friedhelm Marx und Julia Schöll. Wallstein, 2009. S. 15–30.

- Ortheil, Hanns-Josef. *Liebesnähe*. Luchterhand, 2011.
- Ortheil, Hanns-Josef. *Die Nacht des Don Juan*. Luchterhand, 2000.
- Ortheil, Hanns-Josef. *Die Pariser Abende des Roland Barthes. Eine Hommage*. Dieterich'sche, 2015.
- Ortheil, Hanns-Josef. *Schwerenöter*. Piper, 1990.
- Ortheil, Hanns-Josef. *Das Verlangen nach Liebe*. Luchterhand, 2007.
- Ortheil, Hanns-Josef. „Una vita – oder Herr Ortheil, wie haben Sie das gemacht?‘ Ein Gespräch mit Klaus Siblewski“. *Ein Kosmos der Schrift. Hanns-Josef Ortheil zum 70. Geburtstag*. Hg. von Imma Klemm. btb, 2021. S. 9 – 242.
- Ortheil, Hanns-Josef. *Was ich liebe und was nicht*. Luchterhand, 2016.
- Ovid. *Ars amatoria / Liebeskunst*. Hg. und übers. von Michael von Albrecht. Reclam, 1992.
- Safranski, Rüdiger. *Goethe. Kunstwerk des Lebens. Biographie*. Hanser, 2013.
- Schlegel, Friedrich. *Lucinde*. 1799. Hg. von Stefan Knödler. Reclam, 2000.
- Schmitz, Helmut. „Love as Literature. Hanns-Josef Ortheil's *Die große Liebe*“. *Edinburgh German Yearbook* 11 (2017): S. 47 – 69.
- Schmitz, Helmut. „Intimacy and Resonance. Visions of Love in Hanns-Josef Ortheil's *Liebesnähe* and Ronja von Rönne's *Wir kommen*“. *Humanities* 9.2 (2020): 52.
- Schoch, Julia. *Das Liebespaar des Jahrhunderts. Biographie einer Frau*. dtv, 2023.
- Schulz, Gerhard. *Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration. Erster Teil: 1789 – 1806*. C.H. Beck, 1983.
- Schumacher, Heinz. „Von großer Liebe, Liebesarchiv und Liebesblödigkeit – zur Liebessemantik in der deutschsprachigen Prosa seit der Jahrhundertwende“. *Liebesgeschichte(n). Identität und Diversität vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*. Hg. von Frank Becker und Elke Reinhardt-Becker. Campus, 2019. S. 226 – 229.
- Schwander, Hans-Peter. *Alles um Liebe? Zur Position Goethes im modernen Liebesdiskurs*. Westdeutscher Verlag, 1997.
- Simons, Oliver. „Werther's Pulse“. *Goethe Yearbook* 27 (2020): S. 31 – 46.
- Strauß, Botho. *Sie/Er*. Hanser, 2012.
- Steinfeld, Thomas. *Goethe. Porträt eines Lebens, Bild einer Zeit*. Rowohlt, 2024.
- Walser, Martin. *Ein liebender Mann*. Rowohlt, 2008.
- Werber, Niels. *Liebe als Roman. Zur Koevolution Intimer und Literarischer Kommunikation*. Fink, 2003.
- Zimmermann, Hans Dieter. „Kleists *Der neuere (glücklichere) Werther*“. *TEXT+KRITIK* 251. 2. Aufl. Hg. von Roland Reuß (2021): S. 163 – 169.

III. Rezensionen/Book Reviews

Julia K. Gruber

Baackmann, Susanne. *Writing the Child: Fictions of Memory in German Postwar Literature*

Peter Lang, 2022. 242 pp. \$55

Writing the Child: Fictions of Memory in German Postwar Literature, we learn in the preface, is inspired by author Susanne Baackmann's own German family history. In it, she sets out to combine the personal with the professional, as she confronts the silence she encountered growing up in Germany from her own parents, who did not talk about their war time childhood and youth. Thus, Baackmann ponders the cross-generational effects of war and asks how the silence about it shaped her, "a white woman born in the Ruhr Valley well after May 1945" (preface). At the same time, the author claims that the book also reckons with the discontinuities of her life in America for the past three decades and her marriage into a Jewish-American family: "How to traverse these intersections of different yet interrelated histories and cultures resting on legacies of systemic persecution, discrimination, and domination?" Baackmann asks. As a descendant of both a German mother and a Jewish-American father, Baackmann writes, her own daughter will have to follow the dictum of philosopher Hannah Arendt, after whom she is named and which also serves as one of the epigraphs to the book: "The best one can achieve is to know and make space for precisely what has been and then to wait and see what comes of knowing."

In following Arendt's invitation to know, make space, and learn from the past, Baackmann looks for information her parents were unable to provide. As a literary scholar, she hopes that fictional texts will shed light on personal and collective memory of the Second World War and "open new possibilities of thinking about the past beyond the certainties of historical facts" (202). While Part One discusses fiction written by and featuring German "Kriegskinder" (children of war), the shorter Part Two deals with texts by second and third generation authors, the "Kriegsenkel" (grandchildren of war).

"The child is never just a child," a recurring phrase in the book, is also its central premise. In six chapters, Baackmann discusses the child as an implicated witness to the Nazi Past, a memory icon, and an icon of knowing otherness. *Writing the Child* picks up in the 1990s and analyzes literary texts by Dieter Forte, Günter

Julia K. Gruber, *Tennessee Tech University*, jgruber@tntech.edu

Grass, Gisela Elsner, Hans-Ulrich Treichel, and Rachel Seiffert against the backdrop of the politics of Germany's cultural memory of the Second World War. Baackmann locates the fictional child witness in the "fluid interspaces which expose gradations between victim and perpetrator, accomplice, and onlooker" (11). On the one hand, Baackmann argues that the voice of the child as a war victim symbolizes a world in shambles. On the other hand, she interprets it aesthetically as "an obfuscation of history" (17). In this context, Baackmann questions whose suffering has been validated after 1945, who has taken responsibility, and who has claimed innocence then and in modern day Germany, where the Nazi legacy rebounds in the present with the rise of the far-right *Alternative für Deutschland* party.

Baackmann successfully "achieved knowledge" and "made space" for what has been her parents' generations' secrets by filling that blank space with solid analyses of several fictional works. However, in this reviewer's opinion, the author did not convincingly show that the book also illuminated how three decades in the US have affected her. Perhaps this important perspective will be shared in another project, which could also include Jewish children voices and reflections on the Holocaust, which were purposefully left out in *Writing the Child*. Overall, the book could have also benefited from a clearer structure. The section titled "The Plan of the Book" does not aid in the reader's understanding and could have easily been incorporated into the introductory chapter. It is unclear why the summary of Chapter 1 precedes an explanation of Part 1, to which Chapter 1 belongs. Forte's novel *Der Junge mit den blutigen Schuhen* (1995), which is considered "exemplary" and is said to serve as a point of departure for the whole book, is only discussed in Chapter 2. While the book's structure, due to its many (somewhat repetitive) sections, is its weakest point, the content and literary analyses will nonetheless provide valuable insight to anyone interested in how contemporary writers have used the figure of the German child to write about the Second World War.

Kristin Dickinson

**Brandt, Bettina and Yasemin Yildiz (eds.).
*Tales that Touch: Migration, Translation, and
Temporality in Twentieth and Twenty-First-
Century German Literature and Culture***

De Gruyter, 2022. 354 pp. \$114.99.

Tales that Touch: Migration, Translation, and Temporality in Twentieth- and Twenty-First-Century German Literature and Culture attests first and foremost to the foundational, groundbreaking, and inspirational qualities of Leslie A. Adelson's research for an entire generation of scholars within and beyond German Studies. Organized around themes central to Adelson's writing, the essays take up questions of temporality and exile, multilingualism and translation, narratology, and community formation in the aftermath of disaster. While the contributors engage with Adelson's scholarship to varying degrees, the volume as a whole is clearly indebted to her steadfast insistence on the porousness of national archives; her simultaneous attention to the local, the global, and the cosmic; and the combination of socio-historical and close textual analysis that defines her research.

Taking Adelson's signature conception of "touching tales" as a structuring element, *Tales that Touch* reminds us that "touch" need not be conceived of as a theme or trope, but rather as central to the very form of texts underwritten by transcultural encounter. Pointing to Adelson's work on the intersections of German, Jewish, and Turkish lines of thought in the late 1990s, Brandt and Yildiz describe touch as a mode of contact predicated on openness that "pulsates through the text in various formal elements" (4). Essays in the volume reveal numerous ways that this conception of touch remains highly significant for our present moment.

Several essays highlight the centrality of artists' own migrations and experiences of exile for their modes of cultural production. In doing so, they gesture toward the multiple languages, cultural influences, and political movements each artist has touched and been touched by. In this vein, for example, Jamie H. Trnka's essay on the Chilean author Carlos Cerda, who took up residence in exile in Berlin from 1973–1985, highlights the contours of transnational antifascism. Other essays develop productive sites of comparison, such as Katrina L. Nousek's analysis of Saša Stanišić

Kristin Dickinson, *University of Michigan*, dickins@umich.edu

and Alexandra Saemmer's critical engagement with the discourse of *Heimat* in *Vor dem Fest* and the born-digital poem, "Böhmische Dörfer," respectively.

In the following, I focus on three contributions that link artists' legacies across times and places. Much more than enact one-to-one forms of comparison, these contributions embrace an understanding of touch as a form of openness that can produce unexpected connections and force us to rethink dominant frameworks of analysis.

In her contribution, Deniz Göktürk recalls Adelson's important role as both a translator and a critic of the prolific Turkish-German author Zafer Şenocak, whose essay "To Exit or To Escape" incidentally forms a postscript to the volume. Adelson's attention to Şenocak's transnationalization of German memory culture, Göktürk argues, also opens up space for readings that situate his work within Turkish literary traditions. In her own reading of Şenocak's Turkish-language novel, *German Education* (2005), Göktürk links Şenocak's writing to modernist Turkish authors such as Sait Faik and Sabahattin Ali. In doing so, she extends Adelson's own interrogation of referentiality, by showing how the "Turkish" literary tradition is itself underwritten by multiple histories of translation and multilingualism.

Gizem Arslan uncovers similar sites of connection; she reads Spanish-German José F. A. Oliver's poems about visiting Paul Celan and Rose Ausländer's birthplace of Czernowitz as a reflection on the fundamentally mediated nature of *Heimat*. With close attention to Oliver's typographic experimentation, Arslan convincingly shows how he disrupts the immediacy of experience so often associated with *Heimat*. More importantly, Arslan reveals how Oliver successfully mobilizes the themes of displacement and severed roots to develop a poetry that does not thrive on isolation, but rather intimations of co-presence, contact, and encounter across unexpected geographies and time frames.

In the final essay of the volume, anthropologist Damani Partridge discusses the value of Adelson's conception of touch for his own work with youth in Detroit and Berlin: "Beyond the nation state, remembering atrocity can be generative for a new kind of connection in unexpected places and along unexpected lines" (331). Emphasizing touch as precisely such an affective site of connection, Partridge reflects on the potential intersections between Palestinian and Black struggles against very different histories of violation, through his position as workshop facilitator in Detroit.

At a moment when cultural productions coming out of German-speaking countries are undergoing an unprecedented degree of pluralization, these contributions and others recount the significance of Adelson's work in diversifying the field of German Studies already in the late 1990s and early 2000s. The volume also stands as testament to the work she has done to break down the disciplinary boundaries of German Studies and open our collective scholarship to new and unexpected sites of connection and collaboration.

Margaret McCarthy

Braun, Rebecca. *Authors and the World: Literary Authorship in Germany*

Bloomsbury, 2022. 368 pp. \$130.

The title of Rebecca Braun's 2022 volume – *Authors and the World: Literary Authorship in Germany* – seems blandly prosaic, and readers might expect a dutiful cataloging of post-WWII authors and their resonance within and beyond Germany. Yet her introduction quickly weaves together something far more complex and compelling, with only brief nods to Roland Barthes' and Michel Foucault's circumscribed notions of authorship. Drawing on the socio-criticism and literary sociology of Pierre Bourdieu and Jerome Meizoz, she imagines a far more animated, iterative framework for understanding literary production in a "Kulturnation" that has long venerated public intellectuals. (Indeed, the 180 literary prizes it currently offers far exceed any other European nation in number.) Literature, she argues, involves "different drivers, both human and non-human, that will determine what 'the literary' looks like." It requires attention to "[...] the material and sociological norms that influence whose voice gets heard and which figures are more likely to be cast as representative when placing literary activity within a broad public setting" (4–5).

In the widest sense, *Authors and the World* provides a cultural history that draws from film and televisual documentaries, journalistic pieces, political speeches, and sometimes material objects. At the same time, Braun performs close readings on literary texts that consider their linguistic, affective, and symbolic "world-making significance" (18). Here her framework consists of four organizing categories that include celebratory, commemorative, satirical, and utopian modes of authorship. These demarcations originate not so much with the authors themselves than with how they are placed – or place themselves – in a broader physical and intellectual context. Throughout her analysis of various texts, Braun examines the way such modes often overlap, moderate, and inflect each other, stoking historically familiar images of Romantic writers in garrets, Enlightenment men of science and letters in royal courts, and the post-WWII politically committed writer.

At the same time, Braun's introduction sets up a juxtaposition that expands and complicates these touchstones, one which unsurprisingly brings gender to

Margaret McCarthy, *Davidson College*, mamccarthy@davidson.edu

the fore. Once a much lauded, award-winning, and highly visible author in various media realms, Gabriele Wohmann ultimately faded from view, her diminished status already glimpsed in the epithet “Vielschreiberin” that contemporary critics applied to her. Tellingly, a 1990 TV autobiopic, *Schreiben müssen: Ein elektronisches Tagebuch*, depicted Wohmann in rural settings interacting with others over coffee and cake. Though a celebratory portrait, it incorporated, as Braun observes, “a regional inflection that will work against her in the long run” (12).

Goethe’s trajectory relied on its own mediating frames, which Braun links first and foremost to Johann Peter Eckermann’s three volume *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* (1836–48). Eckermann prepared the ground, Braun argues, by giving us Goethe the “world author,” and later scholarship embraced the designation “Welt-Literatur” as a definitive frame for understanding his work. Taken together, Braun observes, “this unlikely pairing helps us grasp authorship as the iterative product of an expanded network of people, processes and material things that [...] relativize the autonomy of individual authors with the literature network [...]” (16). In this regard, the “world” invoked in the book’s title indicates something far less grandiose than Goethe’s branding via Eckermann. Instead, it signals a living, breathing network that oxygenates authors to greater or lesser degrees.

