

„Manchmal war dein einziger Freund eine Mülltonne.“

Geschichte(n) von Schmerz, Wut und Sehnsucht
zum Werk Svealena Kutschkes



Hg. von Corinna Schlicht
Unter Mitarbeit von
Marisa Linß, Daniel Kost und Jana Zitterich

**„Manchmal war dein einziger
Freund eine Mülltonne.“**

**Geschichte(n) von Schmerz, Wut und Sehnsucht –
zum Werk Svealena Kutschkes**

Hg. von Corinna Schlicht
Unter Mitarbeit von
Marisa Linß, Daniel Kost und Jana Zitterich

Literatur zu Gast Band 1 (Essen 2024)

Impressum

Tagungsband in der Reihe *Literatur zu Gast* am 19.1.2024
an der Universität Duisburg-Essen (Fakultät für
Geisteswissenschaften - Institut für Germanistik)

Herausgeberin: Prof. Dr. Corinna Schlicht
(<https://www.uni-due.de/germanistik/schlicht/>)

Essen 2024

DOI: 10.17185/duepublico/82264

Veröffentlichende Institution:

Universität Duisburg-Essen
Universitätsbibliothek, DuEPublico
Universitätsstraße 9-11
45141 Essen
<https://duepublico2.uni-due.de>

© 2024 Die Herausgeberin. Alle Rechte vorbehalten.

Coverphoto: © Jan-Maikel Giesen

Inhaltsverzeichnis

<i>Corinna Schlicht</i>	
Vorwort	5
<i>Marisa Linß, Daniel Kost und Jana Zitterich</i>	
Einleitung	7
<i>Lisanne Hilterhaus</i>	
„[M]ein Körper ist doch kein verdammtes Hotel.“ Regretting Motherhood und das Bild der guten Mutter in <i>Gefährliche Arten</i>	11
<i>Gwendolin Lennartz</i>	
Gewalt als Ersatzgeste in Svealena Kutschkes <i>Gefährliche Arten</i>	26
<i>Moritz Nicklas</i>	
„Augengespenster“ der Geschichte – Photos als Erzähltechnik des Historischen in Svealena Kutschkes <i>Stadt aus Rauch</i>	37
<i>Lilli Bauer</i>	
Der Teufel als Allegorie für transgenerationale Trauma in Svealena Kutschkes Roman <i>Stadt aus Rauch</i>	54
<i>Mila Mantaj</i>	
Krankes Land, kranke Gesellschaft – krankes Individuum? Chor und chorische Elemente in zeitgenössischen Dramentexten am Beispiel von Svealena Kutschkes <i>no shame in hope (eine Jogginghose ist ja kein Schicksal)</i>	72
Werkverzeichnis und Bibliographie	91
Verzeichnis der Beiträger*innen	93

Vorwort

Der vorliegende Band verdankt sich zuallererst dem Engagement der Studierenden, die bereit waren, sich an einem Lehr-Lern-Projekt zu beteiligen, das in der Reihe „Literatur zu Gast: Im Gespräch mit zeitgenössischen Autor*innen“ angesiedelt war. Mein Bemühen, zeitgenössische Autor*innen dafür zu gewinnen, an die Universität Duisburg-Essen zu kommen, damit sie aus ihren Werken lesen und vor allem mit den Studierenden ins Gespräch kommen, habe ich im Wintersemester 2023/24 mit einem Lehr-Lern-Projekt verbunden und eine studentische Tagung ins Leben gerufen. Im Zentrum stand die Autorinnenlesung mit Svealena Kutschke. Die Idee war, dass Studierende der UDE in Kooperation mit Studierenden der Ruhruniversität Bochum (RUB), sich mit anderen Studierenden vernetzen und mit dem Projekt wertvolle Erfahrungen sammeln, und zwar sowohl auf dem Feld der literaturwissenschaftlichen Praxis (Erarbeitung von noch z.T. unerforschten literarischen Texten, Verfassen und Halten eines Vortrags mit anschließender Diskussion sowie Aufbereitung des Vortrags für eine anschließende Publikation) als auch auf dem Feld der Veranstaltungsorganisation. Das heißt, von der Konzepterstellung (CFP) über das Tagungsprogramm, die Auswahl der Vorträge, die Bewerbung und die konkrete Durchführung, alles lag in der Hand der Studierenden. Den Abschluss des Lehr-Lern-Projekts bildet dieser Tagungsband mit den qualitativ wirklich beachtlichen Beiträgen der Vortragenden, die den Band gemeinsam redigiert haben. Es handelt sich zudem um die erste literaturwissenschaftliche Anthologie zum Werk Kutschkes.

Mein Dank gilt allen Projektbeteiligten und Beiträger*innen: Lilli Bauer (Universität Regensburg), Philipp Elsweyer (UDE), Lisanne Hilterhaus (UDE), Daniel Kost (UDE), Gwendolin Lennartz (Justus-Liebig-Universität Gießen), Marisa Linß (UDE), Mila Mantaj (UDE), Moritz Nicklas (RUB), Johanna Patyk (UDE), Wiebke Steenblock (UDE) sowie Jana Carina Zitterich (UDE). Herzlich zu danken ist auch Sabine Vahl (Sekretariat), die (wie stets) ganz pragmatisch und wunderbar für die Infrastruktur der Tagung gesorgt hat. Zudem bedanke ich mich bei der Qualitätsverbesserungskommission, weil sie das Projekt finanziell unterstützt hat. Nicht zuletzt gilt unser Dank Svealena Kutschke, die mit ihrer Lesung und dem ausgesprochen anregenden Gespräch im Anschluss einen differenzierten Einblick in ihr Schreiben sowie in ihre Perspektive auf die Gesellschaft, von der ihre Romane und Theaterstücke berichten, und auf die Rolle von Literatur gegeben hat.

Corinna Schlicht
Essen, Juni 2024

Marisa Linß, Daniel Kost und Jana Zitterich

Einleitung

„Es gibt Wissen, das hält ein halbes Jahrhundert fort: Wir haben nichts verlernt, wir wissen noch, wie man Steine schmeißt, wir wissen noch, wie man Menschen jagt.“¹

Mit schmerzhafter Direktheit transportiert die Erzählinstanz in *Stadt aus Rauch* die Leser*innen in eine drückend heiße Sommernacht Ende August 1992. In Rostock-Lichtenhagen brennt ein Asylbewerberheim – in Brand gesteckt von Rechtsextremist*innen, im Stich gelassen durch Einsatzkräfte, bejubelt von Zuschauenden in Volksfeststimmung. Svealena Kutschke, geboren 1977 in Lübeck, sucht in ihren Werken immer wieder die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und legt den Finger präzise in Wunden der deutschen Geschichte: kollektive Täterschaften, Kontinuitäten rassistisch und antisemitisch motivierter Gewalt, die Ablehnung des vermeintlich Fremden. So ist ihr Roman *Stadt aus Rauch* (2017) sowohl historischer als auch Generationenroman und Stadtgeschichte; er porträtiert vom Kaiserreich bis in die 1990er Jahre über ein Jahrhundert lang eine Familie, die wie die Stadt selbst den Teufel zum steten Begleiter und Zeitzeugen hat.

Ihr Debütroman *Etwas Kleines gut versiegeln* (2009) rückt das Exzessive und den individuellen Schmerz in den Mittelpunkt, wenngleich auch die Verflochtenheit mit der Gesellschaft immer wieder thematisiert wird. Zwischen Drogenkonsum, gewaltvollem Sex und surrealen Erlebnissen steht permanent die Frage im Raum, wie Schuld- und Trauergefühle überwunden werden können, wenn man vor ihnen flieht, statt sich mit ihnen zu konfrontieren. Der zweite Roman *Gefährliche Arten* (2013) lebt von Provokation, Schock und Gewalt. Aus der Perspektive der Künstlerin und Mutter Sasha spielt Kutschke mit dem psychischen und physischen Verfall ihrer Protagonistin, die darüber zur Mörderin wird. Kutschkes jüngster Roman *Gewittertiere* (2021) skizziert abermals die Dysfunktionalität sozialer Gefüge in der Rückschau auf die alte Bundesrepublik, die auch in *Stadt aus Rauch* und ihren Theaterstücken Gegenstand der literarischen Reflexion ist. Während der Familienvater in *Gewittertiere* wie besessen seinem Plan naheifert, im eigenen Garten einen Bunker zu bauen, arbeiten sich seine Kinder, die Geschwister Colin und Hannes, an den eigenen Traumata ab – oftmals, ohne dafür die richtigen Worte zu finden. „Wie sollte man miteinander sprechen, wenn alles, was man gemeinsam hatte, die Scham war?“²

Neben den Prosaarbeiten schreibt Kutschke auch Texte für die Bühne. Ihr erstes Theaterstück *zu unseren Füßen, das gold, aus dem boden verschwunden* (2019) wurde am Deutschen

¹ Kutschke (2017), S. 301.

² Kutschke (2021), S. 301.

Theater Berlin, dem Badischen Staatstheater Karlsruhe sowie dem Metropoltheater München inszeniert. Es sind auch hier wieder die drängenden Themen unserer Gegenwart wie Diversität und das vermeintlich ‚Andere‘, anhand derer Kutsche die Fragilität unserer Gesellschaft aufzeigt. Ihr zweites Drama *no shame in hope (eine joggingshose ist ja kein schicksal)* aus dem Jahr 2022 wirft erneut einen Blick auf die Vergangenheit. Drei aus der Psychiatrie kommende Frauen* und eine Imbissverkäuferin fragen nach kollektiver Schuld, deutscher Erinnerungskultur und dem Leben in der „ewig leicht betrunkene[n] BRD“.³ Das Stück wurde in der Spielzeit 2023/2024 am Theater Oberhausen uraufgeführt.

Für ihr Werk wurde Svealena Kutschke bereits mit zahlreichen Aufenthalts- und Arbeitsstipendien sowie Preisen ausgezeichnet. Neben dem Preis in der Kategorie Prosa des 16. Open Mike der Literaturwerkstatt Berlin 2008 erhielt sie 2019 den Förderpreis des Schiller-Gedächtnispreises, 2022 den Friedrich-Hebbel-Preis für *Gewittertiere* und war für *no shame in hope (eine joggingshose ist ja kein schicksal)* im Jahr 2023 für den Autor*innenpreis des Heidelberger Stückemarktes nominiert. Aufenthaltsstipendien führten sie nach Nanjing und Pazin, als Artist in Residence reiste sie nach Krakau, ins Künstlerdorf Schöppingen sowie nach Istanbul und Nanjing. Im Rahmen eines Arbeitsstipendiums förderten sie unter anderem der Berliner Senat und die Kulturstiftung Schleswig-Holstein.

Die literaturwissenschaftliche Rezeption zum Werk Svealena Kutschkes beschäftigt sich bisher vor allem mit dem Zusammenhang von Individualität und Sexualität,⁴ der Konstruktion von Geschlecht⁵ sowie der Verortung von Normalität im Individuum.⁶ Auch Svealena Kutschkes Theaterstück zu unseren *füßen, das gold, aus dem boden verschwunden* hat ein Forschungsecho gefunden,⁷ in dem der Botenbericht als zeitgenössische Inszenierungsstrategie zusammen mit Nuran David Calis' Theaterarbeit *Die Lücke* diskutiert wird. Der vorliegende Band schließt an diesen Arbeiten an und erweitert den Blick auf zwei Romane und das jüngste Theaterstück, die allesamt noch keine Forschungsresonanz erfahren haben. Ausgangspunkt der hier versammelten Aufsätze war eine studentische Tagung an der Universität Duisburg-Essen, die am 19. Januar 2024 unter dem Titel „*Manchmal war dein einziger Freund eine Mülltonne. Geschichte(n) von Schmerz, Wut und Sehnsucht*“ stattgefunden hat. Initiatorin des Projekts ist Corinna Schlicht, die, gemeinsam mit einem Tagungsteam aus Studierenden der Germanistik der Universität Duisburg-Essen (UDE) sowie der

³ Kutschke (2022), S. 4.

⁴ Wittmann (2010), S. 27-39.

⁵ Xue (2014).

⁶ Schlicht (2016), S. 87-98.

⁷ Oberkrome (2022), S. 182-203.

Ruhruniversität Bochum (RUB),⁸ die inhaltliche Konzeption, das Call for Papers wie auch die Tagung inkl. Autorinnenlesung organisiert haben. Zum Auftakt der Tagung bot Chefdramaturgin am Theater Oberhausen Saskia Zinsser-Krys Einblicke in die Inszenierung von *no shame in hope* und referierte darüber, welche Herausforderungen sich bei der Umsetzung von Kutschkes Text hin zum Bühnenstück ergaben. Höhepunkt der Tagung war die abendliche Lesung mit anschließendem Werkstattgespräch mit Svealena Kutschke, die zu Gast an der Universität war und aus ihrem neuesten Roman *Gewittertiere* vorlas.