Individual chapters mine similarly unexpected juxtapositions, with authors like Günter Grass, Hans Magnus Enzensberger, and Heinrich Böll as one pole granted representative status in the early years of the Bundesrepublik Deutschland. Braun also examines authors like Gisela Elsner, whose experiences, she argues, provide an “inverse” of Grass. Such attention uncovers alternative viewpoints not fostered by the normative structures more inclined to celebrate the *Gruppe 47*, for example. Parallel to the canonical authors above, she also examines the work of German Democratic Republic authors Johannes R. Becher, Anna Seghers, and Christa Wolf and how their status emerged within a state-sanctioned rubric designating them as “exemplary pedagogues.” Other chapters focus on major publishing houses like Suhrkamp, with Siegfried Unseld as a shaping force for fifty years, and Walter Höllerer’s influence at both the Technische Universität and the *Literarisches Colloquium* in Berlin. The final chapters examine individual case studies in the wake of reunification, with an emphasis on the performative formats impacting Christoph Ransmayr, Herta Müller, and Felicitas Hoppe (chapter five) and Maja Haderlap, Olga Martynova, and Katja Petrowskaja (chapter six). This latter grouping, of course, bespeaks a turn towards transnational authorship, which diminishes the centrality of Germanness and shifts the “place-bound understanding of cultural affiliation” of post-WWII authors (23). Significantly, the Austrian literary network has become an important driver by awarding many authors of non-traditional backgrounds with the annual Ingeborg Bachmann prize.

Three highly engrossing and substantive interviews with the authors Ulrike Draesner, Olga Martynova, and Ulrike Almut Sandig round out this excellent volume. Braun thus takes on the Eckermann mantle, performing and contributing to the iterative process that ensures their voices will continue to matter to the wider world. *Authors and the World's* deeply researched and original approach deserves its own share of attention beyond the realm of German literary scholarship.

Thomas B. Fuhr

Carstensen, Thorsten und Oliver Kohns (Hg.). *Heimat in Literatur und Kultur. Neue Perspektiven*

Brill, 2023. xviii + 363 S. \$147.

Dem Dauerbrennerthema „Heimat“ wird ein weiterer Sammelband gewidmet, und dieser bietet ein beachtliches Panorama. Die siebzehn Beiträge inszenieren Bekanntes neu, untersuchen auch seltener besprochene Quellen, und vermitteln so einen abwechslungsreichen Blick auf das Konzept Heimat. Aufgrund der zahlreichen Diskurse und Themenbereiche, in denen die Aufsätze Bezüge zu Heimat verorten, dürfte der Band für Germanisten verschiedener Teilbereiche von Interesse sein.

Thema der ersten von vier Sektionen ist das Verhältnis von „Heimat und Nation“. Gleich zu Beginn zeigt Martin Wagner anhand zweier literarischer Künstlerporträts Betty Paolis, einer Wiener Autorin des 19. Jahrhunderts, wie überraschend pragmatisch die von ihr porträtierten Zeitgenossen das komplexe Wechselspiel zwischen österreichischer Heimat und deutscher Nation verhandelten – mal in Abgrenzung, mal zur Aufwertung. Oliver Kohns entwirrt das semantische Geflecht aus politischen und logischen Vorannahmen, mit denen Richard Wagner in seinem Aufsatz „Was ist deutsch?“ das Deutsche mythologisierend erhöht. Informativ zeigt Kohns, wie die Heimatliebe dabei als konstitutives Element für die Abgrenzung zum Französischen dient. Bernhard Walcher wagt den Blick auf Theodor Fontanes Frühwerk, das selten im Kontext von Heimat untersucht wird. In einer bald nach der gescheiterten Märzrevolution geschriebenen Erzählung „Tuch und Locke“ ist Fontanes jugendlich-politische Triebkraft noch erkennbar, aber bereits im Umbruch in die Restaurationsphase. Walchers dichte Analyse beleuchtet den bürgerlichen Realisten also in einer entscheidenden Übergangsphase.

Explorativ erkundet Martin Roussel zu Beginn der zweiten Sektion über „Topografien von Heimat“ die Reiseerzählungen Karl Mays und stellt ästhetische Verklärungen zeitlicher, räumlicher und phantastischer Ferne dessen erzähltechnischem Realismus gegenüber. Anschaulich zeigt Ofer Ashkenazi anschließend anhand von privaten Fotoalben deutscher Juden und Jüdinnen während des Nationalsozialismus, wie heimatlich-anmutende Kulissen von Natur und Bürgerlichkeit als „Heimatikonografie“ dazu dienten, ihre Zugehörigkeit zur deutschen Mit-

Thomas B. Fuhr, *University of Arizona*, tbfuhr@arizona.edu

telschicht zu betonen. Hochinteressante Umfunktionierungen von Heimat arbeiten Thorsten Carstensen in Anna Seghers' magischem Realismus und Mattias Pirholt in Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Projekt heraus. Seghers formuliert demnach den Heimatbegriff als Mittel des Widerstands und der Erinnerung an die Opfer des Massenmords um, während Heimat bei Bachmann einer Dialektik zwischen ewiger Rückkehr und kontinuierlicher Verwüstung unterliegt, zwischen Heimatprojektionen und Wüstenlandschaften. Matthias Bauer weitet den Blick auf Heimat als Praxis des Erzählens, indem er die Werke des Siebenbürger Erzählers Erwin Wittstock auf Heimatbezüge hin untersucht. Diese verewigen den geliebten Ort der Kindheit, ohne die „unsichtbare[n] Kehrseite[n]“ (135), um die der Erwachsene weiß und die man auch mit Carstensens Stichwort der „Wiederverzauberung“ verknüpfen könnte, zu verschweigen.

Die dritte Sektion namens „Diskursive Auseinandersetzungen mit Heimat“ nimmt die vermeintliche Rückwärtsgewandtheit des Begriffs in der Literatur unter die Lupe. Heimat erscheint so als Realität, die es zu erarbeiten gilt, als Prozess der Beheimatung, als (Wieder-) Eingliederung in eine Lebensgemeinschaft. Zwei Beiträge zu Adalbert Stifter zeigen den österreichischen Autor als Dialektiker zwischen individuell-existenziellen und kollektiv-kulturellen Ebenen. Brian Alkire und Stefanie Heine stellen anhand von Stifters „Bergkristall“ herausfordernde Reflexionen über Grenzüberschreitungen und Liminalität vor. Heimat wird hier im Wechselspiel zwischen erschütternder Naturgewalt und menschlicher Vertrautheit konstruiert. Konkreter, wenn auch nicht weniger vielschichtig, ist Heimat in Stifters Erzählung „Die Mappe meines Urgroßvaters“ angelegt, in der Birthe Hoffmann den generationenübergreifenden Auftrag erkennt, kulturelle sowie natürlich-ökologische Hinterlassenschaften der Vergangenheit zu bewahren. Noch eindeutiger rehabilitiert Lukas Künzler den Dorfgeschichtenerzähler Jeremias Gotthelf, indem er diesen nicht als rückwärtsgewandten Verklärer, sondern als Vordenker und Chronisten zeigt, der über den Fortgang liberaler Positionen sowie religiöser Erfahrung nachdenkt. Mit Saša Stanišić beleuchtet Friederike Eigler den einzigen Schriftsteller des 21. Jahrhunderts im vorliegenden Band, was bei dessen Titel sowie der Fülle an aktuellen Heimat-thematisierenden Materialien überrascht. Eiglers Beitrag feiert Stanišićs kreatives Spiel mit dem Konzept Heimat und seiner Realität, mit seiner eigenen Lebensgeschichte, und mit möglichen Zukünften.

Dass das Medium Film ein Bedürfnis nach Stillstand und atemporaler Vertrautheit bedient und gleichzeitig die Darstellung psychischer Prozesse zu materialisieren vermag, beweist die spannende letzte Sektion über „Heimat in Film und Fernsehen“. Wilfried Wilms interpretiert Luis Trenkers Filme der 1930er Jahre als Versuch eines ökologisch-fortschrittskritischen Kommentars, der die Kulisse der Gebirgswelt als Werbung für Heimattourismus nutzt. Johannes Pause wiederum untersucht die vielfältige Bedeutung homogenen Chorgesangs in Tonfilmen rund

um Hitlers Machtergreifung als flexiblen Resonanzraum und Ausdruck stimmlicher Heimat. Claudia Liebrands Überlegungen zum Heimatfilm der Nachkriegszeit korrigieren gängige Vorstellungen von Prüderie und zeigen, wie *Schwarzwaldmädel* Topoi der Heimat sowohl reproduziert als auch unterläuft. Die heimatliche Welt suggeriert eine regionale, daher unschuldige Kulturtradition und ist von Gender-Maskerade sowie Mobilität durchzogen: „Ohne Verkehrsverbindung kein Heimaturlaub“ (303). Dass Filme gleichzeitig Ausdruck von und Auseinandersetzung mit der Moderne sind, schildert Susanne Scharnowski anhand von englischsprachigen Filmen des 20. Jahrhunderts und stellt so den deutschen „Sonderweg“ in Sachen Heimat infrage. Indem die Filme Prozesse der Beheimatung, der aktiven Suche nach Gemeinschaft und authentischem Leben zeigen, reproduzieren sie stereotype Heimatelemente wie den elterlichen Hof, idyllische Landschaften und malerische Dörfer. Abschließend illustriert Oliver C. Specks Beitrag, wie das Genre des deutschen Krimis seit den frühen 1970er-Jahren Topoi von Heimat aufbereitet, um der deutschen Mittelschicht erneut Vertrauen in den Staat und Zuversicht in ihre eigenen kollektiven Werte zu stiften.

Die inhärente Weitläufigkeit des Heimatbegriffs zeigt sich in diesem Band in einer richtungsweisenden Vielzahl an Bereichen, in denen die achtzehn Autor:innen den geisteswissenschaftlichen Blick auf den Themenkomplex „Heimat“ aktualisieren. Faszinierende Umfunktionierungen und Nuancierungen werden in weniger beachteten Werken aufgedeckt, ältere Erklärungsmuster neu ausgerichtet, gängige Urteile aufgeweicht. Heimat entsteht als Überlagerung der physischen Welt durch Fiktionen, und so bestimmt das Nebeneinander ambivalenter Sinneswahrnehmungen den Heimatdiskurs sowie auch diesen Band. Bei aller Neuperspektivierung ist es dennoch spannend, wie oft die Beiträge auf ältere Bedeutungsebenen und konventionelle Topoi von Heimat zurückverweisen.

Stephen Brockmann

Fox, Thomas C. *In the Shadow of the Holocaust: Jewish-Communist Writers in East Germany*

Camden House, 2022. viii + 201 pp. \$99.

This study contains perceptive and sensitive readings of six key East German Jewish writers: Anna Seghers, Stefan Heym, Stephan Hermlin, Peter Edel, Fred Wander, and Jurek Becker. The central question for the author is why Jewish writers would have wanted to return to Germany, particularly East Germany, after the Holocaust. After all, some of these writers were not even from the eastern part of Germany originally and were not there at the end of World War Two. Anna Seghers, for instance, was in Mexico, while Stefan Heym was a U.S. citizen and member of the U.S. army, who fought against the Nazis. Stephan Hermlin, who had briefly flirted with Zionism and gone to Palestine, managed to survive the war in Switzerland. Peter Edel, the most orthodox Marxist in the group, was in the Mauthausen concentration camp (Austria) at the end of World War Two, while Fred Wander was in the Buchenwald concentration camp (along with Elie Wiesel) when it was liberated by the U.S. army in 1945. Jurek Becker, meanwhile, was originally a Polish Jew and not even a German. He survived both the Łódź ghetto and the Ravensbrück concentration camp, where his mother and sister perished. His father Max, who managed to survive Auschwitz, found the boy after the war, and it was Max who decided that he and his son would settle in East Germany. After all, he suggested, the German antisemites had lost the war, but the Polish ones had not (151). Jurek Becker went on to write arguably the most important East German literature about the Holocaust and its aftermath: *Jakob der Lügner* (1969), *Der Boxer* (1976), and *Bronsteins Kinder* (1986).

The chapters on Stefan Heym and Stephan Hermlin are paradigmatic for the entire book because they show the psychoanalytic way in which Fox tends to read these authors. Fox convincingly demonstrates that both authors internalized and helped to perpetuate stereotypes about Jews. Hermlin imagined a “‘female’ passivity of the Jews” that contrasted with an “overdetermined masculinity of the Nazis;” in his writing about the Warsaw Ghetto uprising, he reversed such gendered depictions, with Jews becoming more “masculine” (105). Heym also purveyed stereotypes about Jews, but his approach tended to be more positive and confrontational.

Stephen Brockmann, *Carnegie Mellon University*, smb@andrew.cmu.edu

Heym, in most cases, “adopts and then adapts the Nazi stereotype of the Jew as a revolutionary” (68), writes Fox. Whereas Hermlin imagines Jews as weak, Heym imagines them in an overwhelmingly positive fashion as stronger, more interesting, and sexier. The two writers hence differ from each other in interesting ways, but both deal in stereotypes.

These readings are strongly influenced by Julia Hell’s 1997 book *Post-Fascist Fantasies: Psychology, History, and the Literature of East Germany*. In many of the chapters Fox cites Hell in her psychoanalytic, Lacanian, and generally condemnatory reading of early East German literature. Sometimes this becomes a bit excessive – for instance in the chapter on Anna Seghers, in which Fox demonstrates exhaustively that Seghers did indeed address Jews, antisemitism, and the Holocaust in her work, only to conclude by quoting Hell that “Anna Seghers chose to remain silent, indeed even to participate in the marginalization of the Holocaust” (63). This is a rather strange assertion to make with regard to a writer whose story “Der Ausflug der toten Mädchen,” as Fox demonstrates, is one of the most eloquent and powerful attempts to come to terms with Nazism, antisemitism, and the Holocaust in German literature. The chapters on Heym and Hermlin are also heavily influenced by Hell and what she perceives as literary inadequacies and problems. The chapter on Jurek Becker remains more sympathetic, while ultimately still suggesting, along with Sander Gilman, that Becker remained naive about the potential antisemitism of East German society and politics (as if West Germany or other places were blissfully free of antisemitism, 175).

While Fox’s readings of these authors and their works are sensitive and insightful, he, along with Hell, has little patience with their communist sympathies and their decision to live in East Germany. At the end of the book, he cites (West) German-Jewish historian Michael Wolffsohn’s argument that “Jews who remained in East Germany [were] ‘useful idiots’” and even “‘alibi Jews’” (185). It should be noted that Wolffsohn’s parents survived Nazism in Palestine and later chose to return to West Germany, not East Germany. Fox buttresses his citation of Wolffsohn with mild disagreement: “Those are damning judgments, and to my mind ultimately too harsh, but it is indeed hard to deny the usefulness of these authors for a regime obsessively seeking recognition in the world” (185). Despite their literary accomplishments, these authors, Fox believes, “provided [...] a hint of credibility to” East Germany generally and its criticism of Zionism and the state of Israel specifically.

In matters like this it is difficult for a *post facto* observer or chronicler not to judge or condemn the figures he or she is writing about, and not to imply that he or she knows what would have been the correct approach for a German-speaking Jew in the historical circumstances of 1945. As we know, hindsight is golden. Although he does not openly come out and say so, Fox seems to believe that these

writers would have done the morally correct thing had they gone to Palestine, West Germany, or the United States. Instead, they stubbornly chose to throw their lot in with international communism “in the house of the hangman” (i.e., East Germany – this is the title of the introduction). Of course, if they had not done so, they would not have written the works they did, which – at a minimum – certainly hold up positively with West German works about the Holocaust written during the same period. This is a paradox that Fox does not address: if indeed these writers all made the wrong choice and backed the wrong (communist) horse, why is it that it was to a large extent they who “made enduring contributions to German-Jewish writing after the Holocaust, writing that enriches German, and in some cases, world literature” (186)? This is perhaps a specific version of the even larger and equally vexing question as to why the German communist dictatorship managed to produce such excellent literature at all.

The basic fact remains, however, that these writers went to and remained in East Germany – even though they had the choice not to do so – because they actually believed in communism and were convinced that fascism and Nazism were byproducts of capitalism. I am guessing that Fox does not believe this – although he does not state this explicitly. All of these writers had diverse approaches to their Jewishness, which make for fascinating study; but all of them were secular and many saw Judaism primarily as a religion, not as a race or ethnicity. No doubt other German-speaking Jews had different approaches to their Jewishness. But it is probably not helpful for us, decades later, to tell them all that they were wrong and imply that we are right.

Glenn Levine-West

Fuhrhopp, Nanna, Niklas Reinken und Niklas Schreiber (Hg.). *Literarische Grammatik. Wie Literatur- und Sprachwissenschaft voneinander profitieren können*

Universitätsverlag Winter, 2023. 201 S. € 42/Open Access.

Bereits 2008 beklagte Linguist Wolfgang Klein die Kluft zwischen Linguistik und Literaturwissenschaft und forderte seine Kolleg:innen auf, diese weitgehend künstliche Trennung zu erkennen und sie, wenn möglich, zu beseitigen. In den vergangenen Jahren haben sich zahlreiche Kolleg:innen dieser Herausforderung gestellt, und *Literarische Grammatik* leistet einen weiteren für Literaturwissenschaftler:innen nützlichen Beitrag zur Zusammenführung beider Bereiche. Laut den Herausgeber:innen geht es darum, durch eine integrative Herangehensweise Lehrkräften zu helfen, für ihre Schüler:innen eine Brücke zwischen Literaturwissenschaft und Linguistik zu schlagen. Ziel ist es also, im Hinblick sowohl auf schulische als auch universitäre Bildungsprozesse, „Ideen, Beispiele, Anregungen und Diskussionsgrundlagen“ zu schaffen, um „Grammatik im literarischen Bereich anzuwenden“, wie auch „literarische Fragestellungen zu Wirkung und Bedeutung sprachlich auszurichten und sprachlich zu fundieren“ (vii).

Der Band besteht aus einer Einleitung und neun Kapiteln. Sind diese auch leider nicht in thematische Abschnitte gegliedert, so decken die Beiträge dennoch verschiedene literarische Genres und eine Reihe linguistischer/grammatikalischer Bereiche ab; von graphemischen Elementen wie Interpunktion über Phonologie, Morphologie und Syntax bis hin zu Pragmatik und Semantik. Im Mittelpunkt jedes Beitrags stehen ein oder mehrere literarische Werke.

Vilmos Ágels detaillierte Analyse zeigt, auf welche Weise grammatikalische Strukturen in Bodo Kirchhoffs *Dämmer und Aufruhr* Bedeutung widerspiegeln. Der Autor setzt grammatische Elemente ein (z.B. Objekte, Attribute), um Leser:innen zu bestimmten Interpretationen zu führen, die – wie Ágel zeigt – hauptsächlich oder ausschließlich aufgrund spezifischer grammatikalischer Entscheidungen funktionieren. Thomas Boyken entwickelt Wolfgang Kleins Beobachtungen weiter, um zu zeigen, dass eine grammatische und graphemische Analyse die Interpreta-

Glenn Levine-West, *University of Vermont*, glevinew@uvm.edu

tion mehrerer Werke der Jugend- bzw. Kinderliteratur bereichern kann. Eisenbergs eloquente Untersuchung von Anna Seghers' Erzählung „Der Ausflug der toten Mädchen“ zielt darauf ab, eine grammatikalische (und orthografische) Erklärung für Seghers' literarischen Stil zu liefern und die vorhandene Sekundärliteratur kritisch zu erweitern. Wie Nanna Fuhrhop, Kendra Peters und Niklas Schreiber bemerken, ist das Semikolon in der Literatur bisher noch wenig untersucht, doch zeigen sie in ihrer Auseinandersetzung mit dem niederländischen Roman *Malva* von Hagar Peeters, dass eine solche Analyse aufschlussreich sein kann. Derya Yildirim führt eine Analyse „literarischer Sätze“ mit der Methodik des sogenannten „grammatischen Varietés“ durch, bei der es um den Vergleich literarischer und nichtliterarischer Sätze geht. Hier wird durch eine syntaktische Untersuchung von Wolfgang Borcherts Erzählung „Das Brot“ das „Geheimnis der ‚schönen‘ Sätze“ gelüftet, indem die grammatikalischen Eigenschaften des Werks als Teil der Analyse variiert werden und mithilfe dieser Varianten die Originalversion als Präferenz der Autor:innen begründet wird (105). Laura Bon fokussiert sich auf den Genitiv und Substantivkomposita in Marion Poschmanns Gedichtzyklus *Kindergarten Lichtenberg, ein Lehrgedicht*. Bons detaillierte Analyse ist m. E. kaum mit dem schulischen Kontext vereinbar; dennoch bieten ihre Schlussfolgerungen geduldigen Leser:innen überzeugende Erkenntnisse. Die Integration von Form und Bedeutung veranschaulichen Stefan Engelberg und Irene Rapp im Gedicht „Umflug“ von Wolfdietrich Schnurre. Ihre Analyse der vielen binären Nominalstrukturen hebt die Nuancen und Vielschichtigkeit der Metaphern im Gedicht hervor. Das vorletzte Kapitel von Ralf Grüttemeier bietet Leser:innen im Hinblick auf die erklärten Ziele des Buches am wenigsten: analysiert werden die idiosynkratischen sprachlichen Merkmale des niederländischen Dichters J.H. Leopold primär, um dessen bisher dürftige deutsche Rezeption zu erklären. Das Kapitel von Renate Musan und Stefan Scheider ist der einzige Beitrag des Bandes, der sich direkt auf den Bildungskontext bezieht; hier wird ein Ansatz zur integrierten Analyse von Form und Inhalt durch sogenanntes Concept Mapping beschrieben und durch Beispiele von Schüler:innen veranschaulicht. Auch wenn das Kapitel nicht die gleiche Art detaillierter linguistischer Analyse bietet wie die vorangegangenen acht Kapitel, so ist es dennoch ein einschlägiges Beispiel dafür, wie die Analysen im Unterricht umgesetzt werden könnten.

Im Großen und Ganzen zeigt der vorliegende Band, wie eine fruchtbare Zusammenarbeit zwischen Literaturwissenschaft und Linguistik funktionieren kann. Doch obwohl jedes Kapitel eine ausgefeilte Analyse der jeweiligen literarischen Werke liefert, thematisieren nur die Analysen von Fuhrhop, Peters und Schreiber, Yildirim und Musan und Scheider gezielt Implikationen oder Leitlinien für die Umsetzung der Analysemethoden in die Unterrichtspraxis. Insofern gehen die meisten Beiträge leider nicht explizit auf die erklärten Ziele des Bandes ein. Dar-

über hinaus und auf die Gefahr hin, genau die Trennlinie zwischen den zwei Teildisziplinen aufrechtzuerhalten, die die Herausgeber:innen gerne beseitigen oder zumindest verwischen würden, wird der Band vor allem für Literaturwissenschaftler:innen von Interesse sein; mit Ausnahme des letzten Kapitels werden nur in der Linguistik versierte Lehrkräfte in den Schulen in der Lage sein, die Beiträge zur Umgestaltung oder Neuorientierung des Unterrichts sinnvoll zu nutzen. Hilfreich und erfreulich ist jedoch, dass der Band digital als Open Access zur Verfügung gestellt wurde, was ein vollständig durchsuchbares Dokument gewährleistet.

Maria S. Grewe

Glajar, Valentina. *The Secret Police Dossier of Herta Müller: A “File Story” of Cold War Surveillance*

Camden House, 2023. 282 pp. \$125.

Scholars of Herta Müller’s fiction and essays are all too familiar with just how deeply her writing is anchored in the experiences of living and working in Ceaușescu’s communist totalitarian Romania, and how the relentless surveillance and persecution by the Romanian secret police, the Securitate, as a kind of communist panopticon, looms large in her work. Valentina Glajar’s painstakingly detailed and meticulously researched scholarly monograph, a gripping narrative that reads like a Cold War spy novel, examines Müller’s Securitate files which are comprised of 577 folios, code-named CRISTINA, and housed at the National Council for the Study of the Securitate Archives (CNSAS). Glajar closely reads and, like a detective, un-codes the archival documents to tell the “file stories” where the files themselves become stories about Müller’s surveillance.

Glajar defines “file story” as “a form of ‘remedial’ life writing, one that unravels skewed life segments coded and recorded in secret police files and recovers them through a multilayered and polyphonic biographical act” (17). A file story interweaves a multitude of voices: From informers and disciplining officers to families and friends, as well as the surveilled themselves, including even officers’ handwritten comments in the margins. The result is “a capricious collage that represents a compelling life story” (17) and attests to Jill Massimo’s argument that “there is no simple, coherent narrative of life under socialism, but rather multiple and, at times, contradictory ones” (20).

Drawing “on the extant literary and historical scholarship on file writing, most notably the work of Allison Lewis on East German Stasi files and Cristina Vatușescu’s study on Romanian and Soviet files” (16), Glajar’s case study covers an impressive breadth: How the “hostile” and “unrealistic” representation of village life in communist Romania in Müller’s early work drew the attention of the Securitate; a deep analysis of the edits, cuts, and additions in the communist Romanian and West German editions of stories in *Niederungen*; documented meetings between Müller, her then-husband Richard Wagner, and Securitate officer Nicolae Pădurariu; the file stories of the sources who spied on Müller; the use of audio sur-

Maria S. Grewe, *John Jay College of Criminal Justice-CUNY*, mgrewe@jjay.cuny.edu

veillance technology to bug Müller's and Wagner's apartment and the role of translation and mistranslation in the Securitate transcripts of the recordings; and the continued Securitate surveillance of Müller and Wagner after they emigrated to West Berlin in 1987. The monograph also presents readers with reproduced historical documents, such as pages from the Securitate files complete with handwritten notes in the margins and underlining, and their English transcriptions, as well as a surveillance timeline from 1974 to 1993, when the post-communist Romanian intelligence service (SRI) officially closed and archived CRISTINA.

Anyone interested in an ongoing reevaluation of Herta Müller's early work will be particularly rewarded by Chapter 1, "The Filed Story of *Niederungen*." It reconstructs the process through which the Securitate gained interest in Müller and illustrates how intercepted correspondence (letters, telegrams, written invitations, and reviews) allows today's readers to follow the twists and turns in the journey of the *Niederungen* manuscript from Timișoara, Romania, to West Berlin. It also compares in detail excerpts of the short stories from their publication in the Romanian German-language literary journal *Neue Literatur* (1979–1981) and the Kriterion edition in Bucharest (1982) to the West German Rotbuch edition (1984) and the Hanser edition (2010) with their various edits, cuts, and additions. Glajar brilliantly reevaluates Müller's early work as being much less biographical than previous readers and scholarship have posited, and, importantly, "puts to rest persistent allegations of extensive political censorship" (21). While Glajar does remind us that Müller never claimed to write "historical truth" – "Ich schreibe Literatur, nicht Geschichte" – Glajar's intervention not only encourages us to revisit the question about the relationship between the literary and biographical aspects of Müller's early work, but also asks us to consider this question anew in light of the version of events recounted in her files.

Readers of this engaging, clear, and precise scholarly monograph will be left with several insights that open unique and previously unconsidered perspectives on Müller's work and in the Müller scholarship. First, the book demonstrates "that memory can be fallible and distort the truth about one's own past" (Corina Petrescu at the November 2023 virtual launch of Glajar's book). Second, the case study reveals how surviving "the intrusive culture of surveillance [...] often meant a certain degree of entanglement for targets, informers, and bystanders alike" (242). Third, the book represents a paradigm shift in the scholarship on Herta Müller in that, rather than reading the secret police files as a lens through which to analyze Müller's texts, it reads the surveillance files as "file stories." Scholars of Müller's work, students at the undergraduate and graduate levels, and general audiences interested in memory studies, reading and un-coding archived Cold War surveillance files, and Cold War surveillance tactics in the communist Romanian context, will find a treasure trove in this monograph.

Barbara Thums

Hamel, Hanna und Eva Stubenrauch (Hg.). *Wie postdigital schreiben? Neue Verfahren der Gegenwartsliteratur*

Transcript, 2023. 258 S. € 39/Open Access.