Der vorliegende Band versammelt fünf Beiträge, die aus der Tagung hervorgegangen sind. Den Auftakt macht Lisanne Hilterhaus (UDE), die der Frage nachgeht, wie das Konzept *Regretting Motherhood* von Orna Donath für die Figuren im Roman *Gefährliche Arten* fruchtbar gemacht werden kann: Das Bereuen der Mutterschaft analysiert Hilterhaus hierbei nicht als Phänomen in der isolierten Mutter-Kind-Beziehung; vielmehr sind es intergenerationale Vernachlässigungsmuster, Rivalität und mangelnde Solidarität zwischen den Frauen, die die Protagonistin an ihrer Mutterrolle scheitern lassen.

Gwendolin Lennartz (Justus-Liebig-Universität Gießen) widmet sich ebenfalls Kutschkes zweitem Roman. Die Protagonistin in *Gefährliche Arten*, Sasha, gibt ihre Unfähigkeit zur Geste zu – so der Befund von Lennartz. Davon ausgehend untersucht sie, wie weit diese Gestenlosigkeit reicht, woraus sie resultiert, wie Sasha diese Lücke füllt und welche Konsequenzen sich daraus für die Protagonistin ergeben. Dazu gehört auch die Frage, welche Rolle Medien bei der Tradierung, Vermittlung und z.T. Verlust von Gesten spielen.

Moritz Nicklas (RUB) widmet sich dem Roman *Stadt aus Rauch*. Photos – so die Ausgangsüberlegung – stellen die Fixierung eines Ausschnitts dar, sie sind das Ergebnis einer Selektion von Moment, Motiv und Blickwinkel. Losgelöst von ihrem Inhalt in Zeit, Raum und Kontext können sie ihre eigene Geschichte begründen und erzählen. In seinem Beitrag beleuchtet Moritz Nicklas die Re-Konstruktion von Vergangenheit und die Rolle der Photographie in *Stadt aus Rauch*.

Auch Lilli Bauer (Universität Regensburg) widmet sich *Stadt aus Rauch*, und zwar der allegorischen Funktion der Teufelsfigur, die die Beiträgerin nach ihrer narrativen Funktion im Roman befragt. Dies verknüpft sie mit Überlegungen aus der literaturwissenschaftlichen Traumaforschung, um zu zeigen, dass das metadiegetische Potenzial des Teufels sowohl auf die individuelle Ebene der Figuren in Form transgenerationaler Traumata als auch auf

⁸ Dem Team gehörten Philipp Elsweier (UDE), Lisanne Hilterhaus (UDE), Daniel Kost (UDE), Marisa Linß (UDE), Mila Mantaj (UDE), Moritz Nicklas (RUB), Johanna Patyk (UDE), Wiebke Steenblock (UDE) sowie Jana Carina Zitterich (UDE) an.

kollektiv-gesellschaftliche Entwicklungen im Kontext des Ersten und Zweiten Weltkrieges bei Kutschke anwendbar sind.

Mila Mantaj (UDE) untersucht in ihrem Beitrag zum bislang jüngsten Theaterstück Kutschkes *no shame in hope (eine joggingshose ist ja kein schicksal)* die diskurskritische Reflexion bundesrepublikanischer Erinnerungskultur. Insbesondere die Funktion des Chores – so Mantajs Analyse – dient der Hinterfragung eines eindimensionalen Geschichtsnarrativs, das von Kutschke in seiner Mehrdeutigkeit und Ambiguität vorgeführt wird.

Lisanne Hilterhaus

„[M]ein Körper ist doch kein verdammtes Hotel.“ Regretting Motherhood und das Bild der guten Mutter in Svealena Kutschkes Roman *Gefährliche Arten*.

I. Mutterschaft

Bis heute werden Mütter mit bestimmten Attributen wie Resilienz, Geduld, Organisationstalent und unerschütterlicher Liebe verbunden. Gibt man bei einem KI-Bildgenerator den Prompt ‚eine gute (bzw. schlechte) Mutter bei täglichen Tätigkeiten‘ ein, dann spiegeln die erstellten Bilder die Erwartungen wider, die an Mütter gerichtet werden und wie es aussieht, wenn diese nicht erfüllt werden.¹ So wird eine schlechte Mutter in einer chaotischen Küche dargestellt, die gute Mutter dagegen mit Schürze und in einer sauberen Küche agierend, lächelnd, und zum Teil mit einem glücklich aussehenden Kind an der Seite (Abb. links und rechts unten). Das ist besonders vor dem Hintergrund der wiederholten Kritik an KI interessant, dass sie problematische gesellschaftliche Strukturen und Vorurteile reproduziert.²



Abb. links: “A bad mother while doing daily tasks”; Abb. rechts: “A good mother while doing daily tasks” (lexica.art)

¹ Die Bilder wurden mit dem Bildgenerator *lexica.art* erstellt.

² Vgl. Beck (2023). Eine Gegenprobe unterstreicht diesen Vorwurf: Wird der Prompt ‚ein guter Vater bei täglichen Tätigkeiten‘ eingegeben, dann spielen weder Küche noch Haushalt in den Bildern eine Rolle.

Mütter werden als die Personen angesehen, die für das Zuhause verantwortlich sind und für das gesunde Heranwachsen der Kinder. Auch bei einer Trennung sind sie es, die bei den Kindern bleiben und den Großteil der Verantwortung und Erziehungsarbeit übernehmen.³ Auf eine Abweichung von diesem Bild wird noch immer mit harscher Kritik und Ausgrenzung reagiert. Ein Artikel der Welt aus dem Jahr 2017 verdeutlicht das: Er handelt von der Journalistin Lisa Frieda Cossham, die eine Kolumne über ihren Alltag schreibt, nachdem sie ihren Mann und ihre zwei Töchter für eine neue Liebe verlassen hat. Nach dieser „unerhörte[n] Begebenheit“,⁴ wie sie es nennt, musste sie viele Anfeindungen über sich ergehen lassen, besonders aus den Reihen anderer Mütter.⁵ Auch die Kommentare zu dem Artikel verdeutlichen, mit wie viel Unverständnis ihr in ihrer Situation begegnet wird. Cossham spricht nicht von Reue, wenn es um ihre Mutterschaft geht, dennoch zeigt ihre Kolumne, dass sie mehr von ihrem Leben erwartet, als für ihre Kinder da zu sein und dass sie den Kosmos ihrer Familie verlässt, um ihr Glück in einer Vollzeitstelle und einer neuen Partnerschaft zu finden.⁶ Die Reaktionen, denen sie und Frauen mit ähnlichen Erfahrungen ausgesetzt sind, veranschaulichen, dass die Kritik, die Mütter für das Verlassen ihrer Familien erfahren, auch in der heutigen Zeit nicht nachlässt – egal, ob sie weiterhin mit dieser in Kontakt stehen oder nicht.⁷

Man kann diesen und weitere Artikel dieser Art zwar als Hinweise darauf werten, dass die Erfahrungen dieser Frauen mittlerweile einen Raum in der Öffentlichkeit erhalten, die Reaktionen darauf demonstrieren jedoch genauso deutlich, dass sich in der breiten Wahrnehmung und Bewertung dieser Lebensentwürfe nicht viel verändert hat. Das ist umso bemerkenswerter, da das Motiv der Mutter, die ihre Familie verlässt, literarisch vielfach aufgegriffen wurde. Ein prominentes Beispiel dafür liefert Henrik Johan Ibsen bereits 1878 mit seinem Schauspiel *Nora (oder Ein Puppenheim)*, in dem er sich kritisch mit dem Rollenbild einer verheirateten Frau und Mutter auseinandersetzt und die Titelfigur ihre Familie verlassen lässt, um sich selbst zu finden und sich zu emanzipieren. Man bedenke, dass Ibsen den folgenden Dialog vor fast 150 Jahren verfasste, der dennoch nichts an Aktualität verloren hat:

Helmer. Dein Heim, deinen Mann und deine Kinder verlassen! Bedenkst du nicht, was die Leute sagen werden?

Nora. Darauf kann ich keine Rücksicht nehmen. Ich weiß nur, dass es für mich

³ Laut *de.statista.com* gab es 2022 in Deutschland 2,27 Millionen alleinerziehende Mütter und 487.000 alleinerziehende Väter.

⁴ Rottmann (2017).

⁵ Ebd.

⁶ Ähnlich wird auch das Handeln von Sandra Schellhorn gewertet. In einem 2023 vom SWR veröffentlichten Beitrag berichtet sie darüber, wie sie ihren Mann und ihre drei Söhne verließ. Vgl. Weidt (2023).

⁷ Cossham teilt sich das Sorgerecht mit ihrem Mann 50/50 und ist im Leben ihrer Kinder präsent.

notwendig ist.

Helmer. Oh, es ist empörend. So kannst du dich über deine heiligsten Pflichten hinwegsetzen.

Nora. Was hältst du für meine heiligsten Pflichten?

Helmer. Das muss ich dir erst sagen? Sind es nicht die Pflichten gegen deinen Mann und deine Kinder?

Nora. Ich habe andere, ebenso heilige Pflichten.

Helmer. Das hast du nicht. – Welche Pflichten sollten das wohl sein?

Nora. Die Pflichten gegen mich selbst.

Helmer. Vor allem bist du Gattin und Mutter.

Nora. Das glaube ich nicht mehr, vor allem bin ich ein Mensch, glaube ich, ebenso wie du – oder wenigstens will ich versuchen einer zu werden. Ich weiß wohl, dass die meisten dir recht geben werden, Torvald, und dass etwas der Art in den Büchern steht. Aber ich kann mich nicht mehr damit abfinden, was die allgemeine Meinung sagt und was in den Büchern steht.⁸

In diesem Zitat werden die Empörung, die die Vorstellung auslöst, dass Nora ihre Familie verlassen will sowie die Rolle dargestellt, welche ihr innerhalb der Familie zugedacht ist. Zudem zeigt der Dialog die Verunsicherung Noras, die der Wunsch nach einem anderen Leben in ihr auslöst. Diese kann jedoch auch das starke Bedürfnis, die vorgesehene Rolle zu verlassen und sich gegen das Wissen, das die Gesellschaft prägt und ihren Weg vorgefertigt hat zu entscheiden, nicht zum Schweigen bringen. Gerade die Aussage, dass sie sich nicht sicher sei, ob sie ein ‚Mensch wie Helmer‘ ist, verbildlicht in diesem Fall die Transformation von der Frau zur Mutter (hinter der persönliche Interessen und die Frau als Person verblasen). Ibsens Gesellschaftsdiagnose scheint die bürgerliche Gesellschaft bis in die Gegenwart zu adressieren. Das belegen philosophische wie auch soziologische Studien, wie etwa *Regretting Motherhood* von Orna Donath als auch in Elisabeth Badinters philosophischer Essay *Der Konflikt*.⁹ Zum Teil hat sich, wie das Beispiel Cossham zeigt, die Vorstellung von Mütterlichkeit als weiblicher Tugend bis heute gehalten, auch wenn es hier kulturelle Unterschiede gibt.¹⁰ Badinter geht sogar so weit, dass sie sagt, dass die Ansprüche an Mütter heute noch weitaus höher seien als früher, da heute die Möglichkeit besteht eine Schwangerschaft zu verhindern und ein Kind demnach eine freie Entscheidung ist, die daher auch mehr Verantwortung mit sich bringt.¹¹

Auch in Svealena Kutschkes Roman *Gefährliche Arten* wird eine vom Idealbild abweichende Mutterschaft dargestellt. In dem 2013 erschienenen Roman geht es um eine Frau, ihre grenzüberschreitende Kunst und ihre zwischenmenschlichen Beziehungen, aber es geht auch

⁸ Ibsen (2022), S. 97f.

⁹ Badinter (2010), S. 129f.

¹⁰ Elisabeth Badinter beschreibt in *Der Konflikt. Die Frau und die Mutter* die unterschiedlichen Ansprüche, die in Deutschland und Frankreich an Mütter gestellt werden. Sie vergleicht deutsche Mütter mit Pelikanmüttern, die nach einem Mythos ihre Kinder mit ihrem eigenen Blut nähren und französische Mütter mit Rabenmüttern, die den Ruf haben, ihre Jungen zu früh der Selbstständigkeit zu überlassen. Vgl. Badinter (2010), S. 9f.

¹¹ Badinter (2010), S. 129.

um Gewalt, Depressionen und eben um Mutterschaft. Sasha, die Protagonistin und Ich-Erzählerin, ist eine Künstlerin aus Berlin, die durch ihre eigenwillige Lebensweise und ihre mit Provokation spielenden Kunstprojekte polarisiert. Sie wächst mit einer suizidalen Mutter auf, deren wiederholte Selbstmordversuche Sasha bis ins Erwachsenenalter begleiten. Als unmittelbare Folge der Selbstmordversuche und der guten Laune, die diese irritierenderweise bei ihrer Mutter auslösen, beginnt Sasha, ihre Haustiere zu töten. Letztendlich ist es jedoch ihr Vater, der sich unerwartet das Leben nimmt.