Das postdigitale Zeitalter, das die Produktions-, Gestaltungs-, Distributions- und Bewertungsmöglichkeiten von Literatur auf der Basis von KI, digitalen Tools und Formaten verändert, stellt für die Gegenwartsliteratur eine Herausforderung dar. „*Wie postdigital schreiben?*“ fragt der von Hanna Hamel und Eva Stubenrauch herausgegebene Sammelband. Ausgehend von der These, im postdigitalen Zeitalter sei eine nichtdigitale Literatur und Kunst nicht mehr möglich, interessiert er sich für literarische Schreibweisen und Darstellungsverfahren sowie für poetologische Begriffe, die sich im Zuge dieser neuen virtuellen Faktoren herausgebildet haben. Die Einleitung betont den zwangsläufig experimentellen Zugriff der Beiträge, der sich aus dem noch ungeklärten Status des Gegenstands innerhalb der Gegenwartskultur ableitet. Beschreiben lässt sich jedoch, wie die wachsende Anzahl von Faktoren in aktuellen Schreibszenen die Entstehung „vereinfachende[r] oder tendenziell exklusive[r] Analysemodelle“ begünstigen, die versuchen, bestimmte Aspekte des Schreibens zu vernachlässigen oder andere übermäßig zu betonen (11). Die Beobachtung, dass damit einhergehende Ordnungsversuche zur Analyse dieser „Sehnsucht nach Simplifizierung neuer Schreibszenen“ (11) zu neuen Hierarchiebildungen sowie zu Argumentationsweisen führen, die „stark von Rückbezügen auf ererbte literarische Verfahren und deren (historischer) Bewertung abhängen“ (13), fassen die Herausgeberinnen unter die Formel ‚Avantgarde aus Abgrenzung‘. Als experimentell mag der Zugriff auf die jüngste Gegenwartsliteratur über den Begriff ‚Postdigitalität‘ überdies erscheinen, weil sich die Begriffs- bzw. Theoriegeschichte des Postdigitalen weder auf die Literaturtheorie noch auf die Literaturgeschichte berufen kann. Dass ‚Postdigitalität‘ sich gleichwohl für die Erschließung der jüngsten Gegenwartsliteratur sowie ihrer literaturgeschichtlichen, sozialen und medialen Kontexte anbietet, macht der Sammelband, der sich methodisch auf den Verfahrensbegriff stützt, umso eindrücklicher deutlich: Seine Analysen postdigitalen Schreibens stellen Fragen nach den Bedingungen und Möglichkeiten eines selbstbestimmt-spielerischen Umgangs mit Formationen des ‚Digitalen‘ sowie mit Verhältnisbeziehungen zwischen ‚Digitalem‘ und ‚Analogem‘; sie erfassen unter-

Barbara Thums, *Johannes Gutenberg-Universität Mainz*, thums@uni-mainz.de

schiedliche Ausgestaltungen von Schreibszenen und Fanfiction sowie Affinitäten zu popliterarischen Ästhetiken der Liste und Oberfläche; sie erschließen ästhetische, buchmediale und praxeologische Dimensionen eines ubiquitär verfügbaren Datenformats wie des PDF, und sie adressieren dabei auch politische Fragen im Spannungsfeld von „distanzierter Kritik und politischem Aktivismus“ (17).

Die Anordnung der Beiträge erstellt eine Art Rahmung, die der Popliteratur und ihrer kanonisch gewordenen literaturwissenschaftlichen Erfassung durch Moritz Baßler einen herausgehobenen Stellenwert zumisst. Wie bereits die Einleitung, konturieren auch die ersten drei Beiträge das Feld des Postdigitalen über eine enge Verknüpfung mit der popliterarischen Gegenwartsästhetik. So unterteilt der Beitrag von Moritz Baßler die Gegenwartsliteratur in das Feld eines moralisierenden Realismus des ‚Midcults‘ und eines sogenannten ‚paradigmatischen Realismus‘, der die avancierte, auf der Basis der Entautomatisierung operierende Popliteratur in den Spielarten Christian Krachts, Dietmar Daths, Joshua Groß’ oder Leif Randts auszeichne, deren Texte kalkulierte Möglichkeitsmaschinen und als solche dem „digitalen Dispositiv angemessen“ (32) seien. Auch Eva Geulens Fallstudie zu Joshua Groß impliziert nicht nur einen Übergang vom popliterarischen zum postdigitalen Schreiben, sondern wertet eine virtuos gehandhabte „Fanfiction zweiter Ordnung“ (59) gerade deshalb auf, weil sie mit Verfahren der „Entselbstverständlichung und Desidentifikation“ an die Literatur der Moderne anschließt und die Kontinuität zwischen analoger und digitaler Literatur sichtbar macht (63). Wollte man unter dieser Voraussetzung definieren, was mit dem Begriff ‚postdigital‘ zur Debatte steht, so ist es, wie Matthias Schaffricks Vergleich von prä- und postdigitalen Listen zeigt, gerade ein Entzug der alltäglichen Selbstverständlichkeit im Umgang mit dem Digitalen, die mit Blick auf die „Datafizierung von Texten“ als „entscheidende methodische Verschiebung“ bei konstant bleibender „Form der Liste“ (48) den Unterschied macht.

Für die mittleren vier Beiträge von Martina Stemberger, Tobias Wilke, Wolfgang Hottner und Johanna-Charlotte Horst ist die Popliteratur kein zentrales Bezugsfeld. Mit der Fanfiction als Metafiktion, deren historische, inhaltliche wie methodische Bandbreite und Komplexität hier beeindruckend entfaltet wird; mit poetischen Einsätzen digitaler operierender Textproduktion in der Konkreten Poesie, die kenntlich macht, dass der Raum der Schriftbildlichkeit ein ausgezeichnete Ort für Experimente mit Virtualität ist; mit der Ästhetik des PDFs, deren buchmediale Textorganisation ihren sentimentalischen Charakter zu erkennen gibt; schließlich mit der Ästhetik der Störung, wie sie George Perecs Hörspiel *Die Maschine* auszeichnet, an dem die Verbindungen zwischen oulipotischem *clinamen* [sic], digitalem und postdigitalem Glitch aufgezeigt werden, stützen auch sie die Kontinuitätsthese, zeigen aber zugleich die immense Vielfalt an Möglichkeiten der Verhältnisbestimmung zwischen ‚Digitalität‘ und ‚Postdigitalität‘.

Die anschließenden vier Beiträge erschließen postdigitale Verfahren wieder über den Vergleich mit der Popliteratur: Philipp Ohnesorge bestimmt mit Bezug auf Juan S. Guses Roman *Miami Punk* die notwendigen Bedingungen, die literarische Verfahren aufweisen müssen, damit von einem ‚glitch turn‘ gesprochen werden kann; Vera Bachmann problematisiert das hartnäckige Überdauern der Oberfläche-Tiefe-Differenz auch in postdigitaler Literatur und wertet die Unsichtbarkeit des Digitalen in Krachts *Eurotrash* als Ausweis für dessen postdigitale Signatur; Elena Beregow zeigt mit ihrem Vergleich von Krachts *Faserland* und Randts *Allegro Pastell* Verschiebungen der dreckig-kaputten Pop-Oberfläche zur glatten, funktionalen und retrofuturistischen Oberfläche des Postdigitalen; Immanuel Novers Analyse der postironischen Texte und der Internetpräsenz Randts vollzieht nach, inwiefern das Postdigitale klare Differenzen auflöst und dazu auf das Inventar der klassischen Avantgarde zurückgreift.

Die Gliederung des Sammelbands schreibt unfreiwillig eine Fokussierung fort, die Eva Geulen als mimetische Partizipation von Literaturwissenschaftlern „an der Aura ihrer jungen Helden, die [...] überwiegend männlichen Geschlechts sind“ (59) kritisiert. So betrachtet fällt Jan Lietz’ Beitrag aus dem ‚popliterarischen Rahmen‘: Als einziger Beitrag widmet er sich mit Dorothee Elmigers Roman *Aus der Zuckerfabrik* einer Autorin und stellt Verbindungslinien zwischen postdigitalem Schreiben und einer auch an klassische Formen ökonomischer Kritik orientierten poetischen Kritik heraus.

Katharina Gerstenberger

Klengel, Susanne, Jutta Müller-Tamm, Lukas Regeler und Ulrike Schneider (Hg.). *Berlin International. Literaturszenen in der geteilten Stadt (1970 – 1989)*

De Gruyter, 2023. viii + 321 S. \$34.99.

The fifteen essays assembled in this volume recreate the rich and diverse literary scenes of divided Berlin in the 1970s and 1980s. Written by experts in the respective national literatures, the chapters cover writers from a range of countries who, for various reasons, spent time in Berlin – both its Eastern and its Western half – during the two decades that preceded the fall of the Wall. Writers considered here come from Finland, Sweden, the Netherlands, Switzerland, France, Italy, Poland, and Turkey, as well as Chile, Brazil, the US, the Soviet Union, and China. Each chapter offers analyses of key texts by one or more authors who lived in Berlin for a period of time and engaged with the city – its atmosphere, its literary organizations, and with fellow writers. Genres include autobiographical texts such as diaries or travelogues, but also novels, dramas, poetry, film, and literary magazines. Each chapter situates its subject(s) in the context of their national background, details their reactions to Berlin and its cultural institutions, often augmented by theoretical reflections on question of cultural transfer or translation.

The volume, which goes back to a conference at Berlin's Freie Universität in 2021, takes its point of departure from Berlin's aspirations, on both sides of the Wall, to being recognized as an international cultural center. The rivalry between East and West Berlin in pursuit of this goal plays a significant and enriching role in this process. In the book's introductory chapter, Jutta Müller-Tamm offers concise sketches of Berlin's cultural scenes, their funding mechanisms, major organizations, and key cultural events against the backdrop of the two countries' competing ideologies. For the Federal Republic of Germany, this includes the considerable influence of the Deutscher Akademischer Austauschdienst's *Berliner Künstlerprogramm*, which enabled authors to spend time in West Berlin, and the outsize role of institutions such as the Literarisches Colloquium am Wannsee, which brought international writers to the city. For its part, the German Democratic Republic's *Schriftstellerverband* invited international writers to East Berlin and or-

Katharina Gerstenberger, *University of Utah*, katharina.gerstenberger@utah.edu

ganized large-scale events such as the 1975 *Internationales Poesiefestival*. The most remarkable outcomes of the cultural rivalry are perhaps the two *Berliner Begegnungen zur Friedensförderung*, the first held in 1981 in East Berlin, the second in 1983 in West Berlin, bringing together international writers and intellectuals.

The fifteen chapters are without exception carefully researched and contextualized. Pertinent quotations and insightful close readings allow readers who are not or only vaguely familiar with the writers in question a good impression of the respective authors' importance and their Berlin-related works. The variety of experiences is intriguing, pointing to a productive tension between cultural programs and the use to which writers put them. Swiss writers Jürg Laederach and Otto Marchi, for instance, reflect on how their version of the German language marked them as foreign (Marie Fleury Wullschläger), whereas Chilean writers Carlos Cerda and Antonio Skármeta grappled with the experience of exile in East and West Berlin, respectively, after the 1973 military coup in their home country (Susanne Klengel). The chapter on Turkish writers reminds the reader of the many events and publications created by authors who had moved to West Germany from Turkey and were now in the process of establishing themselves as part of German culture (Ela Gezen). Kirgiz writer Čingiz Ajtmatov's participation in the *Zweite Berliner Begegnung* of 1983 in West Berlin highlights the complexities of the public intellectual's position in the East-West dialogue when he tried to carve out a niche for himself as an individual artist while at the same time remaining loyal to the Soviet Union (Susi K. Frank). The chapter on Polish writer and translator Witold Wirpsza draws attention to the linguistic and philosophical innovation of his Berlin poems (Thomas Sliwowski), while the chapter on literary transfer between Paris and the divided Berlin discusses the importance of culture and cultural institutions in the relationship between France and both Berlins (Nicole Colin). Almost all writers discussed here are male. The only chapter dedicated to a female writer is the one on Audre Lorde and the African-American poet's immense influence on the emergence of Black Germans as a cultural force (Laura Bieger). There are no chapters dedicated to writers from Africa or from Arab countries, but Müller-Tamm mentions their presence in Berlin in her introduction.

I highly recommend this book to anyone interested in Berlin and its cultural history, the importance of literary institutions for the creation of literary scenes, and the (thankfully!) hard-to-predict connection between politics and literary output. The chapters are great introductions to the individual writers. Read in its entirety, the volume reveals the range of individual experiences but also the importance of national origins and political circumstances for the ways in which writers perceived and wrote about Berlin. *Berlin International* reminds us of the immense cultural legacy that grew out of the competition over international cultural significance during Germany's division.

Sandra Beck

Kniesche, Thomas. *Spuren lesen und Zeichen deuten. Elf Versuche zum Kriminalroman*

Universitätsverlag Winter, 2023. 294 S. € 48.

Die Krimiforschung ist historisch geworden. Gehörte es lange zum guten Ton, die Missachtung des Genres in der Fachwissenschaft zu bedauern, hat sich mittlerweile eine lebendige Forschungslandschaft um den Kriminalroman entwickelt, die im Anschluss an grundlegende Forschungsarbeiten in den Nationalphilologien zunehmend auch transnationale Fragestellungen verfolgt und etwa *Crime Fiction as World Literature* (hg. von Louise Nilsson, David Damrosch und Theo D’haen, 2017) diskutiert oder *Contemporary European Crime Fiction. Representing History and Politics* (hg. von Monica Dall’Asta et al., 2023) vorstellt. Auch die deutschsprachige Forschung hat seit geraumer Zeit ihre Rückständigkeit in der Untersuchung des Genres überwunden und ihre Befunde in einem *Handbuch Kriminalliteratur* (hg. von Susanne Düwell et al., 2018) gesammelt.

Umso wichtiger sind in der aktuellen Forschungslage Publikationen, die zwischen Philologien und ihren Fach- und Forschungssprachen vermitteln. Obgleich Thomas Kniesche im Vorwort seiner Aufsatzsammlung zum Genre eine strikt germanistische Traditionslinie entwirft, die von Helmut Heißenbüttel und Richard Alewyn zu Volker Neuhaus und Jochen Vogt führt, konturiert sich in der Chronologie seiner jüngsten Forschungsbeiträge zum Kriminalroman eine Vermittlerposition für deutsch- und englischsprachige Publika: Auf seine *Einführung in den Kriminalroman* (2015) und das 2019 herausgegebene Handbuch zu *Contemporary German Crime Fiction* folgt mit der nun vorgelegten Anthologie *Spuren lesen und Zeichen deuten* (2023) eine weitere Publikation, die erstens auf Englisch erschienene Beiträge in Übersetzung vorlegt, zweitens „an – für deutsche Leser:innen – entlegener Stelle“ (7) Veröffentlichtes wiederabdruckt und drittens andere Beiträge erstmals veröffentlicht.

Den Band eröffnen zwei von Katharina Martl aus dem Englischen übersetzte, literaturhistorisch angelegte Beiträge, die im Blick auf die deutschsprachige Genre-geschichte Kontext, Poetik und Wirkung des sogenannten neuen deutschen Kriminalromans diskutieren und die Frage nach spezifischen Eigenheiten österreichischer Kriminalliteratur erörtern. Die angeführten Charakteristika, zu denen Kniesche neben einer erinnerungspolitischen Signatur namentlich sprachphiloso-

Sandra Beck, *Universität Mannheim*, beck@uni-mannheim.de

phische und genreästhetische Experimente bis hin zu parodistischen Umschreibungen zählt und diese an ausgewählten Textbeispielen entwickelt, ließen sich als genuin nationalliterarische Marker freilich hinterfragen, haben doch etwa Forschungen zur *metaphysical detective story* gezeigt, wie (post-)moderne Literaturen transnational Formen detektivischen Erzählens adaptieren und umschreiben.