Als Erwachsene findet sie in dem angehenden Schriftsteller Mo einen Verbündeten, mit dem sie gemeinsam die Nächte durchfeiert und der ihr nach den Selbstmordversuchen ihrer Mutter zur Seite steht. Die Beziehung geht allerdings in die Brüche, nachdem er von ihrem neuesten Kunstprojekt¹² erfährt: Sie filmt sich beim Sex mit fremden Männern, lädt anschließend deren Freundinnen zu sich ein und sendet den Männern dann das Videomaterial zu. Nach der Trennung trifft Sasha im Zuge eines Arbeitsstipendiums auf den Bühnenautor Jannis und verliebt sich in ihn. Dieser ist jedoch mit der Schauspielerin Sophia liiert, die wiederum mit Sashas Galeristen schläft. Es entsteht ein kompliziertes Viereck aus Affären, das durch Anspannung, unterdrückte Gefühle, mangelnde Kommunikation, Drogen und zum Teil auch Gewalt geprägt ist. Trotzdem werden Jannis und Sasha schließlich ein Paar. Während ihrer holprigen und wenig romantischen Affäre wird Sasha von Jannis schwanger, was den Ausschlag dafür gibt, dass er sich von Sophia trennt und mit Sasha zusammenzieht, obwohl die neue Beziehung nicht durch Glück geprägt ist.

Acht Wochen nach der Geburt ihrer Tochter Lizzy taucht Sasha wieder intensiv in das Nachtleben ein, überfordert von dem Glück und der Liebe, die das Neugeborene in ihr auslöst. Als sie alkoholisiert nach Hause kommt, wirft sie Jannis, der sich in Elternzeit befindet, an den Kopf, dass sie der bessere Elternteil sei. Während der ganzen Zeit veranstaltet Sasha den sogenannten Kunstmarkt, einen Shop in einer Galerie, den sie immer wieder nach dem Vorbild von mehr oder weniger alltäglichen Geschäften umwandelt. Hier verkauft sie einmal ausgestopfte Tiere, ein anderes Mal persönliche Briefe und dann wieder Sterbeurkunden und Miniatursärge. Die zum Teil makabren Kostüme nutzt sie nach der Schließung des Kunstmarkts durch Tim auch in ihrem Privatleben, was ihre Tochter verstört und das Verhältnis zu dieser verschlechtert. Neben einer schweren und anhaltenden Depression vermehren sich nun auch gewalttätige Ausbrüche von Sasha. Sie sticht in der Straßenbahn in Gegenwart ihrer Tochter mit einer Nagelfeile auf eine Frau ein. Später – in

¹² Zu den Kunstprojekten und dem Aspekt der Destruktion siehe den Beitrag von Gwendolin Lennartz in diesem Band.

einem Moment, in dem deutlich wird, dass Jannis eine engere Beziehung zu ihrer Tochter hat als sie – sticht sie auch auf ihn ein und verübt schließlich ihren ersten Mord, indem sie eine obdachlose Frau vor einen Zug schubst. Der Mord liegt zeitlich nach zwei bedeutenden Erlebnissen in Sashas Leben. Zum einen treibt sie ein zweites Kind ab und entscheidet sich zeitgleich dafür, ein Arbeitsstipendium in China anzunehmen, zum anderen kommt Lizzy mit sieben Jahren ins Krankenhaus, nachdem sie beinahe ertrunken ist. Gerettet wird Lizzy nicht von Sasha, sondern von Sophia. Sasha besucht ihre Tochter im Krankenhaus nicht. In China verschlimmern sich ihr psychischer wie auch ihr physischer Zustand, während sie weitere Obdachlose umbringt. Wie es um sie steht, scheint sie jedoch nur phasenweise selbst wahrnehmen zu können, zum Beispiel, wenn ihr Blick auf eine Spiegelung im Laptop-Bildschirm fällt. Die Beziehung zu ihrer Tochter Lizzy verschlechtert sich weiter, während die Beziehung zwischen dieser und Jannis' Exfreundin Sophia immer enger wird. Als Sasha schließlich nach Berlin zurückkommt, findet sie keinen Zugang mehr zu ihrer Familie. Stattdessen fährt sie in einem Taxi herum, bis ihr eine Obdachlose auffällt, die aussieht, als würde sie gleich stürzen. Sie bittet den Taxifahrer zu halten.

Durch die generationenübergreifenden Mutter-Kind-Beziehungen in *Gefährliche Arten* trägt der Roman zu einer vielfältigeren Sicht auf Mutterschaft bei. Die tradierte Sichtweise auf Mutterschaft zu verändern, ist auch Ziel der viel diskutierten Studie *Regretting Motherhood* von Orna Donath. Sowohl in Kutschkes Roman als auch bei den Antworten der Studienteilnehmerinnen bei Donath bleibt interessanterweise das Konzept der Mutterliebe unberührt und Strukturen der langen Narrativ-Tradition der guten Mutter (aber auch der ‚Rabemutter‘) werden reproduziert, wobei gleichzeitig Mutterschaft als Behinderung für einen individuellen Lebensentwurf erscheint. Um diese Zusammenhänge herauszuarbeiten, gehe ich im Folgenden genauer auf den Begriff *Regretting Motherhood* sowie das Narrativ der guten Mutter ein, um in einem zweiten Schritt anhand der Romananalyse das Mutterbild in Kutschkes Roman zu diskutieren.

II. Regretting Motherhood

Regretting motherhood ist ein Terminus, der durch die Soziologin Orna Donath und ihre vieldiskutierte Studie aus dem Jahr 2015 geprägt wurde. 2016 folgte das Buch *#regretting motherhood Wenn Mütter bereuen* auf dem deutschen Markt und hat gerade hier ein besonders großes Medienecho hervorgerufen.¹³ In ihrer Studie beschäftigt Donath sich mit einer

¹³ Vgl. Heffernan; Stone (2021), S. 338. Die beiden Autorinnen vermuten, dass die Monographie daher auch auf Deutsch erschien, bevor Sie auf Englisch erschienen ist.

Gruppe von 23 israelischen Frauen unterschiedlichen Alters und mit unterschiedlichsten Lebenswegen, die eine Gemeinsamkeit haben: Sie bereuen es, Mutter geworden zu sein. Valerie Heffernan und Katherine Stone vermuten hinter der Tatsache, dass Donaths Analyse so große Wellen in Deutschland geschlagen hat, dass gerade hier ein besonders großer Druck auf Müttern lastet, bestimmte Erwartungen erfüllen zu müssen.¹⁴ ‚Regret‘ wird in Donaths Studie als eine Emotion verstanden, mit der um etwas Vergangenes und nicht Wiederholbares getrauert wird.¹⁵ Auch das Deutsche Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm führt unter dem Schlagwort Reue „gram, kummer, betrübnis, schmerz um etwas verlorenes, namentlich auch um einen verstorbenen“¹⁶ als „ursprüngliche bedeutung“¹⁷ auf. Daher werden ‚regret‘ und ‚Reue‘ in diesem Aufsatz synonym verwendet.¹⁸ Wie Donath mit Hilfe von Tiefeninterviews analysiert, bezieht sich die Reue der Studienteilnehmerinnen nicht auf die Kinder selbst, sondern speziell auf das Muttersein, oder, wie sie es auch formuliert: “[The] participants’ accounts create a categorical distinction between object [...] and experience [...] in their target of regret.”¹⁹ Ihnen ist es wichtig deutlich zu machen, dass sie ihre Kinder lieben, dass sie sich jedoch nicht für die Rolle der Mutter gemacht fühlen, trotz der Liebe, die sie empfinden, würden sie auf ihre Kinder verzichten, wenn das ginge.²⁰ Donath weist auch darauf hin, dass das Wort Reue meist mit Begriffen wie Gleichgültigkeit, Hass, Nachlässigkeit und Gewalt verbunden werde. Eine Differenzierung zwischen Kind und Mutterschaft als dem ‚Ziel‘ der Reue ermögliche es den Teilnehmerinnen, weiter als moralische Personen und Menschen angesehen zu werden, da die gesellschaftlich konstruierten Regeln für mütterliche Gefühle nicht verletzt würden.²¹ Ein Gedanke, der sich auch in die Interpretation von *Gefährliche Arten* eingliedern lässt. Denn auch hier trägt die Mutterliebe dazu bei, dass Sasha, trotz ihrer ins Animalische gehenden Wandlung Mensch bleibt und Leser*innen Empathie für sie aufbringen können.

Orna Donath fokussiert in ihrer Studie Reue im Zusammenhang mit Mutterschaft als spezifische Emotion, die ihrer Meinung nach von unserer Gesellschaft schlichtweg ignoriert wird. Zudem werde umgekehrt allgemein davon ausgegangen, dass die (bewusste)

¹⁴ Heffernan/Stone (2021), S. 339.

¹⁵ Vgl. Donath (2015), S. 345.

¹⁶ Grimm Bd. 14, Sp. 831.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Das englische Substantiv ‚regret‘ wird häufig auch mit ‚Bedauern‘ übersetzt, dessen Bedeutung stimmt jedoch nicht ganz mit der Begriffsabgrenzung von Donath überein. Dagegen findet sich im PONS-Wörterbuch das Wort ‚Reue‘ in Übersetzungen von Redewendungen, wie z. B. ‚a pang of regret – ein Anflug von Reue‘, was ebenfalls für die Verwendung dieser Übersetzung spricht.

¹⁹ Donath (2015), S. 345.

²⁰ Vgl. Ebd., S. 354.

²¹ Vgl. Ebd. S. 345 und 361.

Entscheidung, keine Kinder zu bekommen, unausweichlich Reue zur Folge haben muss. In einem Interview zu ihrer Studie formuliert Donath es so: "Society related, there is only one path to live life, to live like real life and correct life and each and everyone of us, who are not on this path, are considered insane, crazy, deviant – whatever."²² Und aus dieser Be- bzw. Verurteilung heraus entsteht laut Donath Leid. Die Annahme, dass ein Leben ohne Kind für Frauen zwangsläufig auf Reue hinausläuft, kann dazu führen, dass Frauen eine Mutterschaft anstreben, auch wenn sie bereits vor der Schwangerschaft das Gefühl haben, in dieser Rolle keine Erfüllung zu finden. Damit ist folglich auch die Wahrscheinlichkeit höher, dass sie diese Entscheidung bereuen. Viele der von Donath getätigten Interviews bestätigen diese Aussage. Wenn es dann zu Reue kommt, sehen die Frauen sich gleichermaßen einer unmöglichen Situation gegenüber, da es für sie keine Chance gibt, über ihre Emotionen zu sprechen, denn eine Mutterschaft zu bereuen, wird mit der Ablehnung der eigenen Kinder gleichgesetzt. Solche unterschwellig vermittelten gesellschaftlichen Denkweisen und die Verknüpfung mit innerfamiliären Erwartungen stellen Frauen in den Mittelpunkt von Bewertungen und nehmen ihnen so den Raum zur freien Entfaltung, innerhalb und außerhalb der Mutterrolle. Zudem zeigt sich an diesem Diskurs, dass Mutterschaft bzw. ‚erfolgreiche‘ Mutterschaft Charakteristika sind, die über den Stand einer Frau innerhalb der Gesellschaft entscheiden. Eine Frau ohne Kind oder eine Frau, die ihrer Mutterrolle nicht gerecht wird, erfüllt demnach nicht die Kriterien, um als eine gesunde, erfolgreiche oder glückliche weibliche Person zu gelten.

In Kutschkes Roman gibt es drei für das Thema relevante Frauenfiguren: Sasha, ihre Mutter (die nicht namentlich genannt wird) und Sophia, Jannis' Exfreundin. Letztere ist für Sasha nicht nur Konkurrentin in ihrer Liebesbeziehung, sondern auch in Bezug auf ihre Tochter Lizzy, die sich immer mehr Sophia zu- und von Sasha abwendet. Die Beziehung zwischen Sasha und Sophia ist währenddessen ambivalent und nicht nur von Rivalität, sondern auch von einer Anziehungskraft geprägt, die Sophia auf Sasha ausübt. Es kommt zu einem Kuss, zunächst nur in Sashas Fantasie, dann scheinbar auch in der Realität, da es sich bei Sasha jedoch um eine unzuverlässige Erzählerin handelt, bleibt die Situation ambivalent. Der Kuss, der daher als Symbol für eine von Sasha erhoffte Symbiose mit Sophia angesehen werden kann, erfolgt bezeichnenderweise kurz bevor Lizzy beinahe in einem See ertrinkt und im letzten Moment von Sophia, nicht von Sasha, gerettet wird. Bezeichnenderweise deshalb, weil der Kuss als Symbol der Vereinigung im genauen Gegensatz zu der Rettung steht, durch die die Spaltung zwischen Sophia als ‚fähiger Mutter‘ und Sasha als ‚unfähiger Mutter‘ auf

²² Vgl. Riley (2023), Ep. 78, 00:29:37- 00:30:00.

dramatische Weise hervorgehoben wird.

In Sashas Beziehung zu ihrer depressiven Mutter sind die Rollen verkehrt, sie übernimmt als Kind die Rolle der Pflegerin. Nach dem Selbstmord von Sashas Vater findet ihre Mutter in eine gesellschaftlich akzeptierte Lebensweise zurück, ist jedoch nicht in der Lage, ihrer Tochter Verständnis entgegenzubringen, die nun ihrerseits an einer Depression erkrankt ist. Sasha erinnert sich an ein Gespräch mit ihrem Vater, der als Psychologe tätig war:

Mein Vater hatte mir einmal erklärt, Depressionen seien nichts weiter als unerlaubte, verdrängte Gefühle [...]. Welche Gefühle meine Mutter seiner Meinung nach verdränge, hatte ich ihn gefragt. Sie hat nie ein Kind gewollt und kann sich das nicht eingestehen, unter anderem, hatte er in aller Arglosigkeit gesagt, für ihn führten wir eine theoretische Unterhaltung.²³

An dieser Stelle können zwei Dinge herausgelesen werden, zum einen, dass von Sashas Mutter ihre Reue als unerlaubtes Gefühl verdrängt worden ist, ganz wie Donath es in ihrer Studie herausarbeitet. Indem Sasha darauf verweist, dass ihr Vater so arglos mit ihr gesprochen habe, als sei es eine theoretische Unterhaltung gewesen, legt sie den Finger auf die Wunde: Spricht eine Mutter über Reue, dann wird diese direkt auf das Kind bezogen und dieses als ungewollt wahrgenommen. Auch wenn Sasha nicht näher auf ihre eigenen Gefühle in dieser Situation eingeht, macht ihre Formulierung klar, dass sie der Aussage anders gegenübersteht als ihr Vater. Für sie ist die Unterhaltung nicht theoretisch, da sie von ihr handelt und ihre Selbstwahrnehmung direkt beeinflusst. Und daraus resultiert wiederum eine moralische Beurteilung der mütterlichen Reue. Einige der Mütter in Donaths Studie gehen ebenfalls darauf ein, dass sie ihre Mutterschaft zwar jederzeit rückgängig machen würden, das aber niemals ihren Kindern sagen würden, da sie diese sehr lieben und nicht verletzen wollen.²⁴ Sashas Blick auf ihre eigene Tochter ist durch Liebe geprägt, die Beschreibung ihrer Geburt liest sich wie ein Beispiel für Mutterliebe und die natürliche Transformation, die von einer werdenden Mutter erwartet wird:

Als sie mir mein kleines Mädchen, diesen verschmierten, winzigen Wurm, der zu erschöpft war, die Augen zu öffnen, in die Arme legte, zerfiel ich innerhalb von Bruchteilen einer Sekunde und setzte mich wieder zusammen, als ein neuer Mensch. Als ich ihre Wärme auf meiner Haut spürte und nicht sicher war, wo mein Körper endete und ihrer begann, fragte ich mich, wo dieses unfassbar seltsame kleine Wesen hergekommen war. Ich hatte keinen Ausdruck für dieses Gefühl, nicht einmal eine Geste. Hätte mir die Hebamme Lizzy nicht in die Arme gelegt, ich hätte sie nicht berühren können vor lauter Liebe. (GA, S. 118)

Doch Sasha lehnt diese Transformation ab, sie kann mit den Gefühlen, die in ihr hochkommen, nicht umgehen und stürzt sich in einen Drogenrausch im Berliner

²³ Kutschke (2013), S. 75. Im Folgenden unter der Sigle GA.

²⁴ Donath (2015), S. 354.

Nachtleben.

Das Motiv der Mutterliebe, das hier aufgegriffen wird, irritiert zunächst, denn Sasha äußert sich an anderer Stelle sehr pragmatisch und abgeklärt zum Thema Geburt: „Betäuben sollte man mich wie ein Pferd. Und dann sollte man das Kind irgendwie aus mir herausfädeln“ (GA, S. 116). Zudem lehnt sie später auch ein weiteres Kind mit der Aussage „ein Kind ist mehr als genug“ (GA, S. 157) ab. Vor dem Hintergrund der von Donath etablierten Differenzierung zwischen Objekt und Erfahrung als Ursprung der Reue spiegelt dieser Abschnitt jedoch lediglich wider, was auch Donaths Studie herausstellt, dass selbst eine ausgeprägte Liebe zum Kind nicht verhindern kann, dass eine Frau ihre Mutterschaft bereut und auch pathologische Zustände durch die Liebe nicht verschwinden.²⁵ Als Lizzy heranwächst, scheinen sich das Familienleben und Sashas Verfassung zu stabilisieren. Lizzys kindliche Unvoreingenommenheit und die zwischenmenschlichen Kapazitäten Sashas reichen aus, um den Anschein einer intakten Familie und Mutter-Kind-Beziehung zu erwecken. Doch als Sashas Kunstmarkt-Projekt von ihrem Galeristen beendet und ihr Hauptaufenthaltort ihre Wohnung wird, verstärken sich die Depressionssymptome. Sie beginnt, die Kostüme aus dem Kunstmarkt auch zu Hause zu tragen, was auch als Flucht in andere Identitäten und damit andere Rollen in der Gesellschaft angesehen werden kann. Sie hat kein Gespür dafür, was ihre Tochter braucht oder sich wünscht und was für sie erschreckend ist und was nicht. Irgendwann bemerkt jedoch selbst sie, dass Lizzy die Kostüme von alten blinden oder jungen krebserkrankten Frauen ablehnt. Lizzy hat mittlerweile eine enge Beziehung zu Sophia aufgebaut, die nebenan wohnt, und verbringt gerne Zeit mit ihr. Hier findet sie die Geborgenheit, die Sasha ihr nicht geben kann. Sasha beginnt, Sophia zu imitieren, dafür stiehlt sie dieser einige Kleidungsstücke und ein Parfüm, führt liebevolle Gesten aus, die sie bei ihr gesehen hat. So wird immer deutlicher, dass Sophia für Lizzy zu einer wichtigen Bezugsperson wird. Die Leichtigkeit, mit der Sophia das bewerkstelligt, steht damit konträr zu Sashas vergeblichen Bemühungen Nähe zu ihrer Tochter aufzubauen. Nachdem Sasha bewusst geworden ist, dass ihre Tochter eigentlich nicht ängstlich ist, sich aber vor ihren Verkleidungen fürchtet, kommt es zu dem Vorfall in der Straßenbahn, bei dem sie einer Frau eine Nagelfeile in den Arm sticht. Und damit beginnt die Beziehung zu ihrer Tochter gänzlich und zeitgleich mit Sashas psychischer Verfassung zusammenzubrechen. Während Sashas Depression anhält, wird die zweite Schwangerschaft zum Thema:

Ein absurdes Rätsel, wie Jannis auf den Gedanken kam, ein weiteres Kind könne eine gute Idee sein. Ich lag im eigenen verrottenden Fleisch auf dem Sofa, Lizzy war bei einer

²⁵ Vgl. dazu Schlicht (2016), S. 116.

fremden Frau, ich hatte schlechtes Zeug gezogen, ich wusste nicht, ob es vor fünf Minuten oder gestern gewesen war. [...] Du bist schuld, schrie ich, du bist schuld, und traf ihn noch einmal, hart, mit beiden flachen Händen vor die Stirn mein Körper ist doch kein verdammtes Hotel. Ein Kind ist schon mehr als genug!“ (GA, S. 156f.)

Eine Woche darauf geht Sasha für eine Abtreibung in eine Klinik, gleichzeitig sagt sie für ein Arbeitsstipendium in China zu. Während hier zum einen deutlich wird, dass es Sasha bedrückt, dass Lizzy nicht bei ihr ist, wird zum anderen deutlich, dass sie nicht in der Lage ist, auf dieses Bedauern konstruktiv zu reagieren. Stattdessen betäubt sie sich mit Drogen. Die Entscheidung, kein zweites Kind zu bekommen, steht dem mit bemerkenswerter Rationalität gegenüber, indessen Jannis der Vorstellung folgt, ein Kind könnte eine positive Wandlung herbeiführen.

In Donaths Studie berichtet eine Teilnehmerin davon, dass sie erst nach der zweiten Geburt gemerkt hat, dass die Mutterrolle für sie nicht passend sei. Das klingt zunächst irritierend, doch nach der ersten Geburt denkt sie noch, dass sie nicht bereit gewesen sei. Sie geht zu einer Therapie, arbeitet an sich und glaubt daraufhin, dass sie nun bereit sein könnte. Aber nach der zweiten Geburt wird ihr klar, dass es nicht an ihrer Verfassung lag, sondern am Muttersein an sich.²⁶

Allgemein zeigen die in Donaths Studie beschriebenen Fälle, dass viele der Frauen gar nicht auf die Idee kommen, dass sie eine andere Wahl haben könnten oder sie die Mutterrolle ablehnen könnten. Das Kinderkriegen ist für sie eine logische Folge an einem bestimmten Zeitpunkt des Lebens und an einem bestimmten Punkt in einer Beziehung. Genauso können manche Mütter sich nicht eingestehen, dass die Emotion, die sie empfinden, Reue ist. Mutterschaft wird bis heute als natürliche Transformation im Leben einer Frau angesehen, die einen automatisierten und immer als positiv gekennzeichneten Wandel herbeiführt, hin zu Verantwortungsbewusstsein und einer Verschiebung der Prioritäten im Sinne des Kindes.²⁷ Dies entspricht einer Vorstellung, dass Elternschaft und die damit verbundenen Gefühle ein naturgegebener Zustand sind, der automatisch eintritt und alles reguliert. Eine Vorstellung, die bis in die Aufklärung zurückreicht und mit den Schriften Jean Jaques Rousseaus verbunden ist. Bis heute lässt sich deren Einfluss nachweisen. An diese besagte Vorstellung ist auch Jannis' Vorschlag geknüpft, es als Chance zu sehen, als Sasha ein zweites Mal schwanger wird (Vgl. GA, S. 156f. und GA, S. 158). Doch Sasha hat einen anderen Blick auf Mutterschaft, schon während der Schwangerschaft verbindet sie den Geburtsvorgang mit Horrormotiven. Als sie das ausspricht, brüskiert sie Jannis:

Jannis schaute mich an, als hätte ich eine Regel verletzt. Dabei war er derjenige, der von

²⁶ Vgl. Donath (2015), S. 356f.

²⁷ Vgl. ebd. S. 343 und 349.

mir erwartete, dass ich mich auf die Geburt freute. Betäuben sollte man mich wie ein Pferd. Und dann sollte man das Kind irgendwie aus mir herausfädeln. Es muss doch einen anderen Weg geben, schrie ich. Wir leben im 21. Jahrhundert, Herrgott noch mal. So rückständig können wir doch gar nicht mehr sein. Was für eine Zumutung, dass man so unendlich versehrt daraus hervorgehen muss. Ein völlig chauvinistisches Gebaren ist das, dass ich bluten soll und du schaust zu und bist neidisch. (GA, S. 116)

Sasha bricht hier mit den gesellschaftlichen Vorstellungen, denen Frauen in Bezug auf Mutterschaft gegenüberstehen und ertut Irritation von ihrem Gegenüber. Die ‚Regeln‘ und das Gefühl diese zu brechen, auf die der Roman hier rekurriert, beinhalten nicht nur die Frage, ob eine Frau überhaupt Mutter werden will, sondern auch die Art und Weise, wie sie die Mutterrolle ausfüllt und für sich interpretiert. Dass es diese Vorstellungen gibt, hat mit dem Mutterbild zu tun, das in westlichen Kulturen gesellschaftlich verankert, jedoch noch gar nicht so alt ist.