Die auf die Überblicksdarstellungen folgenden Detailstudien des Bandes sind in zwei Kapiteln thematisch gebündelt. Das erste Kapitel zu „innovativen Schreibweisen im kriminalliterarischen Erzählen“ umfasst Beiträge zu Krimis von Jakob Arjouni, Alfred Komarek, Friedrich Ani und Uta-Maria Heim. Diese zeigen, wie die Autor:innen „durch neuartige Erzählstrategien und die Zurschaustellung aktueller Themen die falsche Vorstellung vom deutschen Krimi als Tummelplatz des Trivialen hinfällig gemacht haben“ (55). Laut Kniesche ist das verbindende Merkmal der ausgewählten Autor:innen und ihrer Texte eine je eigene Konfiguration des Detektionsmodells. Dass die Innovationskraft nicht an Neubesetzungen der Detektiv-Persona gebunden wird, ist ebenso überzeugend wie die Erörterung dieser ‚anderen‘ Modelle der Detektion und ihrer epistemologischen Strategien. Für die Simon-Polt-Reihe Alfred Komareks und ihrem „Unbehagen an der Aufklärung“ (85) etwa identifiziert Kniesche ein „narrative[s] Modell“ (96) der Detektion, in dem „der Detektiv nicht *verhört*, sondern *zuhört* und [...] die Erzählungen, die er braucht, um den Fall zu lösen, nicht erzwingt, sondern *aufliest*“ (98).

Das zweite thematische Kapitel versammelt Beiträge zum historischen Kriminalroman und diskutiert – ausgehend von einem souveränen und textgesättigten Überblick über die Geschichte historischen Erzählens im Kriminalroman als „Erinnerungsdiskurs“ (156) – die Relevanz populärer Genreliteratur für die Vermittlung kollektiver Geschichtsbilder und Vorstellungen von der Vergangenheit. Besonders hervorzuheben sind in diesem Kontext Kniesches Ausführungen zur „Rhetorik der Unzulänglichkeit“ (197) in Volker Kutschers *Der nasse Fisch* (2011), Christian von Dittfurths *Mann ohne Makel* (2002) und Andrea Maria Schenkels *Kalteis* (2007), die in weiteren Beiträgen des Bandes zum historischen Kriminalroman aufgegriffen und anhand weiterer Texte vertieft werden. In präziser narratologischer Analyse zeigt Kniesche, wie historische Kriminalromane „nicht nur unser Wissen über [...] historische[] Perioden ergänzen, sondern auch die Methoden und theoretischen Grundlagen der Geschichtsschreibung reflektieren“ (211). Sie tun dies, indem sie in den erzählten Aufklärungsgeschichten und ihren Schreibszenen das interdiskursive Erkenntnispotenzial eines Genres ausspielen, das in seiner spezifischen narrativen Struktur immer schon mit der Rekonstruktion verschwiegener, getilgter oder marginalisierter Geschichten befasst ist.

Die ausgewählten Forschungsbeiträge der Sammlung verbinden die literaturkritische Würdigung innovativer Schreibweisen und „erzähltechnische[r] Glanzstück[e]“ (208) mit konzisen Analysen, die in durchweg überzeugenden, am Text

ausgeführten ideologiekritischen Lektüren das gesellschaftspolitische Potenzial des Genres im Blick haben. Durch die ausführlichen Inhaltsparaphrasen und bemerkenswerten Textkenntnisse in den Überblicksdarstellungen gibt der Band nicht nur dem Fachpublikum Impulse, sondern eignet sich auch für interessierte Leser:innen, die erst noch Krimi-Expert:innen werden wollen.

Aura Heydenreich

Leeder, Karen and Lyn Marven (eds.). *Ulrike Draesner: A Companion*

De Gruyter, 2023. 300 pp. € 24,95.

Ulrike Draesner: A Companion gibt einen hervorragenden Überblick über unterschiedliche Perspektiven des Gesamtwerks der Autorin, das in den letzten Jahren an thematischer Breite und experimenteller Formfreude in beeindruckender Weise zugenommen hat.

Die erste Sektion ist der Auseinandersetzung Ulrike Draesners mit historischen Stoffen gewidmet. Erik Schilling untersucht drei von Draesners Romanen und zeigt unter Verweis auf Nünning's Gattungstypologie des historischen Romans, wie sich deren Schreibweisen durch zunehmende historische Metareflexion auszeichnen: Von *Lichtpause* (1998), der als historisch-realistischer Roman gelten kann, zu *Spiele* (2005), der als metahistorischer Roman das Attentat auf die israelische Delegation bei den Olympischen Spiele in München verhandelt, bis hin zu *Sieben Sprünge vom Rand der Welt* (2014), der radikal multiperspektivisch angelegt ist und den historiographischen Diskurs reflektiert.

Anke Biendarra setzt sich mit der Poetik des transgenerationellen Traumas in Draesners letztgenanntem Roman auseinander und verhandelt dieses aus der Perspektive der transnationalen Erinnerungsforschung. Biendarra analysiert den Roman vor dem Hintergrund von M. Hirschs „Postmemory“ und C. Leggewies Konzept des „geteilten Erinnerung“ Europas und fragt danach, wie es durch literarische und gesellschaftspolitische Aushandlungen zu einem europäischen Raum kultureller Erinnerungsreflexion kommen könnte. Biendarra legt einen möglichen Weg dar, der an Levinas' Ethik der Anerkennung anknüpft. Almut Suerbaum untersucht in Draesners *Nibelungen. Heimsuchung* (2016) intertextuelle Bezüge, genreübergreifende Transpositionen zwischen lyrischen Monologen und epischen Kommentaren sowie die transmedialen Hybridisierungen durch antike griechische Choreinlagen, die mit Computerspielsprachen verschränkt werden. Darüber hinaus verfolgt sie intermediale Bezüge zu Otto Czeschkas Art-Nouveau-Illustrationen und fragt nach Autorschaftskonzeptionen der zeitgenössischen Dichtung im Vergleich zur Literatur des Mittelalters.

Lyn Marvens Beitrag beschäftigt sich mit den Prosatextsammlungen *Reisen hinter den Augenliedern* (1999), *Hot Dogs* (2004) und *Richtig liegen* (2011) sowie mit

Aura Heydenreich, *Universität Erlangen-Nürnberg*, aura.heydenreich@fau.de

einzelnen erschienenen Prosatexten, etwa *Kanalschwimmer* (2019) oder *Mein Hiddensee* (2015), und gibt einen Überblick über Schreibweisen, Erzählverfahren und die in der Forschung bereits verhandelten Themen: Anorexie, Inzest, Körperdiskurse, Geschlechterrollen und Sexualität. Auf *Mein Hiddensee* geht auch Mary Cosgrove ein und bezeichnet den Text als ein Genrehybrid aus Reise- und Arbeitstagebuch, Memoiren und Sachbuch, da er auch mit geologischen, meteorologischen, historischen, botanischen und geographischen Informationen aufwartet. Emily Jeremiah betrachtet Draesners Werk aus gendertheoretischer Perspektive und mit Fokus auf die drei Kurzgeschichten „Anna Selbstzwei“, „Gina Regina“ sowie „Süße Kaverne“. Die Überlagerung von Natur und Kultur angesichts genetischer Reproduktionstechnologien deutet sie vor dem Hintergrund von Haraways posthumanistischem Ansatz, wobei die damit einhergehenden ethischen und politischen Implikationen aus der performativen Perspektive des feministischen *New Materialism* reflektiert werden.

Die visuelle Wende durch digital geprägte Medientechnologien reflektiert Silke Horstkotte anhand der Romane *Vorliebe* (2010) und *Mitgift* (2002), denen sie eine visuelle Poetik bescheinigt. Anhand von Fred Ritchins „post-photographischer Theorie“ problematisiert ihr Beitrag, dass virtuelle Simulakren unsere Sehgewohnheiten durch Bilder formen, die eher algorithmischen Wahrscheinlichkeitsmodellen als materiellen Gegebenheiten entsprechen. Zudem widmet der Beitrag sich auch Fragen der posthumanen Bioästhetik, Biogenetik und Biopolitik und plädiert für einen ökologisch eingebetteten Posthumanismus im Sinne Rosi Braidottis. Noël Reumkens untersucht unterschiedliche Inter-Art-Perspektiven im Werk Draesners: im Hinblick auf Joseph Beuys' Werk im Gedichtband *gedächtnisschleifen* (1995), und die Korrespondenzen zwischen zwei Gemälden von Marcel Duchamps *Nude descendant un escalier; No 2* und Gerhard Richters *Ema (Akt auf einer Treppe)*, die sich in Draesners *akt die treppe hinab* im Medium der Poesie dialogisch begegnen. Reumkens beleuchtet auch Draesners Bezüge auf multimediale Kunstwerke und Videoinstallationen, z.B. auf Bruce Naumanns *Feed me Anthro/Socio. Rinde Spinning*, mit dem sich Draesners Gedicht „feed me, eat me“ aus dem Band *kugelblitz* (2005) auseinandersetzt.

Karen Leeder konturiert zunächst den Konnex zwischen Poesie und Naturwissenschaft anhand der Werke zeitgenössischer Dichter (Lavinia Greenlaw, Durs Grünbein und Raoul Schrott) und legt das Spezifische an Draesners Umgang mit den Erkenntnissen der Reproduktionsmedizin, Epigenetik, Hirnforschung und der Neurowissenschaften dar. Draesner interessiert sich für Wissensdiskurse zweiter Ordnung, was auch aus dem Interview mit ihr am Ende des Bandes hervorgeht. Damit ist nicht die Frage danach gemeint, was wir wissen, sondern auch, wie wir zu diesem Wissen gelangen und wie wir damit umgehen: Welche Konsequenzen hat die Hervorbringung des Wissens für das menschliche Leben, wie verändert es unsere kul-

turellen Praktiken? Dargestellt wird dies an Draesners Übersetzungen der Sonette Shakespeares in „Twin Spin“ (2000), in denen Resonanzräume zwischen Shakespeares Sonetten und seinen früheren Transpositionen durch George und Celan orchestriert werden. Draesner schreibt sich in die Geschichte dieser Übersetzungen ein, indem sie die poetische Genealogie der Sonette mit der Buchstabenhelix der Genetik verschränkt und somit zeigt, wie das Gedicht zum Erkenntnisinstrument wird – durch die Suche nach der adäquaten lyrischen Verschränkungsform, die Wissenschaft und Poesie verbindet. Den Sonett-Übersetzungen in „Twin Spin“ widmet sich auch Michael Braun. Er sieht in ihnen einen „poetischen Diskurs über Schöpfung und Reproduktion im biotechnologischen Zeitalter“ (169) durchschimmern. Sodann kommt Braun den vielen Facetten der Wissenspoetik Draesners auf die Spur – von den poetischen Metamorphosen des astrophysikalischen Wissens im Roman *Vorliebe* bis hin zum Lyrikband *subsong* (2014) –, indem er diese Facetten als „Stoffwechsel“ bezeichnet und sie als „post-romantische Rekonstruktion literarischer Poetik aus dem Geiste der Naturwissenschaften“ (176) perspektiviert.

Tobias Döring untersucht Draesners „polyglotte Poetik“ (190) der Übersetzung und charakterisiert diese durch die Aufhebung der Grenzen zwischen den Ur- und Zieltexten in Richtung einer gegenseitigen Transformation durch den Prozess der poetischen Übersetzungs-Rezeption (191). Die polylinguale Poetik der Übersetzung führt die Transaktionen zwischen den semantischen Variationen verwandter Wörter in verwandten Sprachen performativ vor. Poetische Ausdrücke werden zu Medien migratorischer Prozesse zwischen den Sprachen. Der Code-Switch steht als poetisches Verfahren im Vordergrund und untergräbt die starren Grenzen zwischen den Sprachen durch poetische Akte formaler Transgressionen und damit einhergehende semantische Transaktionen.

Abgerundet wird der Band durch ein Interview mit Ulrike Draesner, einen englischen Originalauszug aus dem Roman *Schwitters* und eine Auswahl an Gedichten Draesners, die von Iain Gailbraith ins Englische übertragen wurden. Besonders ist zu begrüßen, dass das Handbuch genreübergreifend verfährt und als erste Publikation im englischsprachigen Raum nicht nur Draesners Romantrilogie zum Thema Flucht und Vertreibung behandelt, sondern auch die Lyrik, Kurzprosatexte und Essays sowie ihre Übersetzungspoetik verhandelt und somit viele wichtige Dimensionen von Ulrike Draesners Werk differenziert und facettenreich beleuchtet.

Christian Schenkermayr

Lüder, Sven. *Verantwortung im Dialog. Eine hermeneutische Studie zur Autofiktion bei Elfriede Jelinek*

Brill, 2022. 347 S. € 124.

Dass Elfriede Jelineks literarisches Werk eine Herausforderung für bestehende Konzepte von Autorschaft darstellt, darf wohl als weitgehend unbestritten angesehen werden. So sind Fragen im Zusammenhang mit Autorschaft bzw. Reflexionen der Autor:innenfiguren (insbesondere in Jelineks Theater texts) seit längerem ein mit unterschiedlichen methodischen Zugängen (und nicht selten kontrovers) diskutiertes Feld in der Jelinek-Forschung. Das Spektrum erstreckt sich von frühen Überlegungen zur Rolle der Autorin in Interviews (z.B. 1990 von Juliane Vogel im Band *Gegen den schönen Schein*) über Evelyn Annuß' umfassende Studie *Theater des Nachlebens* (2007) bis hin zu Untersuchungen der Dekonstruktion der Autor:innenfigur (z.B. 2013–2017 in Untersuchungen von Peter Clar).

Ausgangspunkt der vorliegenden Monografie von Sven Lüder ist die Frage, welche Rolle das Konzept der Verantwortung für die Bedeutung literarischer Texte spielt. Begrifflich knüpft Lüder an die Untersuchungen Judith Butlers an, die Verantwortung nicht als isoliertes Phänomen, sondern immer in der Beziehung zum Anderen definiert. Laut Verfasser ist Verantwortung ein zentrales Thema in Jelineks Werk, auch wenn es nicht so explizit in Erscheinung tritt wie andere Motive und von der Autorin in ihren Texten sogar oftmals entschieden zurückgewiesen wird. Konzeptionell ist die Studie gattungsübergreifend angelegt, fokussiert sich aber bewusst auf die Romane. Verdienstvoll ist Lüders Untersuchung schon insofern, als sie in die Diskussionen der Position bzw. Funktion von Autorschaft einen in der Jelinek-Forschung bislang kaum beachteten Aspekt eingebracht und umfassend analysiert hat, nämlich jenen der Autofiktion. Dabei ist es, so der Verfasser, gerade die Ambivalenz der Autofiktion und die damit einhergehende Verwischung der Grenzen zwischen Autobiographie und Fiktion, die deren Analyse in Jelineks vielschichtigem Werk so lohnend erscheinen lasse. Methodisch gesehen grenzt sich die Studie klar von rezeptions- und produktionszentrierten Ansätzen ab, die die Verantwortung für die Bedeutung von Literatur primär bei den Leser:innen oder den Autor:innen sehen. Diese Bedeutung sei, so die zentrale These der Arbeit, in einem

Christian Schenkermayr, *Interuniversitäres Forschungsnetzwerk Elfriede Jelinek*,
christian.schenkermayr@univie.ac.at

dialogischen Prozess zu generieren, unterliege also geteilter Verantwortung. Um die Verbindungen von Autofiktion und Verantwortung herauszuarbeiten, wählt der Verfasser einen Ansatz der „ethisch orientierten Hermeneutik“, die das Zusammenwirken von Produktions- und Rezeptionsphänomenen untersucht.