III. Das Bild der guten Mutter

Worte wie Muttergefühle, Mutterliebe, Mutterinstinkt oder als Antithese der Begriff der Rabenmutter, stehen in der deutschen Sprache Spalier für das Bild der guten Mutter und damit ein ganzes Narrativ, das sich über die Jahrhunderte verändert und entwickelt hat. Zentral bleibt jedoch die Vorstellung, dass eine Frau nur durch die Transformation zur Mutter ihrer wahren Bestimmung nachkommt und demnach auch nur durch die Aufnahme der Mutterrolle ein erfülltes Leben führen kann.²⁸

Die ersten Entwicklungen zu einem Mutterbild, wie wir es heute kennen, begannen bereits im Protestantismus, der den privaten Haushalt und die Pflege der Kinder in das Zentrum von Frauenleben stellte.²⁹ Hierbei wurde es fundamental wichtig, dass die leibliche Mutter die Pflege der Kinder übernahm, da nur sie die Anstrengungen der frühkindlichen Erziehung und Pflege aushalten und die notwendige Geduld aufbringen könne.³⁰ Mit der Bindung der Frau an Ehe und Haushalt sollte aber auch vor allem das sexuelle Wesen der Frau eingedämmt und sie dazu befähigt werden, ein gottesfürchtiges Leben zu führen.³¹ Schon hier verbirgt sich also die Vorstellung, dass es die Bestimmung der Frau sei, Mutter zu werden. Ein Teil der tröstenden Worte, die Luther zu dieser Zeit an eine im Kindbett im Sterben liegende Frau gerichtet hätte, lauteten:

²⁸ In ihrer Epochenübersicht zur „Mutter“ beschreibt Barbara Vinken, wie die Anforderungen, die an Mütter gestellt werden, sich seit dem Mittelalter durch Luther und die Reformation, Rousseau, Pestalozzi und Königin Louise verändert und bis heute entwickelt haben. Orna Donath geht in ihrer Studie ausführlich darauf ein, wie ‚womanhood‘ und ‚motherhood‘ als Synonyme angesehen werden. Vgl. Vinken (2007) und Donath (2015).

²⁹ Vgl. Vinken (2007), S. 107.

³⁰ Vgl. ebd., S. 112.

³¹ Vgl. ebd., S. 114.

Gedenk, liebe Greta, daß du ein Weib bist, und dies Werk Gott an dir gefallet, tröste dich seines Willens fröhlich und laß ihm sein Recht an dir. Gib das Kind her und tu dazu mit aller Macht. Stirbst du darüber, so fahr hin, wohl dir, denn du stirbest eigentlich im edlen Werk und Gehorsam Gottes. Ja, wenn du nicht ein Weib wärest, so solltest du jetzt allein um dieses Werks willen wünschen, daß du ein Weib wärest, und so köstlich in Gottes Werk und Willen Not leiden und sterben.³²

Die Frau im Kindbett sollte also beruhigt sterben, da sie Sinn und Zweck ihrer Existenz erfüllt hatte. Sashas Gedanken über die Geburt, die sie Jannis entgegenschreit und die sich vor allem um die Versehrtheit und das Gefühl rückständigen Praktiken unterworfen zu sein drehen, stehen dieser Vorstellung vollkommen entgegen. Barbara Vinken weist in ihrer Zusammenfassung der Entwicklung des modernen Mutterbildes darauf hin, dass Mutterschaft im Protestantismus eng mit der psychischen und physischen Gesundheit von Frauen verknüpft und sogar als deren Voraussetzung angesehen wurde.³³ Laut Vinken wurde so eine alttestamentarische Vorstellung von einer kinderlosen Frau, die sich vor Sehnsucht verzehrt, wieder aufgegriffen und befeuert.

Auch Jean-Jacques Rousseaus Vorstellungen von einer guten Mutter, die er in seinen Romanen *Julies oder die neue Heloise* und *Emile oder über die Erziehung* propagierte, finden sich im heutigen Bild der guten Mutter wieder. Während die Vorstellungen von Mutterschaft im Laufe der Reformation stark religiös geprägt waren, wurde Rousseaus neues Mutterbild laut Vinken aus Vorstellungen von Natur und Ursprünglichkeit geboren und die Mutter als Heilsfigur gegenüber einer verdorbenen und verfallenden Welt inszeniert.³⁴ Sie müsse lediglich ihre eigenen Kinder stillen und würde so den ganzen Staat erneuern können.³⁵ Das Stillen stehe dabei stellvertretend für die Fürsorge der Mutter. Vinken hält fest:

Rousseau stellte sich in eine Tradition, die die Sittlichkeit der bürgerlichen Familie gegen die korrupte Eitelkeit des Hofes beziehungsweise der Welt hochhielt. Dieser Gegenüberstellung gliederten sich weitere an: die von Stadt und Land, Adel und Bürgertum, Dame und Mutter, Dekadenz und Natürlichkeit, Perversion und Reinheit oder Gesundheit, schließlich die von Monarchie und Republik.³⁶

Damit ist sowohl im Protestantismus als auch in der Aufklärung Mutterschaft ein zentrales Kriterium, um als Frau als eine moralische und gesunde Person gelten zu können. Eine Vorstellung, auf die Donath in ihrer Studie ebenfalls eingeht, wenn sie darauf verweist, dass es noch immer eine Frage der Moral ist, wenn Mütter darüber sprechen, dass sie ihre Mutterschaft bereuen.³⁷

³² Luther nach Vinken (2007), S. 125.

³³ Vgl. Vinken (2007), S. 130.

³⁴ Vgl. ebd., S. 133.

³⁵ Vgl. ebd., S. 134.

³⁶ Vgl. ebd., S. 136.

³⁷ Donath (2015), S. 360.

Weiterhin beinhalten die Ansprüche, die Rousseau laut Vinken an eine gute Mutter habe – nebenbei bemerkt hat Rousseau selbst seine Kinder in Pflege gegeben und nicht selbst erzogen –, dass die Frau ihr Leben in der familiären Sphäre verbringt. Frauen, die ausgingen, tiefe Dekolletés trugen und mit Männern verkehrten, befanden sich laut Vinken für ihn auf der gleichen Ebene mit Prostituierten und entsprachen nicht seinem Bild einer guten Mutter. Interessanterweise spiegeln die Ergebnisse der Bilder-KI *playground.com* diese Vorstellung wider.³⁸



Abb. "A bad mother" (playground.com)

Außerdem ist es nach Vinken Rousseaus Ziel gewesen, Frauen aus der Öffentlichkeit zu verbannen, so Vinken: „[D]ie Unsichtbarkeit und die Unhörbarkeit von Frauen war das einzige, untrügliche Anzeichen für die Gesundheit eines Staatswesens“.³⁹ Auch laut Donath wird eine Mutter, die sich zu Hause um ihre Familie kümmert und für ihre Kinder sorgt, immer wieder mit (geistiger) Gesundheit in Verbindung gebracht.⁴⁰ Kommt sie ihren vermeintlich vorbestimmten Aufgaben nach, erhält sie demnach ihren eigenen Gesundheitszustand und dadurch gleichzeitig den ihrer Familie und den der Gesellschaft.

³⁸ Eine KI bezieht ihr Wissen aus Informationen aus der Vergangenheit, daher scheint es vielleicht auf den ersten Blick nicht verwunderlich, dass sie veraltete Rollenbilder wiedergibt, jedoch liegt die Grenze der Informationen, die eine KI verwenden kann, nicht im 18. Jahrhundert. Vielmehr wird der Ursprung dieser Prägung in zu homogenen Entwicklerteams gesehen und in den Vorurteilen, die durch die Trainer*innen den KI eingegeben werden. Die KI führt der Gesellschaft also lediglich die eigenen Vorurteile und Stereotype vor Augen.

³⁹ Vinken (2007) S. 140 und 142.

⁴⁰ Vgl. Riley (2023).

Was auf die Vorstellung hinausläuft, dass eine Frau nur ein vollwertiges und funktionierendes Mitglied der Gesellschaft sein kann, wenn sie ihre Rolle als Mutter annimmt und ausfüllt.

IV. Gefährliche Arten

Hier schließt sich eine mögliche Lesart von Kutschkes Roman an, denn sowohl Sasha als auch ihre Mutter sind keine Figuren, die den gesellschaftlichen Erwartungen entsprechen. Durch ihren psychischen Zustand gehemmt, schaffen sie es nicht, die für sie vorgesehenen Rollen auszufüllen. Gleichzeitig ist es jedoch auch die Mutterrolle bzw. das Scheitern daran, die ihren psychischen Zustand verschlechtern bzw. erst hervorrufen. Beide Frauenfiguren finden einen Ausgleich in Gewalt. Die eine richtet sie gegen sich selbst, die andere gibt sie nach außen weiter. Die ersten Situationen, in denen Sasha in der Öffentlichkeit gewalttätig wird, sind direkte Folgesituationen von Momenten, in denen ihre Unfähigkeit der Mutterrolle zu entsprechen, deutlich wird. Da ist zunächst der Feilenangriff in der Bahn, nachdem sie nicht begreifen konnte, dass ihre Tochter sich vor ihren Kostümen fürchtet, und dann der erste Mord, nachdem sie nicht in der Lage gewesen ist, ihre Tochter am Badensee zu retten. Bezeichnend ist, dass Sasha innerhalb ihrer Kunst die Grenzen zu anderen Rollen austestet und schließlich bei Sophias Verkleidung hängen bleibt, der Frau, die für ihre eigene Tochter immer mehr zur Mutterfigur wird. Gleichzeitig sind die Verkleidungen Symbol für den Verlust ihres Selbst, nachdem ihr Kunstmarkt geschlossen worden ist. Auch in Kutschkes Roman fällt also das Attribut Gesundheit mit (guter) Mutterschaft zusammen. Als Sashas Mutter nach dem Tod ihres Mannes aufblüht und ein neues strukturiertes Leben beginnt, entspricht sie einem geistig und körperlich gesunden Menschen. Und als dieser, tritt sie wieder aktiv in das Leben ihrer Tochter ein. Sie kann zwar für ihre Tochter keine Empathie aufbringen und noch immer keine Beziehung zu ihr aufbauen, jedoch nimmt sie ihre Enkeltochter für einige Zeit zu sich und füllt somit, zumindest kurzzeitig, die Rolle der Großmutter aus. Interessanterweise ist sie eine Mutter und zudem eine Person, die ebenfalls Depressionen erlebt hat, hat aber dennoch kein Verständnis für Sashas Probleme bzw. Lebensweise. Hier schließt sich der Kreis zu dem zu Beginn gegebenen journalistischen Beispiel, in dem es ebenfalls Mütter sind, die als die schärfsten Kritikerinnen von anderen Müttern auftreten. Was zeigt, wie internalisiert die Ansprüche an eine gute Mutter auch bei Frauen selbst sind. Der Druck, der von außen auf sie ausgeübt wird, löst sich nicht auf, sondern wird weitergeleitet.

Literaturverzeichnis

- Badinter, Elisabeth: Der Konflikt. Die Frau und die Mutter. München 2010.
- Beck, David: Warum KI nicht frei von Vorurteilen ist. In: www.tageschau.de, Künstliche Intelligenz 2023, <https://www.tagesschau.de/wissen/ki-vorurteile-101.html> (09.01.2024).
- Statista Research Department: Alleinerziehende in Deutschland, <https://de.statista.com/themen/5182/alleinerziehende-in-deutschland/#topicOverview> (20.04.2024).
- Donath, Orna: Regretting Motherhood. A Sociopolitical Analysis. In: *Signs. Journal of Women in Culture and Society* 40/2 (2015), S. 343-367.
- Heffernan Valerie/Stone, Katherine: #regrettingmotherhood in Germany: Feminism, Motherhood, and Culture. In: *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 46/2 (2021), S. 337-360.
- Ibsen, Henrik Johann: Nora. Stuttgart 2022.
- Kutschke, Svealena: Gefährliche Arten. Köln 2013.
- Riley, Dan: Keep Talking Podcast. Episode 78: Orna Donath – regretting Motherhood 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=8TZIPCFk33g> (12.01.2024).
- Rottmann, Kerstin: Wenn eine Mutter die Familie verlässt. In: www.welt.de, Panorama 2017, <https://www.welt.de/vermischtes/article161887671/Wenn-eine-Mutter-die-Familie-verlaesst.html> (09.01.2024).
- Schlicht, Corinna: Das Narrativ ‚natürlicher‘ Mutterliebe und Mütterlichkeit in Literatur und Film. In: *Gender. Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft* 1/16 (2016), S. 108-123.
- Vinken, Barbara: Die deutsche Mutter. Der lange Schatten eines Mythos. Frankfurt am Main 2007.
- Weidt, Elena: Wenn Mütter die Familie verlassen. In: www.swr.de 2023, <https://www.swr.de/wissen/muttermythos-wenn-muetter-die-familie-verlassen-100.html> (11.01.2024).

Gewalt als Ersatzgeste in Svealena Kutschkes *Gefährliche Arten*

I. Vorüberlegungen zur Geste

„Ich hatte keinen Ausdruck für dieses Gefühl, nicht einmal eine Geste. Hätte mir die Hebamme Lizzy nicht in die Arme gelegt, ich hätte sie nicht berühren können vor lauter Liebe.“¹ Die Aussagen der Ich-Erzählerin in Svealena Kutschkes Roman *Gefährliche Arten* deuten nicht darauf hin, dass es sich hier um eine Frau handelt, die seit ihrer Kindheit Haustiere tötet, mit einer Nagelfeile Menschen attackiert und schließlich Obdachlose ermordet. Und doch wird in dem Zitat, so die in diesem Aufsatz vertretene These, ein möglicher Grund für die Gewalt angedeutet: die Unfähigkeit zur Geste.

Der Begriff der Geste ist in der deutschen Sprache mehrdeutig. Zum einen werden darunter konkrete, nonverbale Bewegungen verstanden, die Kommunikationshandlungen begleiten. Zum anderen werden mit Gesten auch komplexe Handlungen beschrieben, die eine Haltung oder eine Beziehung symbolisch nach außen bringen. Man macht jemandem eine *nette* Geste mit einem Blumenstrauß oder zeigt seine Generosität mit einer *großen* Geste. Diese Ambiguität findet sich auch in zwei nahestehenden Begriffen, in der manchmal synonym gebrauchten ‚Gebärde‘ einerseits und in der ‚Haltung‘ andererseits. Zur Gebärde führt Isolde Schiffermüller mit einem Blick in das *Grimmsche Wörterbuch* aus: „[G]eberde meint nicht nur Körpergeste, den mimischen Ausdruck und die Rede, sie kann auch allgemeiner die sittliche Haltung oder den Gestus einer ganzen Epoche bezeichnen.“² Interessanterweise ist in dieser Definition die Gebärde kein individuelles Phänomen, sondern kann auch kollektiv ausgeführt werden. Unter Haltung wird im Duden die „Art und Weise, besonders beim Stehen, Gehen oder Sitzen, den Körper, besonders das Rückgrat, zu halten“ bezeichnet oder eine „innere (Grund)einstellung, die jemandes Denken und Handeln prägt“.³ Gerade die Begriffszusammenhänge zwischen den Wörtern Geste, Gebärde und Haltung deuten an, dass sich das Innere nicht ohne den äußeren Ausdruck denken lässt, dass vom äußeren Ausdruck auf das Innenleben einer Person oder Personengruppe geschlossen wird.

Die Literatur und Kultur der klassischen Moderne schenkt der Geste eine besondere Aufmerksamkeit: Sie betont Gesten und reflektiert zugleich über sie. Nach Hugo von

¹ Kutschke (2013), S. 118, der Primärtext wird im Fließtext mit der Sigle ‚GA‘ zitiert.

² Schiffermüller (2001), S. 7f.

³ Dudenreaktion (o.J.), o.S.

Hofmannsthal, der selbst als einflussreicher Autor des Gestischen gilt,⁴ reagiere die Kultur mit dem körperlichen, wortlosen Ausdruck auf die Sprachkritik dieser Zeit; laut Rilke seien die Gebärden der Moderne „ungeduldiger [...], nervöser, rascher und hastiger“ geworden, da die Menschheit ihren Sinn nicht finden könne.⁵ Die Selbstreflexion der Künstler wird erweitert, indem sich auch die Kultur- und Literaturwissenschaft den Gesten und Gebärden annähert und sie zum Gegenstand ihrer Analysen macht. Der Literaturhistoriker Max Kommerell wird beispielsweise von Walter Busch als wichtiger Autor der Forschung um die Gebärde wertgeschätzt.⁶ In Anschluss an Stefan Georges Ruf nach ‚der deutschen geste‘ arbeite Kommerell in seinen Essays und Studien unter anderem ein Gebärdenmodell zur Interpretation moderner Literatur aus.⁷ Er tut dies vor dem Hintergrund einer Analyse des Zeitgeistes und kommt 1933 in seinen Studien zu Jean Paul zu dem Schluss, das Bürgertum in der Moderne habe aufgrund seiner Hinwendung zum Unbewussten seine Gebärden verloren.

Dieser Gestenverlust dient später Giorgio Agamben in seinen Noten zur Geste als Ausgangsthese: „[...] Menschen, denen alle Natürlichkeit abgezogen worden ist, wird jede Geste zu einem Schicksal.“⁸ Die Noten zur Geste sind Teil des Bandes *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*, in dem Agamben Begriffe aus dem politischen Diskurs dekonstruiert, um ihre Bedeutung zu rehabilitieren. Darunter fällt auch die Geste, die er in der Sphäre der Politik verortet. Ihre Eigenschaften trägt er wie folgt zusammen: „Die Geste ist also dadurch gekennzeichnet, dass man in ihr weder etwas hervorbringt bzw. macht noch ausführt bzw. handelt, sondern etwas übernimmt und trägt.“⁹ Als solche sei sie weder dem Bereich der Zwecke noch dem der Mittel zuzuordnen, sondern sei „die Darbietung einer Mittelbarkeit, das Sichtbarmachen eines Mittels als solchem“.¹⁰ Aus einer ethischen Perspektive heraus macht eine Geste für andere nachvollziehbar, welche Mittel ein Handelnder wählt, um seine Zwecke zu verfolgen. Der Handelnde übernimmt eine bestimmte Einstellung beziehungsweise eine bestimmte Haltung und trägt diese nach außen. Soll nun also im Folgenden die Geste in Kutschkes Roman untersucht werden, ist danach zu fragen, welche Mittel die Protagonistin in ihrer Umwelt beobachtet und welche Haltungen sie übernimmt und trägt.

Agamben nimmt noch eine weitere Idee in seine Noten auf, die Béla Balázs in seinem Essay

⁴ Vgl. Lemke (2013), S. 264-268.

⁵ Rilke (1985), S. 37.

⁶ Vgl. Busch (2001), S. 103-134.

⁷ Vgl. ebd., S. 103-105.

⁸ Ebd., S. 50.

⁹ Ebd., S. 53.

¹⁰ Ebd., S. 54.

Der sichtbare Mensch aus dem Jahr 1924 aufgeworfen hat: Das Kino als Medium baue auf dem Gestischen auf und könne den Menschen, die ihre Gesten durch die Schriftsprache verlernt haben, ebendiese wieder näherbringen.¹¹ Im Kino beobachten die Zuschauenden die Mimik und Gestik der Schauspieler*innen, auf der Leinwand in unnatürlicher Größe, eingefangen und gelenkt durch den Blick der Kamera und im Zusammenhang eines Erzählstrangs. Bei Balázs wird das Kino somit zur Lehrveranstaltung, bei Agamben wird es zum Ort der Ethik und des politischen Diskurses.

In der heutigen Zeit hat das Kino Medienkonkurrenz bekommen. Auf digitalen Endgeräten werden zwar auch Filme und Serien konsumiert, sie haben allerdings eine Reihe weiterer Räume der Gestenvermittlung eröffnet. Emojis bereichern durch ikonische Mimik und Gestik die schriftliche Kommunikation, Videotelefonie ermöglicht eine Gestikulation über Distanzen hinweg. Aber auch skurrilere Gestendarstellungen haben sich durchgesetzt: Das *gif*-Format ermöglicht es, kürzere Videoausschnitte aus größeren Kontexten zu entnehmen, um sie in einer Dauerschleife wiederzugeben. Oft sind es Filme oder politische Reden, aus denen die Ausschnitte entnommen werden. Gerade das Fragmentarische an dieser Darstellung macht die Gesten weniger begreifbar, sie scheinen aus etwas herausgerissen worden zu sein. Die Dauerschleife bewirkt, dass die Geste auf sich zurückgeworfen wird. Ein Wiederholungscharakter wird auch in weiteren Praktiken auf sozialen Netzwerken sichtbar. Oft im Rahmen von sogenannten *Challenges* führen private Nutzer*innen einen gleichen Tanz, eine gleiche Körperbewegung oder eine gleiche Handlung aus und laden sie hoch. Unter den dazugehörigen *Hashtags* entstehen ganze Videotheken bestimmter Gesten. Das ständige Sich-Selbst-Betrachten, nicht im Spiegel, sondern durch die Frontkamera des Smartphones ist zur Praktik der Geste geworden. Wenn aber das Kino den Menschen ihre Gesten zurückgegeben hat, welchen Einfluss hat dann die Frontkamera des Smartphones und die stetige Selbstbespiegelung darauf, wie gut wir unsere Körperbewegungen, unsere nach außen getragene Haltung verstehen?

Auch wenn Kutschkes Roman nur einen Einblick in die Mediennutzung von vor zehn Jahren geben kann, wird die Entwicklung der digitalen Selbstbespiegelung durchaus vorweggenommen, was im letzten Abschnitt genauer beleuchtet wird. Zunächst wird es darum gehen, im Roman die zwischenmenschlichen Gesten zu untersuchen.

¹¹ Vgl. Balázs (2001), S. 16f.; Agamben (2006), S. 51-53.

II. Sinnentfremdete Gesten

Von den zahlreichen Suizidversuchen ihrer Mutter erfährt Sasha von ihrem Vater telefonisch oder über handgeschriebene Zettel auf dem Küchentisch. Die Mutter habe versucht, in den Freitod zu gehen. (Vgl. GA, S. 9) Ein anderes Mal habe sie versucht, sich zu entleiben. (Vgl. GA, S. 12) Die Mutter habe einen Suizidversuch unternommen, was knapp kommentiert wird mit: „Viele Grüße, dein Vater.“ (GA, S. 11) Die gestelzte Schwülstigkeit, mit der der Vater den Akt der Selbsttötung umschreibt, steht im Kontrast zu Sashas Wahrnehmung: „*Unternommen*. Mittlerweile bekam das Ganze Ausflugscharakter.“ (Ebd.) Tatsächlich blüht die Mutter im Roman nach ihren Suizidversuchen auf, sie schmiedet Pläne, belegt VHS-Kurse, lernt mehrere Sprachen. Sie nutzt die Versuche, um einen Platz für Erneuerung zu schaffen und die Aufmerksamkeit des Vaters zu erlangen. Der Freitod als eine der, wenn man so will, konsequentesten Gesten eines Menschen gegenüber der Welt, verliert im Handeln der Mutter drastisch an Bedeutung. Als auf die abgewendeten Suizidversuche der Mutter der tatsächliche Suizid des Vaters folgt, überbringt sie Sasha die Nachricht am Telefon mit den Worten, „[ihr] Vater sei gestorben, von eigener Hand“ (GA, S. 113). Das Pathos in der Formulierung wird beibehalten. Der Vater, der sich als Psychologe dem Unbewussten zugewandt hatte, findet keine angemessenen Gesten gegenüber seiner Frau und entzieht sich der Beziehung durch den Freitod. Es wird deutlich, dass das Thema des Suizids den Eltern zum Machtkampf dient. Was übernimmt und trägt die Protagonistin aus den Gesten ihrer Eltern?

Bei ihrem Fotografieprojekt *Almost an orphan* konfrontiert Sasha zufällig ausgewählte Personen mit einer Suizidaussage über ihre Mutter und fotografiert die Reaktionen. Während es auf den ersten Blick scheint, als sei dies ein ironischer, geschmackloser Umgang mit dem Thema, kann man das Projekt auch anders lesen. Sasha führt hier eine Studie durch; das Erkenntnisziel ist die richtige Reaktion auf eine Suizidnachricht. Sie versucht in den fotografierten Gesichtern der anderen Menschen die richtige Mimik für eine Nachricht zu erlernen, die ihr immer nur über Telefongespräche oder Zettel überbracht wurde. Eine angemessene, natürliche Geste hat sie von ihren Eltern nicht erlernt, ihr wird die Geste zu einem Schicksal – um mit der Situation umzugehen, wendet sich die kindliche Sasha der Gewalt zu und beginnt, ihre Haustiere zu töten. Indem sie Gewalt auf Wehrlose ausübt, erfährt sie Selbstwirksamkeit und Kontrolle.