Die Auswahl der behandelten Texte orientiert sich daran, wie bzw. in welchem Ausmaß autofiktionale Verfahren in Jelineks Werk weiterentwickelt wurden und fokussiert zentrale Etappen ihres Wandels. Es sind interessante Spuren, denen Lüder hier nachgeht: Auf welche Weise finden Entwicklungen in der Rezeption Eingang in die poetische Konzeption kommender Werke? Wie also entsteht Autofiktion bei Jelinek als Folge der Auseinandersetzung mit Rezeptionsphänomenen? So verortet der Autor etwa die ersten autofiktionalen Verfahren in Jelineks Roman *Lust* als Folge der kontroversen Rezeption der *Klavierspielerin*. Auch im *Sportstück*, einem der zentralen Theatertexte, in denen Autofiktion zur Anwendung kommt, reagiert Jelinek laut Lüder auf vergangene Rezeptionserzeugnisse; im konkreten Fall auf theatrale Umsetzungen ihrer Stücke (etwa Frank Castorfs Inszenierung von *Raststätte oder Sie machens alle* aus dem Jahr 1995). Als „autofiktionales Metadrama“ gelesen, werden im Stück Abhängigkeitsverhältnisse zwischen Autorin, Regie und Publikum untersucht. Schließlich wertet Lüder die Vergabe des Literaturnobelpreises im Jahr 2004 als nächste substanzielle Etappe in der Entwicklung von Jelineks Verständnis von Autorschaft, die ihren ersten Niederschlag in ihrer Nobelpreisrede *Im Abseits* fand und in weiterer Folge in den radikalisierten autofiktionalen Verfahren ihres als *Privatroman* untertitelten Werkes *Neid* kulminierte. In dem nur auf ihrer Website erschienenen Roman werden die Grenzen zwischen Autobiographie und Fiktion in ihrer bislang konsequentesten Form verwischt und *ad absurdum* geführt.

Dass das Konzept von Autorschaft als souveräner Praxis, wie in der Studie vorgeführt, von Jelinek stetig unterlaufen und negiert wird, leuchtet ein. Bedingt durch die von Lüder vorgenommene begriffliche Differenzierung von „Autorimago“ und „literarischer Selbstinszenierung“ muten die Querverbindungen zwischen Rezeption und Poetik in den einzelnen Textanalysen allerdings etwas zu eindeutig an, was der vom Verfasser selbst immer wieder betonten Vielschichtigkeit und Ambivalenz von Jelineks Schreibverfahren zu widersprechen scheint. Gerade aber weil die Grenzen und Schnittstellen zwischen „Autorimago“ und „literarischer Selbstinszenierung“ bei Jelinek oftmals nur verschwommen und brüchig in Erscheinung treten (wo beginnt das eine, wo endet das andere?), lässt sich dieser Widerspruch durchaus ins Produktive wenden. Denn es dürfte wohl so sein wie bei den gesellschafts- bzw. mythenkritischen Forschungsansätzen zu Jelineks Werk (die – wie der Verfasser bemängelt – auf zu einseitigen Autorimagines beruhen würden): alle diese Interpretationen greifen auf bestimmte Bilder der Autorin zurück, die in den Texten auf unterschiedliche Weise verarbeitet werden – so auch die

vorliegende Studie. Damit trugen und tragen sie wesentliche Aspekte zur Erforschung von Jelineks literarischem Werk und dessen Rezeption bei. Mit jedem neuen Text sowie auch mit jeder Re-Lektüre bestehender Texte kommen jedoch noch weitere (oftmals widersprüchliche) Bilder/Aspekte/Ebenen hinzu. Dem Verfasser ist hoch anzurechnen, dass er nicht nur dem Diskurs eine weitere, bislang wenig erforschte Ebene hinzugefügt hat, sondern auch dazu herausfordert, die Bilder, die wir uns als Rezipient:innen von Jelinek und ihrem Werk gemacht haben, aufs Neue zu hinterfragen und zu überprüfen. Die damit verbundenen Irritationen und Verunsicherungen auszuhalten bzw. zu verantworten, sind wohl die meisten Leser:innen, Forscher:innen und Interpret:innen von Jelineks Texten gerne bereit.

Roland Spalinger

Phillips, Roxanne. *Die Regierung der Menschen erzählen. Figurationen der Gouvernamentalität bei Streeruwitz, Meinecke und Mora*

Königshausen & Neumann, 2022. 438 S. € 49,80.

Die ‚richtige‘ Entscheidung zwischen dem Weg des Lasters und dem der Tugend zeichnet Heroen zentraleuropäischer Kulturgeschichte aus. Spätestens seit Michel Foucaults Gouvernamentalitätsstudien bröckelt jedoch die Maske des integren, stets den, wenn auch steinigen, so doch moralisch ‚guten‘ Weg wählenden Helden: Wenn sich Herakles gegen das Laster und für die Tugendhaftigkeit entscheidet, steht hinter der Entscheidung kein freier Wille, sondern spezifische Regierungsformen. Diese Regierungsformen verantworten die (Selbst-)Führung und damit die Entscheidungen eines Individuums. Doch inwiefern sind nach dieser Analyse für ein Individuum kritische Haltungen, Autonomie oder auch gesellschaftspolitische Verantwortung überhaupt noch möglich? Diese Fragen fasst die in postmodernen Theorien geschulte deutschsprachige Gegenwartsliteratur ins Auge, die reflektiert und erprobt, ob subversive Handlungen gegen vorliegende Machtstrukturen aufbegehren, neue Machtstrukturen installieren oder die kritisierten Machtstrukturen schlicht zementieren. Spezifische literarische Modi erlauben es, Gouvernamentalitätstechniken auszuleuchten, welche die ‚Regierung des selbst und der anderen‘ durchführen.

Hier setzt die in der Reihe „Studien zur Kulturpoetik“ erschienene Dissertation von Roxanne Phillips an, die Figurationen der Gouvernamentalität bei Marlene Streeruwitz, Thomas Meinecke und Terézia Mora untersucht. Einleitend liefert die Autorin die – gerade für eine Beschäftigung mit postmodernen Theorien so wichtige – begrifflich klar ausgearbeitete Grundlage ihrer Studie: Gouvernamentalität umfasst nicht einfach institutionell verankerte Regierungsformen, sondern jegliche „Tätigkeiten der Führung und Lenkung, die Individuen an sich selbst vollziehen oder die auf Menschen ausgeübt werden“ (16). Regieren versteht Phillips deshalb als „Interferenzpunkt“, an dem „die von Personen, Institutionen, Diskursen und Dispositiven unternommene Lenkung von Individuen auf die Handlungen und Verhaltensweisen [trifft], die diese selbsttätig ausführen“ (19). Weil dabei Regieren

Roland Spalinger, *Universität Zürich*, roland.spalinger@ds.uzh.ch

stets auf Vermittlung angewiesen bleibt, erhalten Darstellungsarten eine gouvernementale Relevanz. Eine kulturwissenschaftlich ausgerichtete Literaturwissenschaft erlaubt es so, „Genres und bekannte Erzählmuster“ (22) für Formen der Gouvernamentalität belastbar zu machen. Deshalb knüpft die Autorin da an die aktuelle Forschung an, wo Narratologie, Gattungstheorie und Intertextualität diejenigen literarischen Verfahren beschreiben, die als Regierungsverfahren „gedacht, analysiert und machtpolitisch perspektiviert werden“ (22) können. Diese Verschränkung von „Redekunst und Regierungskunst“ (15) untersucht die Studie anhand von Streeruwitz' *Jessica*, 30. (2004), Meineckes *Hellblau* (2001) und Moras *Alle Tage* (2004), denen jeweils ein circa hundert Seiten umfassendes Kapitel gewidmet ist.

In der Analyse von Streeruwitz' *Jessica*, 30. bleibt Phillips' Studie nicht bei einer moralisierenden Beurteilung des (post)feministischen Romans bzw. der Protagonistin stehen. Vielmehr argumentiert Philipps, dass Kritik und Affirmation von gouvernementalen Formen zwei Seiten einer Medaille bilden, die durch literarische Modi erst zur Darstellung gelangen. Narrative Strukturen spiegeln gouvernementale Strukturen, indem die Erzählform des Bewusstseinsstroms Regierungsprobleme der Figur von der *histoire* auf den *discours* überführt. Die Gleichzeitigkeit von Kritik und Affirmation sowie die damit verbundene Sichtbarmachung gouvernementaler Formen lässt sich auch mit Blick auf die Gattung feststellen: Indem die Erzählung *female complaint genres* aufruft und unperspektiviert, führt sie vor, „wie die Situationen kontrollgesellschaftlicher Metastabilität patriarchalen Macht- und Regierungsinteressen dienen“ (55). Dies zeigt sich zudem in einem *crossmapping* mit Schnitzlers *Fräulein Else* (1924), da Elses ‚hysterisches‘ Schweigen in Jessicas Bestreben übersetzt wird, vergeschlechtlichte Hierarchien zur Darstellung zu bringen.

Explizit mit Gouvernamentalität und der Möglichkeit von Widerstand setzen sich die Protagonist:innen in Meineckes *Hellblau* auseinander. Klassische Handlung tritt dabei hinter Theorie rezipierende und sich selbst theoretisierende Subjekte zurück, die sich in der Meinecke-Forschung den Ruf eingeholt haben, „subversiv, widerständig und disziplinarisch unregierbar“ zu sein (152). Die permanente thematische Auseinandersetzung der Protagonist:innen mit Dekonstruktion und Entsubjektivierung mag diesen Ansatz auf den ersten Blick bestätigen. Dagegen argumentiert Phillips, dass die Kehrseite der Entsubjektivierung in einer spezifischen managerialen Selbstregierung der Figuren liegt, die sich in der „Kunst“ versuchen, „nicht dermaßen regiert zu werden“ (152), dabei aber freilich gouvernementalen Formen auch durch die Kritik nicht entkommen. Diese Kippfigur spiegelt sich intermedial im Genre des Technos, das als signifizierend ohne Signifikat in *Himmelblau* zum Ideal stilisiert wird.

Eine Radikalisierung erfährt die Regierung von literarischen Figuren in Moras *Alle Tage*. Um ein Individuum regieren zu können, sind Informationen über dieses notwendig, die für den Protagonisten Abel Nema jedoch schlicht nicht verfügbar sind. Deshalb arbeitet sich der Roman sowohl auf der Ebene der *histoire* als auch des *discours* daran ab, den geflüchteten Abel gesellschaftlich zu integrieren und derart regierbar zu machen. Sich konterkarierende Bilder charakterisieren die Figur; der zeitlich labyrinthische Aufbau, der eine eindeutige Ordnung verabschiedet, wird durch den roten Faden ergänzt, der in der *histoire* Abel zu seiner zukünftigen Frau führt und damit die Netzwerkpoetik von *Alle Tage* beansprucht, um ihn – inhaltlich wie auch durch Erzählverfahren – einzubinden und regierbar zu machen. Regierbar wird Abel aber letzten Endes erst dann, wenn er zum Gründungsoffer wird, wenn er von anderen Figuren sowie von der Erzählung selbst so zugerichtet wird, dass er in radikale Passivität fällt.

Phillips' Studie besticht einerseits dadurch, komplexe Strukturen in klare Argumente zu überführen, andererseits durch ihre Darstellung, die sich in einer präzisen Sprache sowie die Orientierung erleichternden Zusammenfassungen äußert.

Lars Richter

Preußner, Heinz-Peter (Hg.). Juli Zeh

TEXT+KRITIK 237 (2023). 109 S. € 28.

After the publication of *ZwischenWelten*, Juli Zeh's most recent novel, co-authored with Simon Urban, the author once again was omnipresent in German media while the novel itself topped the bestseller charts. Zeh's ubiquitous presence in the literary landscape finds itself matched by increasing scholarly attention. In 2021, the venerable journal *TEXT+KRITIK* published its first issue dedicated to the work of Zeh, entitled *Divergenzen des Schreibens* and edited by Klaus Schenk and Christina Rossi. A mere two years later, this new volume, edited by Heinz-Peter Preußner, is further testament to the ongoing scholarly interest in Zeh's work. Despite its shortness – the issue barely crosses the one-hundred-page mark – the volume does not lack in scope. Its nine essays cover aspects ranging from narratology to adaptation to literary awards, and, not surprisingly, given Zeh's academic training in law, the relationship between literature and law.

The aforementioned scope of topics finds its echo in the diverse approaches the individual authors take in their analyses. Stephen Brockmann dedicates his essay to the question of how liberalism is conceptualized in Zeh's novels, while Agnes Mueller, a cousin of the author, chooses to write her analysis of the blurring of textual boundaries in *Unterleuten* in the form of a personal letter, thus referencing Zeh's own poetics lecture *Treideln* from 2013. Other contributions venture into previously unexplored scholarly territory, like Sarah Maaß in her essay on awards and their implication for Zeh's position in the literary field, or Heinz-Peter Preußner's aptly titled "Ungeheures, Unerhörtes," an examination of plot twists that covers the entirety of Zeh's oeuvre so far. Michael Töteberg, in turn, focuses on adaptations of Zeh's second novel *Spieltrieb* for the stage as well as the big and the small screen, of which a Brazilian television series from 2013, *A Menina sem Qualidades*, is arguably the least known and therefore the most surprising discovery. Matteo Galli, in his critical essay dedicated to the representation of rural East Germany, takes Zeh's ruminations on kitsch, as outlined in *Treideln*, and applies them to *Unterleuten* and *Über Menschen*, whereas Michael Vauth connects the dystopian aspects of Zeh's writing by bringing into dialogue *Spieltrieb*, *Corpus Delicti*, and *Leere Herzen*. What emerges is a kaleidoscopic picture of Zeh's work that affirms, adds, and expands previously existing scholarship on the prominent author.