III. Gestenlose Beziehungen

Sashas eigene Liebesbeziehungen sind kompliziert und durch Drei- beziehungsweise Viereckskonstellationen geprägt. Ihre erste ernsthafte Beziehung zu Mo wird durch gegenseitige Verletzungen beendet, danach widmet sie sich Jannis. Während Sasha Jannis mit seiner früheren Freundin Sophia dabei beobachtet, „wie gut sie miteinander waren, ihre kleinen Gesten, die unbeendeten Sätze“, die Selbstverständlichkeit in der gemeinsamen Bewegung beobachtet, „[a]ls wären sie ineinandergelassen“ (GA, S. 89f.), werden Sasha und Jannis in ihrer späteren Beziehung nie eine solche Vertrautheit erlangen. So führt die Protagonistin nach einigen Monaten der Affäre aus: „Wir brauchten immer noch Stunden, bevor wir uns das erste Mal küssten. Wir hatten keine gemeinsamen Gesten entwickelt, nicht die geringste körperliche Vertrautheit.“ (GA, S. 86) Auch nach mehreren Jahren Beziehung, einer gemeinsamen Wohnung und einer gemeinsamen Tochter entwickelt das Paar keine selbstverständliche Zärtlichkeit zueinander:

Ich vergrub meine Nase in [Lizzys] Haar und schaute zu Jannis hinüber. Ich wollte meine Hand auf seine Wange legen, aber nicht einmal die Brücke, die Lizzy zwischen uns legte, reichte, die Distanz zu überwinden, für die wir einige Stunden brauchten, noch immer. (GA, S. 133)

In der Gegenüberstellung dieser beiden Zitate fällt auf, dass sich die Formulierung von Stunden, die zum Überwinden der Fremdheit noch immer gebraucht werden, wiederholt. Das Paar muss seine Beziehung zueinander stetig neu aufbauen; so als sei alles, was beim letzten Kontakt erreicht wurde, wieder hinfällig. Sasha bedauert diesen Zustand nicht, sondern wünscht sich, „dass es immer so bleib[e], dass wir uns jedes Mal zum ersten Mal begegnen, ohne Erinnerung“ (GA, S. 87). Jannis und Sasha begegnen sich also immer wieder ohne eine Systemgeschichte in einem ständigen Zustand der Kontingenz. Was Sasha fälschlicherweise als eine immer wieder getroffene Entscheidung romantisiert, ist eigentlich Ausdruck eines mangelnden Vertrauens. Die Beziehung basiert nicht auf dem Austausch liebevoller Gesten, sondern auf latenter Gewalt. Bereits im Kennenlernen bewundert Sasha Jannis' Fähigkeit zu messerscharfer Argumentation. Zusammen entwickeln sie, so die Protagonistin über die Gespräche mit Jannis, „Gedanken, die in Lage waren, Glas zu schneiden“ (GA, S. 26). In der Kommunikation des Paares kommt diese Fähigkeit auf beiden Seiten zur Geltung. Die manipulativen Offerten Sashas werden von Jannis mit verletzenden Kommentaren pariert. Auf das Geständnis Sashas hin, sie habe Jannis vor ihrem ersten Kuss ohne sein Wissen auf Ecstasy gesetzt, behält dieser die Fassung. Er zieht aber einen für die Beziehung vernichtenden Vergleich zu Goethes Faust, denn „es habe ihn schon immer erschüttert, dass Faust [Gretchen] nicht bewusst ausgewählt hatte, sondern sie zufällig nur

an ihm vorbeiging, gerade als der Hexentrunk zu wirken begann“ (GA, S. 52). Und so entscheidet sich Jannis in einer durch Drogen induzierten Liebe nie bewusst für Sasha. Es wirkt auf sie, als „wäre es ihm einfach egal, mit wem er zusammen war, als könnte er sich jedem Umstand anpassen“ (GA, S. 123).

In einem Gespräch über seine Ex-Freundin Sophia gibt Jannis an, die Trennung von ihr nicht zu bereuen, da er Lizzy, die gemeinsame Tochter mit Sasha, über alles liebe. Sasha wartet daraufhin vergebens auf eine Liebesbekundung ihr gegenüber: „Ich hielt die Luft an, bis mir schwindelig wurde, Jannis bemerkte es nicht.“ (GA, S. 125) In dieser Phase führt Sasha die Gewalt gegen ihren eigenen Körper aus und wird von Jannis ignoriert. Dieser reduziert Sasha auf ihre Funktion als Gebärende. Hier sei das Wort ‚Mutter‘ bewusst vermieden, da die Protagonistin sich den gesellschaftlichen Normen der Mutterschaft entzieht.¹² Als Sasha bereits eine starke Depression diagnostiziert wurde, sorgt sich Jannis in erster Linie um ihren hohen Medikamentenkonsum. Der Grund für die Sorgen sind eine zweite Schwangerschaft und die Gesundheit des Fötus. Die in ihrer eigenen Person zurückgewiesene und auf das Austragen des Kindes reduzierte Sasha reagiert mit einem Ausbruch häuslicher Gewalt:

Als es ihm besser ging, strich er mir liebevoll über die Stirn, ich holte aus und schlug zu. Keine Ohrfeige, eine geballte Faust direkt auf die Wange, die Knöchel genau zwischen Ober- und Unterkiefer, sein Kopf flog zur Seite, die Schönheit seines Erschreckens, ja, dachte ich, ich prügte dir dein verdammtes Lächeln aus dem Gesicht. (GA, S. 157)

Sasha beendet die Schwangerschaft mit einer Abtreibung und sagt einem mehrmonatigen Stipendiaufenthalt in China zu. In der fehlenden Hilfsbereitschaft von Jannis nach der Abtreibung sieht Sasha ihre Annahme bestätigt, dass sich Jannis ausschließlich um das Kind, nicht um sie gesorgt habe. Kurz vor der Abreise rammt sie Jannis die Nagelfeile, die sie ständig bei sich trägt, in den Oberarm. In dieser Handlung verweist sie auf die Gewalttätigkeit, die Jannis vor vielen Jahren ihrem besten Freund Tim zugefügt hatte. Jannis hat die Nagelfeile als *corpus delicti* etabliert, Sasha wendet die zweckentfremdete Waffe nun gegen ihn. Gewalt ersetzt die Abschiedsgeste.

IV. Gewalt als Geste

Weder in ihrer Familie noch in ihren Beziehungen findet Sasha ein sicheres Umfeld. Selbst das Zusammenleben mit ihrem besten Freund Tim wird von den jeweiligen Affären der beiden okkupiert, also von der abwechselnden Anwesenheit von Jannis und Sophia in der

¹² Dem Aspekt der Mutterschaft widmet sich in diesem Band der Beitrag von Lisanne Hilterhaus.

Wohnung. Und so strahlt das Thema der Obdachlosigkeit auf Sasha Anziehungskraft aus. In der Obdachlosigkeit sieht sie ihre innere Haltung der Entwurzelung und Unsicherheit, des Nicht-Ankommens, der emotionalen Rastlosigkeit, unverstellt nach außen getragen.

Mit ihren Kunstprojekten stellt Sasha die Frage, wie die Gesellschaft mit Obdachlosigkeit umgeht; ihr Projekt *endangered species* etwa hinterfragt die christlich konnotierte Tradition der Nächstenliebe in institutionalisierter Form: Sie probiert sich an der Wohltätigkeit oder *Charity* aus, also an privaten Spendenaufrufen, die Schwächen des Sozialstaates ausgleichen sollen. In dem Projekt wird das Prinzip der Patenschaft für bedrohte Tierarten auf obdachlose Personen in Berlin angewendet. Die im Rahmen einer Patenschaft an die Galerie überwiesenen Spenden werden von Sasha verwaltet. Sie (beziehungsweise der Kunstmarkt) entscheidet darüber, was mit den Spenden gekauft und den Obdachlosen überreicht wird. Die Geste des Spendens wird hierbei filmisch festgehalten und auf einem Blog dokumentiert. Sobald Sasha die Geschenke nicht mehr nach dem Prinzip der Nützlichkeit aussucht, sondern zunächst kulturelle Güter und später Suchtstoffe verschenkt, werden die Reaktionen der Blogleserschaft erst ungehalten, dann aggressiv:

Dich sollte man in einem Käfig am Kotti ausstellen, schrieb daraufhin einer, *ich könnte dir ins Gesicht kotzen*, ein anderer. Auch meine Facebook-Seite war mit Schmähungen übersät, dabei lag die Kontroverse im Titel selbst. Das Ganze reichte, um mir ein paar Anzeigen ins Haus zu holen, die das Projekt vorzeitig beendeten, es reichte nicht, um mich als Künstlerin berühmt zu machen. Norma spuckte mich an, als ich ihr als letztes Geschenk zwei Tickets für den Zoo überreichte. Im Grunde war dies die Reaktion gewesen, die ich mit gewünscht hatte, das Video davon war der letzte Eintrag auf dem Blog. (GA, S. 40, Hervorh. i. O.)

Die Kontroverse liegt im Titel selbst. Bei der Anwendung des Begriffs der *endangered species* auf Obdachlose, mit dem normalerweise bedrohte Tierarten bezeichnet werden, verweist Sasha auf deren gesellschaftspolitische Entmenschlichung. Dabei ist Obdachlosigkeit kein aussterbendes Phänomen. Bedroht sind obdachlose Menschen von Kälte oder Hitze, von psychischer und physischer Krankheit, von Hunger, Alkohol- und Drogensucht, von verbalen und körperlichen Angriffen, von Entwürdigung. Das Spenden im Rahmen der *Charity* behandelt ein paar dieser Symptome, nicht aber die Ursachen, die in einem entfesselten Mietmarkt und fehlender sozialer Absicherung zu suchen sind. Weisen Städte wie Berlin bestimmte Wohnungen als Sozialwohnungen aus und verteilen Wohnberechtigungsscheine, wenden sie den gleichen Mechanismus an, der hinter vielen Tierschutzmaßnahmen steckt. Ein begrenzter Raum wird als Lebensraum geschützt, während der Rest der Ausbeutung überlassen wird. In diesem implizierten Vergleich steckt die Kontroverse der Kunstaktion. Im Spucken von Norma sieht Sasha die einzig angemessene Geste gegenüber der *Charity*, steckt darin doch eine Wiederaneignung der

eigenen Würde. Als Norma sie einige Jahre später in einer U-Bahnstation nicht mehr erkennt, schubst Sasha sie vor eine einfahrende Bahn, Norma überlebt nicht.

Bei dem Stipendienaufenthalt in Nanjing lässt Sasha das Prinzip der Nächstenliebe hinter sich und wählt einen neuen Ansatz. Diesmal erhebt sie eine Obdachlose zu Sphinx, also zu einer mythologischen Figur. Es wird ein Gefälle hergestellt, die Spenden werden nicht mehr aus Nächstenliebe gemacht, sondern als Opfergabe dargeboten. Die Wahl auf gerade diese Frau und auch das Gefälle sind nicht zufällig. Bei ihrer ersten Begegnung fällt Sasha vor der Obdachlosen hin:

Als ich den Gehweg erreichte, schlug ich lang hin, der Bordstein; die Hände blutig, direkt vor mir eine alte Frau, in unzählige Decken gehüllt. Sie saß dort vor dem McDonald's, die Knie ans Kinn gezogen, hockte regungslos in der eisernen Luft, wie eingegossen. Ihr Blick war auf mich gerichtet, schien mich aber nicht wahrzunehmen, es war, als wäre ich an den Fleck gestürzt, auf dem ihr Blick erstarrt war. Plötzlich regte sie sich, beugte sich vor und begann zu lachen. Ihr zahnloser Mund, der dunkle Schlund, ihr Lachen, schneidend und klar. (GA, S. 47)

Die mangelnde Hilfsbereitschaft und das schneidenden Lachen der Obdachlosen verweisen auf Parallelen zu ihrer Beziehung mit Jannis, was begründet, warum sich Sasha stark zu ihr hingezogen fühlt. Die Figur der Sphinx von Theben wird laut dem *Ausführlichen Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* schon in der Antike „als Sinnbild des dahinraffenden Verderbens, später auch als solches der Weisheit gebraucht“.¹³

Sasha versucht in den kommenden Wochen mit Opfergaben das Rätsel der Sphinx zu lösen, die, vor einem Mc Donald's sitzend, als Symbol für den Neoliberalismus gelesen werden kann. Die Sphinx entzieht sich aber der Marktlogik und reagiert auf ihre vielen Gaben nicht. Und so wird Sasha von Eifersucht heimgesucht, als sie beobachtet, wie die Sphinx auf „eine verschissene Münze aus der klebrigen Hand eines Kindes“ (GA, S. 101) mit Dankbarkeit reagiert und das Mädchen anblickt. In der kommenden Nacht ermordet Sasha die Obdachlose mit der bevorzugten Tötungsmethode der Sphinx von Theben, indem sie sie erwürgt.

In den Momenten des Tötens, sowohl von Norma als auch von der Sphinx, telefoniert Sasha. Als sie Norma vor die U-Bahn schubst, säuselt sie gleichzeitig mit einem Lächeln im Gesicht ein Liebesgeständnis auf Jannis' Mailbox. Beim Erwürgen der Sphinx telefoniert sie mit ihrer Tochter Lizzy. Während Catharina Koller in ihrer Rezension zum Roman darin vor allem eine „Produktion herausstechend verstörender Bilder“¹⁴ sieht, mit der sich Kutschke am Literaturmarkt platzieren wolle, deutet sich hier eine andere Lesart an. Die Protagonistin

¹³ Ilberg (1977), S. 1376.

¹⁴ Koller (2013), S. 52.

wiederholt Muster aus ihrer Kindheit, tötet Wehrlose, um mit der Komplexität ihres sozialen Umfelds umgehen zu können. Das Liebesgeständnis als große Geste ist nicht mehr ohne das Bedürfnis nach Gewaltanwendung zu bewerkstelligen.