Lars Richter, *University of Manitoba*, lars.richter@umanitoba.ca

Quite fittingly, two contributions by Zeh herself open and close the issue. The interview with Heinz-Peter Preußner on literary practices and poetics may not add anything substantial that Zeh has not expressed elsewhere in greater detail; at the same time, it serves as an apt summary of her current poetological positions. Of perhaps greater interest is the collection of textual fragments that open the volume. It consists of beginnings from four novels that Zeh, for one reason or another, either never finished or left unpublished. On the one hand, these fragments illustrate the remarkable productivity of Zeh, as the projected page count of the unfinished novels ranges from twenty to more than eight-hundred pages. On the other hand, they allow readers to draw connections to works that Zeh did decide to publish, as is the case with *Wolfenstein*, a fragment from 2009 comprised of e-mails that now reads like a precursor to *Zwischen Welten*, the 2023 novel co-written with Simon Urban that is entirely comprised of text messages the two protagonists sent one another. Lastly, after reading these four fragments, one cannot help but wonder how many more unfinished projects are stored on Zeh's hard drives that one day will enlarge her already vast literary oeuvre.

Because of the topical range of contributions, the volume is suitable for academic readers who are less familiar with Zeh's literary oeuvre as well as for those who want to deepen their scholarly understanding of the author's work. Commendably, the volume thus offers a concise yet comprehensive overview of the status quo of scholarship dedicated to Germany's most prominent representative of a politically engaged contemporary literature.

Daniele Vecchiato

Rühle, Günther. *Theater in Deutschland 1967–1995. Seine Ereignisse – seine Menschen*. Hg. von Hermann Beil und Stephan Dörschel

Fischer, 2022. 800 S. € 98.

Der vorliegende Band ist der dritte und letzte Teil von Günther Rühles monumentalem Projekt *Theater in Deutschland. Seine Ereignisse – seine Menschen*. Im ersten Band, der 2007 veröffentlicht wurde, untersuchte der renommierte Theaterkritiker den Zeitraum von 1887 bis 1945 und beleuchtete insbesondere die Entwicklung konservativer und progressiver Strömungen im Theater der Zwanziger Jahre sowie die reaktionäre Theaterpolitik des Nazi-Regimes. Der zweite Band, der 2014 erschien, schilderte den Wiederaufbau des deutschen Theaters zwischen 1945 und 1966 unter den neuen Bedingungen der politischen Spaltung Deutschlands und deutete bereits die bevorstehende Rebellion der neuen Generation von Theater-schaffenden gegen Ende der sechziger Jahre an. Der dritte Band, den Hermann Beil und Stephan Dörschel knapp ein Jahr nach dem Tod des Autors als „Fragment“ (13) herausgegeben haben, umreißt die Jahre 1967 bis 1995, von Peter Handkes und Claus Peymanns *Publikumsbeschimpfung* bis zu Peter Steins *Faust*-Inszenierung und dem Tod Heiner Müllers.

Ähnlich den ersten beiden Bänden von Rühles Theatergeschichte besteht der dritte, im Vergleich etwas kompaktere Band, aus relativ kurzen Texten, die eine erzählerisch-anekdotische und dennoch äußerst informative Darstellung ausgewählter Inszenierungen, Skandale, Konflikte und künstlerischer Kooperationen in der deutschsprachigen Theaterlandschaft bieten. Die Texte sind thematisch und chronologisch in fünf Kapiteln gruppiert und erfassen einige der wichtigsten ästhetischen und (kultur-)politischen Entwicklungen im deutschen Theater zwischen den Revolten der Achtundsechziger und den ersten Jahren nach der Wiedervereinigung.

In seinem Werk fasst Rühle das Theater als Kunst der unmittelbaren Gegenwart auf und präsentiert die Entwicklung des bürgerlichen Dramas in Deutschland vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen, politischen und ideologischen Veränderungen der Zeit. Mit einer gewissen Nostalgie für eine Epoche, in der künstlerisches und politisches Engagement in enger Verknüpfung standen und Theaterproduktionen noch eine breite Wirkung in der Gesellschaft hatten, verdeutlicht der Autor,

Daniele Vecchiato, *Università degli Studi di Padova*, daniele.vecchiato@unipd.it

wie das Theater im Laufe der Jahrzehnte zum privilegierten Ort öffentlicher Debatten und Auseinandersetzungen wurde.

Rühles Hauptinteresse liegt auf dem Schaffen sowie den persönlichen und professionellen Beziehungen unter Regisseur:innen, Intendant:innen und Autor:innen der führenden Theaterhäuser in der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik, aber auch in Österreich und der Schweiz. Dabei handelt es sich – mit wenigen Ausnahmen wie Marieluise Fleißer, Andrea Breth und Elfriede Jelinek – fast ausschließlich um Männer. So stehen u. a. Namen wie Peter Weiss, Botho Strauß, Thomas Bernhard, Friedrich Dürrenmatt, Heiner Müller, Claus Peymann, Peter Zadek, George Tabori, Hans Neuenfels, Einar Schleef, Rainer Werner Fassbinder, Peter Stein und Franz Castorf im Zentrum des Bandes.

Bei Bestrebungen zur Kanonisierung und Historisierung sind Auswahlprozesse unvermeidlich. Dennoch scheinen in Rühles Theatergeschichte bestimmte Wertungs- und Ausschlussmechanismen reflektiert zu sein, die in der Theaterwelt (und der Theaterkritik) seiner Zeit vorherrschten. Aus heutiger Perspektive erscheint das dargestellte Panorama als übermäßig von (weißen) männlichen Akteuren geprägt und zu stark auf Bühnen des subventionierten Sprechtheaters fokussiert. In ihrer editorischen Nachbemerkung verweisen die Herausgeber zu Recht auf die Unvollständigkeit des Bandes, die sie mit dessen fragmentarischer Natur erklären: „Einzelne Theaterentwicklungen sind breit ausgeleuchtet, einige, auch bedeutsame, bleiben dabei unterbelichtet. Einzelne Persönlichkeiten werden in ihrer Entwicklung ausführlich geschildert, andere finden über eine kurze Erwähnung hinaus nicht den ihnen zustehenden Raum“ (618). So werden beispielsweise die freie Szene und das (post-)migrantische Theater kaum berücksichtigt, und auch das Tanz- und Musiktheater wird nur am Rande behandelt. Insgesamt bleibt das Theater der sogenannten Provinz so gut wie unerwähnt, und man vermisst insbesondere eine ausführlichere Auseinandersetzung mit der reichen Theaterszene der DDR außerhalb von Ost-Berlin.

Bei der Lektüre wird deutlich, dass Rühle oft Inszenierungen rezensiert, die er selbst erlebt oder bei denen er mitgewirkt hatte; er beschreibt Arbeiten, Künstler:innen und Zusammenhänge, die er als Kritiker und Theatermensch verfolgen oder begleiten konnte. In dieser Hinsicht ist seine Perspektive als teilnehmender Zeitzeuge und kenntnisreicher Chronist besonders interessant und wertvoll. Seine Theatergeschichte präsentiert ein lebendiges Bild des Theaters der Zeit und kann auch dem breiteren Publikum ein ansprechendes Leseerlebnis bereiten. Dank des umfangreichen Anhangs und des praktischen Personen- und Werkverzeichnisses stellt der Band eine bedeutende dokumentarische Ressource dar, die von Theater- und Literaturwissenschaftler:innen optimal genutzt werden kann.

Karin Baumgartner

Schällibaum, Oriana. *Wahre Erfindungen. Medialität und Verschränkung in Reisetexten der Gegenwart*

Chronos, 2023. 380 S. € 58.

Wahre Erfindungen examines contemporary German travelogues that draw inspiration from and rework earlier historical travel accounts and expedition reports. The author introduces the concept of the double(d) journey (“doppelte Reise”) as a structural principle, analyzing how contemporary writers make visible the mediality of their texts, or, in other words, how preexisting sources are integrated in, or a foundation for, the new text. Schällibaum considers a corpus of novels that play with the truth claims attached to archival materials and, in doing so, bring to the forefront how all texts, including archival sources and historical documents, are mediated.

Wahre Empfindungen mainly focuses on four German authors – Uwe Timm, Michael Roes, Raoul Schrott, and Felicitas Hoppe (with the notable inclusion of Christoph Ransmayr, Thomas Stangl, and Christof Hamann in the third chapter) – who have produced fictionalized travelogues based on historical material. Such material might include photographs, maps, quoted text, itineraries, and marked or unmarked text snippets. Schällibaum employs a text- and media-analytical approach to explore how these texts reproduce reality and “truth,” and she concludes that the intertwining of archival and fictitious elements lends these texts a complex medial status. Indeed, the author’s central claim is that mediality produces these texts. The contemporary travelogues and fictional travel texts no longer focus solely on narrating a journey. Instead, the authors consciously reflect on the act of travel itself through their commentary on the cited source material.

Schällibaum positions her book within post-colonial and post-modern discourses, emphasizing the dichotomy of fact and fiction in travelogues. Notably, she addresses this opposition without explicitly referencing numerous studies in the field that have already explored this aspect extensively. Although Schällibaum cites Peter Brenner and Ansgar Nünning, she does not incorporate the theoretical contributions of British scholars such as Tom Youngs, Peter Hulme, James Buzard, and Carl Thompson into her analysis. In addition, Jan Born, Mary Baine Campbell, and Barbara Korte have written excellent accounts about the interplay of fact and

Karin Baumgartner, *University of Utah*, Karin.baumgartner@utah.edu

fiction in travelogues. Another notable absence is Debbie Lisle's study of post-colonial travelogues (*The Global Politics of Contemporary Travel Writing*, 2009), which argues that common stereotypes about 'foreignness' continue to shape the experience of modern travel. Consequently, the question as to whether the authors transpose colonial attitudes into their contemporary texts remains unanswered here.

Instead, Schällibaum is more interested in the problems of narration in modern (travel) literature. She wants to investigate the chosen corpus through three lenses: I. intertextuality and what she calls particles of reality (i.e., authentic documents) in the novels; II. the *mise-en-scène* of facts, fiction, and metafiction; and III. the mediality of the travel texts. Her theoretical framework is based on post-modern narrative theory with references to Jean Genette and Linda Hutcheon, and to Dieter Mersch for a grounding in media theory. The theoretical frame reveals Schällibaum's interest in discourses of authenticity in contemporary novels rather than the travel literature genre *per se*.

The chosen corpus falls into four categories: rewriting history, literary ethnology, fictional travelogues, and the authors' personal realities. Chapter 3 – a hefty 90 pages – deals with Uwe Timm's *Morenga* from 1978, Christoph Ransmayr's *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* (1984), Thomas Stangl's *Der einzige Ort* (2004), and Christof Hamann's *Usambara* (2007), tracing how each author rewrites history (or authentic and historical documents) in the respective novel. According to Schällibaum, the earlier novels by Timm and Ransmayr can be regarded as historiographical metafiction, since they contemplate the conditions that enable the narration of history. Both Stangl and Hamann, on the other hand, problematize the act of reconstructing history by including literary blank spaces in their narratives.

Two shorter chapters in the middle are dedicated to problematizing historical sources. As Schällibaum shows, Michael Roes' *Leeres Viertel. Rub' Al-Kahli* (1996) irritates the reader by obfuscating which parts of the text are based in reality. Historical sources, the text reveals, are fictional. The fifth chapter analyzes two novels by Raoul Schrott, in which the materiality and mediality of sources are also problematized. Material sources, such as letters and maps, are presented as historically unreliable, and it is not always made clear to the reader where the unreliability originates.

The last chapter interprets several novels by Felicitas Hoppe, an author whose fabulations create versions of reality. Schällibaum argues that Hoppe thematizes the interplay between past and present and points to the precarious nature of materiality. Hoppe's narrators treat the source text with skepticism and are less focused on actual history than on the resonances of history in the present.

Overall, *Wahre Erfindungen* seems less interested in travel literature and is more applicable to literary genres that are based on truth claims (such as autobio-

ographies or memoirs). Schällibaum mainly investigates how contemporary novels expand the dichotomy of fact and fiction beyond a simple hierarchy of fact over fiction to reveal their mediality. These texts, she claims, want to show the conditions of their creation and point readers to a world where this dichotomy collapses and is no longer operational. In other words, they make the condition of their creation visible.

The study concludes with a large bibliography of primary and secondary sources, although it lacks an index that might direct the readers more easily to specific references.

Lukas Krönert

Schenk, Klaus und Stingelin, Martin (Hg.). *Daniel Kehlmann. Werk und Wissenschaft im Dialog*

Königshausen & Neumann, 2023. 366 S. € 40.

Spätestens seit dem Welterfolg der *Vermessung der Welt* zählt Daniel Kehlmann zu den populärsten deutschsprachigen Autor:innen der Gegenwart. Eine literaturwissenschaftliche Untersuchung seiner Werke ließ infolge der allgemeinen Popularität nicht lange auf sich warten: Neben unzählbaren Aufsätzen sind mittlerweile mehrere Sammelbände zu Kehlmann erschienen, die sich unterschiedlichen Aspekten seines erzählerischen wie poetologischen Werks annehmen. Der nun von Klaus Schenk und Martin Stingelin herausgegebene Band geht auf eine zweistündige Ringvorlesung aus den Jahren 2020 und 2021 an der Technischen Universität Dortmund zurück und vereint 13 Beiträge sowie ein Gespräch mit dem Autor. Das Buch verspricht eine „Analyse und Kontextualisierung verschiedener Texte Kehlmanns“ mit besonderem Fokus auf dem „Zusammenspiel von Literatur und Wissenschaft“ (7). Unterteilt ist es in vier Sektionen, die jeweils unterschiedlichen Überthemen gewidmet sind.

Im ersten Abschnitt bearbeiten Beiträge von Tobias Lachmann, Bernadette Malinowski und Marian Nebelin sowie Christina Rossi den angekündigten Themenschwerpunkt zu „Formen des Wissens in Verbindung mit Narrativen und Narrativität“ (7). Geboten werden dabei ganz unterschiedliche wissen(schaft)sge-schichtliche Perspektiven. Während Lachmann ausgehend vom Roman *Tyll* früh-neuzeitliche Epistemen darlegt, widmet Rossi sich verschiedenen Schicksalsvorstellungen im Roman *F*. Der lesenswerte Beitrag von Malinowski und Nebelin wiederum nimmt das Theaterstück *Die Geister in Princeton* vor dem Hintergrund der Kosmologie Kurt Gödels und der Gattungstradition der Totengespräche in den Blick. Diese detaillierte Analyse stellt somit einen wichtigen Beitrag zur Diskussion um die Verarbeitung naturwissenschaftlicher Konzepte in Kehlmanns Werken dar.

Der zweite Abschnitt widmet sich literarischen Verfahren und bezieht sich nur noch lose auf den angekündigten Themenschwerpunkt. Den Auftakt des zweiten Abschnitts macht der 47 Seiten starke Beitrag Klaus Schenks zum magischen und simulativen Erzählen. Schenk legt anhand außerordentlich vieler Beispiele dar, wie Kehlmanns Werke die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion verwischen und dabei

Lukas Krönert, *Universität Tübingen*, Lukas.Kroenert@student.uni-tuebingen.de

Ähnlichkeiten zu Praktiken der Simulation aufweisen. Überraschend ist in diesem Kontext, dass Schenk durchweg mit dem Begriff des magischen Erzählens arbeitet und nicht etwa auf das schärfer umrissene Konzept des *Gebrochenen Realismus* zurückgreift, das neben Kehlmann selbst etwa Klaus Zeyringer in die Diskussion eingebracht hat. Darüber hinaus widmet sich Jano Sobottka dem Motiv des Fälschens und seiner Funktion der Infragestellung von Original- und Wahrheitsbegriff, während Stefan Schroeder dramatische Verfahren der Erzeugung von Verunsicherung mit rezeptionsästhetischem Schwerpunkt untersucht.

Im dritten Teil des Sammelbandes stehen Figuren und Identitäten im Vordergrund. Corinna Schlicht analysiert die Implikationen narrativer Strukturen in *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten* für das Verständnis von Identität und Geschlecht. Sie nimmt sich damit ein „Desiderat“ (213) der Kehlmann-Forschung vor – was ihren Beitrag im Sammelband klar hervorhebt. Kernbefund ist, dass *Ruhm* „das nachmoderne Bedürfnis nach einem stabilen Selbstentwurf“ thematisiert (231). Dabei wird den männlichen Figuren in ihrem „Ring um einen Weg, dieses Ich herauszubilden“ (232), in der erzählten „heteronormative[n] Männerwelt“ (232) anders als den weiblichen Figuren die Fähigkeit zum aktiven Handeln zugesprochen. Schlicht nimmt hier auch divergierende mediale Möglichkeiten der (Selbst-)Transformation in den Blick. Dem folgt ein Aufsatz Martin Stingelins, der sich der Literaturgeschichte des Eulenspiegel-Stoffes widmet und konkludiert, Kehlmanns *Tyll* habe durch weitgehenden Verzicht auf das Vulgäre und Obszöne – dessen ausführliche Beschreibung stellenweise jedoch in den Vordergrund des Aufsatzes zu rücken scheint – wenig mit der literaturhistorisch prominenten Eulenspiegelfigur gemein. Die „Figurenmigration als poetisches Gestaltungsmittel“ (263) schließlich untersucht der dritte Beitrag dieses Teiles. Joachim Rickes widmet sich der Figur des Sebastian Zöllner in den Romanen *Ich und Kaminski* sowie *F*. Abschließend untersucht Stefan Tetzlaff Bezüge zwischen den Erzählverfahren in unterschiedlichen Werken Kehlmanns und dem auf René Descartes zurückführbaren Motiv des methodischen Zweifels und fokussiert dabei „die Erfahrung ausgesetzter Prinzipien und brüchiger Fundamente“ (270), die viele Kehlmannsche Figuren machen. Diese führt er darauf zurück, dass in den besprochenen Romanen „die kohärente Wirklichkeit nur eine oberflächliche Täuschung und ein Mechanismus“ sei (271). Tetzlaff zufolge ist die narrative „Destabilisierung von Identität“ eng verbunden mit Descartes' Zweifel (277), da sichere Identität bei diesem als Prämisse gesetzt ist und zur Zurückweisung des Zweifels an der eigenen Existenz letztlich zentral beiträgt. Bei Kehlmann kann das folglich nicht mehr geleistet werden.

Im letzten Teil bearbeiten drei Aufsätze poetologische und ästhetische Fragen und stützen sich dabei primär auf Kehlmanns Poetikvorlesungen. Charlotte Jaekel nimmt sich *Diese sehr ernsten Scherze* vor und vergleicht das darin dargelegte

Selbstverständnis Kehlmanns mit dem Modell des *poeta doctus*. Ihr Vergleich mit der Poetik Johann Christoph Gottscheds entlarvt letztlich einen der Poetikvorlesung zugrundeliegenden „konservative[n] Literaturbegriff“ (306). Neben der Arbeit an den *Ernststen Scherzen* fragt Jaekel anhand des Beispiels Kehlmanns auch allgemeiner nach Grenzen und Möglichkeiten der Auslegung literarischer Werke durch ihre Autor:innen – und macht die Möglichkeit, „die Rezeption [zu] steuern“, als „entscheidenden Vorteil“ (308) ebendieser Position aus. Auch Svenja Schröder beschäftigt sich mit „Kehlmanns intendierte[m] Ästhetik- und Poetikbegriff“ (313), macht jedoch die Essaysammlung *Wo ist Carlos Montúfar?* zum Ausgangspunkt ihrer Arbeit – und richtet den Blick damit auch auf Kehlmanns Auseinandersetzung mit Werken anderer Autor:innen. In ihrer Feststellung, Kehlmann vertrete mit seinen spezifischen normativen Vorstellungen von Literatur „eine konservative Ästhetik“ (325), schließt Schröders Beitrag an Jaekels an. Der letzte Beitrag des vierten Abschnitts von Claas Morgenroth bricht sowohl in seinem teilweise polemischen Stil als auch hinsichtlich seiner zentralen Fragestellung mit den vorangegangenen. So nimmt Morgenroth den „bis zur Banalität reichende[n] Stil der Geschichten“ in *Ruhm* zum Anlass (333), nach der Qualität der Prosa Kehlmanns zu fragen. Normativer Referenzpunkt ist dabei James Woods *Kunst des Erzählens*, was Morgenroth mit Kehlmanns eigenen Verweisen auf Wood begründet. Morgenroths erarbeitetes Urteil ist durchweg negativ: Es handle sich um eine „Postkartensprache“, die „weder lustig noch einfallsreich“ sei (346), „schlechte Ideen“ (347) und eine im Kontrast zur komplexen Erzählkomposition stehende Sprache, die „vor [...] Banalitäten“ strotze (344).

Insgesamt versammelt der vorgestellte Band somit – anders als im Titel angekündigt – nicht primär auf den Bereich der Wechselwirkung von Wissen/Wissenschaftsgeschichte und Werk konzentrierte Beiträge, sondern letztlich eine breite Übersicht über verschiedenste Perspektiven der heterogenen Kehlmann-Forschung. Positiv ist in diesem Zusammenhang der Schwerpunkt mehrerer Beiträge auf Kehlmanns Dramen, womit sich der ansonsten vorherrschende Fokus auf die Romane und Erzählungen ein wenig verschiebt. Verdienstvoll ist darüber hinaus die bereits erwähnte Tatsache, dass etwa mit der subjekt- und gendertheoretisch ausgerichteten Untersuchung Schlichts im Band neue Forschungswege beschritten werden.

Barbara Mennel

Stehle, Maria. *Plants, Places, and Power: Toward Social and Ecological Justice in German Literature and Film*

Camden House, 2023. 186 pp. \$99.

For those familiar with Maria Stehle's significant scholarly oeuvre, her newest sole-authored volume *Plants, Places, and Power: Toward Social and Ecological Justice in German Literature and Film* presents a departure that is nevertheless firmly rooted in her previous work. Known to many scholars in German Studies, Stehle's work has previously focused on minority discourse, popular culture, feminist approaches, film studies, and affect theory, often in collaborative projects. *Plants, Places, and Power* expands her theoretical conception of the world and justice to include its ecological dimensions, while her textural analysis centers on plants and places.

Stehle's approach therefore not only advances an expanded notion of justice but also delineates an innovative understanding of contemporary German film and literature. Her scholarly framework, which she outlines in detail in the substantive introduction and mobilizes throughout the five outstanding content chapters, is in dialogue with current American environmental humanities, critical race theory, indigenous studies, and ecofeminism, but also highly attuned to the legacy of *Naturschutz* in its German context and accompanying cultural connotation. Her methodology self-reflexively attends to her own subject-position as a white woman, while she intentionally aims to 'undiscipline' German Studies and decenter its canon.

Stehle's ground-breaking argument examines relations between humans and plants, including trees and flowers, and literary and filmic topographies of power and place-making. Chapters eloquently and elegantly combine readings of literature and film, organized around themes, such as 'landscapes' (chapter one), '*Heimat*' versus '*Herkunft*' (chapter two), 'metaphors of trees' (chapter three), 'flowers' (chapter four), and 'kinship between people and plants' (chapter five). The organization of her chapters develops from investigations of problematic landscapes marred by imperialism and postcolonialism to cultural productions that offer future-oriented reimagining of topographies. Stehle's focus on plants, topography, and place-making radically shifts the perspective on familiar texts, such as the

Barbara Mennel, *University of Florida*, mennel@ufl.edu

film *Western* (dir. Valeska Grisebach, 2017) or established authors, for example Juli Zeh, providing novel insight and unique connections across diverse materials.

The combination of texts often surprises, and their synergy energizes. For example, in her chapter on flowers, Stehle discusses Czech art film classic *Daisies* (dir. Věra Chytilová, 1966), Swiss experimental artist Pipilotti Rist's *Pepperminta* (2009), and Berlin School horror movie *Little Joe. Glück ist ein Geschäft* (dir. Jessica Hausner, 2019). The meaning of these films is famously not readily accessible. On the contrary, their experimental quality and lack of conventional narrative position them as idiosyncratic films that scholars tend to discuss in their distinct contexts of respective art or film movements. Cutting across those sub-disciplinary divides, Stehle concentrates on the shared thematic concern of flowers and unlocks previously ignored significance. While considering the history of flowers as essentialist metaphors for femininity, her approach impressively studies *Little Joe's* strategy to estrange the viewer from affect in order to stage modern anxieties about human relations to the natural world. Her reading of the three films concludes by explaining the shift from Rist using a flower in her multiscreen installation *Ever is Overall* (1997) to Beyoncé wielding a baseball bat in her adaptation of Rist's video for her visual album *Lemonade* (2016). This is but one example of how Stehle's agile thinking and deep knowledge productively reads cultural imaginaries of plants.

Plants, Places, and Power importantly has the potential to expand our understanding of the world as planetary while engaging the scholarship of decolonial and Indigenous feminist ecocriticism to illuminate German contemporary culture. Stehle's blend of a broad theoretical and cultural corpus with a tight thematic focus produces a cohesive, convincing, and inspiring argument. With its ability to revise approaches to contemporary German culture, literature, and film, and its theoretical implications for German Studies, feminist theory, and environmental humanities, the book deserves a broad audience of a wide range of readers, including but not limited to scholars of ecocriticism in German Studies.

Namensregister/Index of Names

Autor:innen, die in den Artikeln ausgiebig behandelt werden und deren Namen in den Titeln der Artikel erwähnt werden, erscheinen nicht im Personenindex.

- Achternbusch, Herbert 184
Adorno, Theodor W. 7, 18, 218, 227f., 235f., 238f., 245f.
Arendt, Hannah 198, 227f., 239–246, 295
Asimov, Isaac 164
Atwood, Margaret 22, 159, 164, 166, 173
- Baßler, Moritz 102, 203–205, 214, 218, 277, 281, 318
Bennett, Jane 114–118, 122f., 125
Berg, Sibylle 142, 146–148, 153, 279
Blumenberg, Hans 227–235, 241, 244–247
Böhme, Gernot 104f., 107f., 183, 190
Böttcher, Sven 31f.
Bradbury, Ray 157, 159, 161, 163
Brandhorst, Andreas 33f.
Brin, David 56f., 59, 61f., 64
Burroughs, William S. 184
- Canetti, Elias 210f., 218
Cohn, Dorrit 210f., 246
Cornelsen, Elcio Loureiro 84
Csányi, Vilmos 14
- Dante, Alighieri 183, 185, 188, 190, 193, 196, 198
Dath, Dietmar 90, 137, 139, 143, 149, 318
Derrida, Jacques 13, 77
Döblin, Alexander 67–75, 78f., 81, 84f.
Dowden, Stephen D. 203
Droste-Hülshoff, Annette von 208f., 218
Drügh, Heinz 102
Düffel, John von 28f., 33, 54
Dürbeck, Gabriele 23, 50, 68, 70, 80, 90, 96, 107, 111
Duve, Karen 26–28, 111, 142, 148, 153, 158
- Ehrlich, Roman 29f.
Eisenstein, Sergej- M. 189, 199
- Elsberg, Marc 34f.
Enzensberger, Hans Magnus 134, 300
- Fleck, Dirk C. 54
Franzen, Jonathan 68, 205–208, 212f., 218, 222f.
Frisch, Max 47, 50, 53, 64
- Geiger, Arnold 283
Ghosh, Amitav 21, 49f., 53, 55f., 89f., 96
Ginsberg, Alan 184
Goethe, Johann Wolfgang von 30, 184, 186, 191–198, 277f., 280–284, 288–290, 300
Grass, Günter 134f., 196, 296, 300
Gründgens, Gustaf 191–194
- Hamel, Hanna 93f., 108, 317
Hannig, Theresa 37, 39–41
Haushofer, Marlen 15
Heise, Ursula 21, 54f., 64
Helle, Heinz 135, 137, 139, 153
Herbst, Alban Nikolai 139–143
Hoffmann, E. T. A. 161, 169, 304
Horkheimer, Max 7, 18
Horn, Eva 23, 55, 112, 126, 133, 137, 244
Huxley, Aldous 157, 159f., 163
- Jirgl, Reinhard 149–153
- Katzlberger, Kerstin 67
Keller, Hildegard E. 227f., 239–246
Kerouac, Jack 184
Kristeva, Julia 279
- Lang, Fritz 166
Latour, Bruno 49, 90–93, 95f., 98–101, 108
Lewitscharoff, Sibylle 2, 227–229, 231–235, 241, 245–247
Lovelock, James 48, 57, 61, 90–92

- Lucadou, Julia von 142f., 153
 Luhmann, Niklas 282
- Matt, Peter von 111, 278, 289
 Moore, Jason W. 68, 115f., 118, 121–125, 134
- Nagel, Thomas 14
 Nassar, Dalia 93f., 108
 Nussbaum, Martha 13
- Ogawa, Yōko 161
 Orwell, George 157, 159, 161, 163, 166, 173
- Perrault, Charles 257
- Raich, Sarah 39f.
 Randt, Leif 149, 153, 281, 318f.
- Schlingensief, Christoph 183, 200
 Schoch, Julia 277, 279, 281
- Schrott, Raoul 47, 51–53, 56, 58, 64, 186, 200, 328, 343f.
 Serres, Michel 112, 114, 116–118, 122
 Shelley, Mary 165
 Strauß, Botho 277, 279, 285, 342
 Sullivan, Heather 68, 111, 114, 118
- Thelen, Raphael 37–39
 Trojanow, Ilija 24f., 54, 106
 Truffaut, François 166
 Tschischwitz, Heiko von 32f., 36
- Vogt, Christian 40f.
 Vogt, Judith 40f.
- Walser, Martin 277, 279, 281
 Weiss, Philipp 47, 58, 61–64, 137, 342
 Wimmer, Kurt 161, 166
 Wysocki, Gisela von 2, 227f., 235–239, 245f.
- Zeh, Juli 142, 144f., 147, 153, 159, 352