V. Medien und Körperwahrnehmung

Zuletzt sei nach der Rolle der Ästhetik von zeitgenössischen Medien gefragt. In den Kunstprojekten Sashas fällt auf, dass sie darin immer wieder digitale Medien einfließen lässt und mit Videoaufnahmen arbeitet. Während sie in den *Loveboutique*-Videos noch die Aufnahmen ihrer Affären mit den Gesichtern ihrer betrogenen Freundinnen überblendet, nimmt sie später nur noch sich selbst stetig über die Webcam ihres Laptops auf. Sie überblendet mehrere Aufnahmen miteinander und betrachtet sie: „[...] irgendwann griff ich auf das Archiv meiner selbst zurück, ein Stream wie der andere, die trugen Bewegungen meiner Hand, welche die Zigarette an die Lippen hob, als hätte sie ein spürbares Gewicht, leicht verschoben dasselbe im Bildschirm der Webcam.“ (GA, S. 155) Die Überblendungen haben ernsthafte Auswirkungen auf Sashas Wahrnehmung. Zunächst liegt es bei den Skype-Gesprächen aus Nanjing an Übertragungsproblemen, dass Bild und Ton nicht mehr zueinanderpassend übermittelt werden. Doch diese Übertragungsprobleme werden zunehmend von der Protagonistin internalisiert. Sie projiziert eine falsche Selbstwahrnehmung in die Gespräche und sieht nur noch in ihrer digitalen Repräsentation ihr tatsächliches Abbild:

Du siehst schlecht aus, sagte Jannis. Bist du krank? Ich hatte mich geschminkt, bevor ich ihn angerufen hatte, und mein Haar locker frisiert, ich wusste, dass ich gut aussah und kerngesund. [...], dann schaute ich auf mein Übertragungsbild unten im Fenster des Screens. Ich trug nur Unterwäsche, ich war dürr und meine Haut glänzte vor Schweiß, die Haare hingen mir fettig über die Schultern, meine Lippen waren spröde. (GA, S. 174)

Die Wunschvorstellung eines gesunden und gepflegten Aussehens kollidiert mit dem tatsächlichen Bild einer Frau, die ihre Körperhygiene und Nahrungsaufnahme vernachlässigt. Der Roman nimmt hier einen Diskurs vorweg, der durch die Entwicklung von digitaler Bildbearbeitung immer virulenter wird. Die Anwendung sogenannter *Beautyfilter* macht es möglich, dass immer mehr Personen eine bearbeitete Version ihres Selbstbilds erzeugen und betrachten können. Diese Praktiken stehen im Verdacht, einen negativen Effekt auf die Selbstwahrnehmung des Körpers zu haben. Interessanterweise wird der Effekt bei Kutschke allerdings umgedreht; die Körperwahrnehmung ist deutlich positiver als das digital vermittelte Bild ‚im Fenster des Screens‘. Als Folge oder Steigerung dieser verzerrten Wahrnehmung erfährt Sasha immer häufiger Episoden der Depersonalisation, also Phasen,

in denen sie mental ihren Körper verlässt und sich von außen beobachtet. Teilweise gehen diese Episoden mit Erinnerungslücken einher. Für die Erzählung hat das Konsequenzen. Zum Ende hin bietet der Roman der Leserschaft eine Verdopplungsstruktur an. Nach ihrem letzten Skype-Gespräch mit Lizzy macht die Protagonistin, begleitet von starken körperlichen Symptomen, eine erneute und endgültige Depersonalisation durch. Sasha beobachtet eine andere Version von sich selbst dabei, wie diese sich zusammenreißt, duscht und vor die Tür tritt. Auf die Frage der Studentin Ying, ob sie krank gewesen sei, antwortet die neue Sasha: „Nein, [...] ich bin nur mit meinem Projekt beschäftigt gewesen, jetzt sei es fast fertig, nur eine Sache noch [...].“ (GA, S. 184) Die auf dem Zimmer zurückgebliebene Sasha durchläuft weitere unkontrollierte Episoden, baut aber letztendlich eine Bindung zu einer Katze auf, die sie in der Nacht vor der Verdopplung einer Obdachlosen entwendet haben muss:

Ich würde für sie sorgen, das wusste ich, als ich sie aufhob und sie ihren Kopf gegen meine Wange drückte, sie würde das erste Haustier sein, dass ich nicht töten würde. Allein der Gedanke daran war mir unmöglich: Tatsächlich, ich schien gesund geworden zu sein. (GA, S. 185)

Die Genesung führt Sasha auf die liebevolle Geste gegenüber der Katze zurück und auf das Gefühl, Verantwortung für ein Tier übernehmen zu wollen.

Aber was verbirgt sich hinter der ‚Sache‘, die die andere Sasha beim Verlassen des Hotelzimmers noch zu Ende bringen wollte? Verfolgt man die Lesart, in der sich die Protagonistin verdoppelt hat, deutet das Schlusskapitel subtil eine unerhörte Gewaltgeste an. Die im Hotelzimmer zurückgebliebene Sasha ist zurück nach Berlin gereist, wird dort aber nicht erwartet. Als sie vor ihrem alten Wohnhaus steht, liegt Lizzys Zimmer „im Dunkeln“ (GA, S. 187). Kurz darauf steuert sie einen Taxifahrer an einen Unfallort, wo sich folgendes Bild eröffnet: „Polizeiautos und Krankenwagen auf beiden Spuren, der Körper auf dem Boden abgedeckt, nicht größer als der eines Kindes.“ (GA, S. 188) Die andere Sasha hat nach dieser Lesart *Tat*-Sachen geschaffen, sie hat ihr in Nanjing begonnenes Projekt beendet: Die Gewaltgeste kulminiert in der Tötung ihrer eigenen Tochter. Die übrig gebliebene Sasha beantwortet die Frage des Taxifahrers nach ihrem Wohnsitz nicht und wählt damit Obdachlosigkeit als zukünftigen Lebensentwurf. Das Einhüllen in drei Decken, den schlurfenden Gang und den Blick auf den Boden veräußert sie als Gesten und Ausdruck ihrer inneren Haltung.

Kutschkes Roman liefert demnach eine Gegenwartsanalyse des Gestischen und problematisiert zum einen die Verwässerung von Gesten durch Formen des uneigentlichen Sprechens, das durch die Suizidversuche der Mutter und den hohen Anteil an Ironie und

Sarkasmus in der Kunstszene repräsentiert wird. Zum anderen demonstriert der Roman, wie digitale Medien den durch das Kino gewonnenen Zugang zur Geste rückgängig machen. Im Fragment, in der Ironie, in der Selbstbespiegelung und im Doppelgängermotiv greift der Gegenwartsroman interessanterweise auf das Programm der Frühromantik zurück, da der Anschluss an die Moderne verstellt erscheint.

Literaturverzeichnis

- Agamben, Giorgio: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*. Zürich 22006 (ital. 1996).
- Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (1924). Frankfurt a. M. 2001.
- Busch, Walter: *Zum Konzept der Sprachgebärde im Werk Max Kommerells*. In: Isolde Schiffermüller (Hg.): *Geste und Gebärde. Beiträge zu Text und Kultur der klassischen Moderne*. Bozen 2001, S. 103–134.
- Dudenredaktion: *Haltung* (o. J.), <https://www.duden.de/rechtschreibung/Haltung> (17.01.2024).
- Ilberg, Johannes: *Sphinx II. Die Sphinx in der griechischen Sage*. In: Wilhelm Heinrich Roscher (Hg.): *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Bd. 4, Leipzig 21977, Sp. 1363–1408.
- Kutschke, Svealena: *Gefährliche Arten*. Köln 2013, Sigle: GA.
- Koller, Catharina: *Kein Entkommen aus der Ironie*. In: *DIE ZEIT* 44 (2013), S. 52.
- Lemke, Anja: *Der Grenzgang der Geste. Körperliche Ausdrucksformen zwischen 1800 und 1900*. In: *Zeitschrift des Verbandes polnischer Germanisten* 2/3 (2013), S. 257–270.
- Rilke, Rainer Maria: *Auguste Rodin. Erster Teil* (1902), Frankfurt a. M. 1985.
- Schiffermüller, Isolde (Hg.): *Geste und Gebärde. Beiträge zu Text und Kultur der klassischen Moderne*. Bozen 2001.

Moritz Nicklas

„Augengespenster“ der Geschichte – Photos als Erzähltechnik des Historischen in Svealena Kutschkes *Stadt aus Rauch*

I.

Die Photographie als Erzähltechnik ist derzeit an vielen Orten anzutreffen, nicht nur in der erzählenden Belletristik, sondern auch in Genres wie der Biografie und dem Essay. Stellenweise gerinnt sie auch zum Signum einer ganzen Erzählpoetik: Der Schriftsteller Marcel Beyer zum Beispiel ging in den Vorlesungen seiner Wuppertaler Poetikdozentur für faktuales Erzählen im Jahr 2022 unter dem Titel *Die tonlosen Stimmen beim Anblick der Toten auf den Straßen von Butscha* mehrmals auf die Photographie ein. Auch wenn bei Beyer verschiedene Medien eine Rolle spielen und seit seinem Debütroman *Flughunde* [1995] das Auditive immer wieder zentral ist, so firmiert das (Dokumentar-)Photo als Denkfigur für das Erzählen selbst: „Wie der Photograph wähle ich einen Bildausschnitt, setze ich das Bild in einen Rahmen. Wie der Photograph beschränke ich mich darauf, die Szene auf einer Straße in Irpin vor Augen zu führen.“¹ Die Technik der Selektion, das Ausschneiden, sorgt im Sinne Beyers dafür, dass etwas sichtbar wird und Form gewinnt, das dann in der Imagination des Betrachtenden weiter flottiert: „Ich wechsele in einen anderen Wahrnehmungsbereich, vom Sehen zum Hören, indem ich den Lärm der Granatwerfer erwähne.“² Die verschiedenen Sensoriken des Sehens und Hörens folgen aufeinander und ergeben nach und nach eine Szene, die mit Immersion spielt, aber vor allem durch die Kommentierung der Erzählstimme – sie ‚erwähnt‘ den Lärm der Granaten – erst erzeugt wird. Die hier dargelegte Schreibszene³ enthält einen hohen Grad an Performanz: Es handelt sich nicht darum, dass das Ich, das hier spricht, sich auf ein existierendes Bild zurückwendet, denn vielmehr erst im Akt der Beschreibung wird dasjenige erzeugt, von dem die Rede ist. Dies bedeutet, dass es gerade nicht um ein ‚Eintauchen in die Geschichte‘ geht, wie es von manchen Firmen heute durch den Einsatz von VR-Technologie propagiert wird,⁴ sondern um ein mehrschichtiges Spiel⁵

¹ Beyer (2023), S. 24.

² Ebd.

³ Vgl. zum Begriff der ‚Schreibszene‘ exemplarisch Campe (2012).

⁴ Ich verdanke viele Impressionen, Argumente und Thesen dem Sonderforschungsbereich „Virtuelle Lebenswelten“ an der Ruhr-Universität Bochum, dem ich als Forschungsstudierender angehöre. An den Schnittstellen von Geschichtswissenschaft, Geschichtsdidaktik, Medienwissenschaften und Literaturwissenschaften ergeben sich gegenwärtig Fragen, die tief in die Grundverständnisse der jeweiligen Disziplinen hereinreichen und hier nur angedeutet werden können.

⁵ Der Begriff des Spiels soll natürlich nicht darüber hinwegtäuschen, dass dem Spiel ein hohes Maß an ‚Ernsthaftigkeit‘ eignet, wenn es auf die existenziellen Grundemotionen wie Angst, Furcht, Wut, Ratlosigkeit etc. zum Ausdruck bringt. Er soll eher eine Kontingenz innerhalb eines festen Ordnungsrahmens bedeuten, wie dies schon bei Schillers *Die ästhetische Erziehung des Menschen* [1795] in der Auseinandersetzung mit der Philosophie Kants und seiner Frage des gleichzeitig notwendigen und freien Willens der Fall ist.

mit Sprache, um ein Erzählen, das auf mediale Techniken verweist und sich gerade so selbst konstituiert. Diese Selbstkonstitution bleibt allerdings im Ausgesagten selbst enthalten. Um im Bild der Photographie zu bleiben: Der Photographierende bleibt im Bild, das er entwarf, enthalten. Oder: Er photographiert sich gewissermaßen selbst.⁶

Neben diesem illustrativen Beispielbild dessen, worum es hier gehen soll, sei noch kurz, um die Bandbreite des Photos in der Gegenwartsliteratur zu zeigen, darauf verwiesen, dass auch Reiner Stach in seiner epochemachenden Biografie von Franz Kafka (mehrere Bände, 2002ff.) ebenfalls die Arbeit des Biografen mit dem eines Photographen vergleicht, allerdings eher in der Bedeutungsdimension des Archivars, der sich ein Gesamtbild aus Schnappschüssen verschafft.⁷ Für den hier thematisierten Kontext bedeutsam ist allerdings eine andere Medientechnik, die der autodiegetische Erzähler in Maxim Billers *Mama Odessa* (2023) in Verbindung zur Photographie aufruft: „Meine Erinnerungen bestanden fast nur aus alten Photos und den Bildern, die mein Großvater nach ihnen gemalt hatte.“⁸ Dieses Malen und die erwähnte Erinnerung, die sich hier scheinbar unschuldig *neben* die Photographie schieben, rufen zwei Komplexe auf, die für Svealena Kutschkes Roman *Stadt aus Rauch* (2017)⁹ zentral sind: Die Erinnerung als Versuch eines Zugriffs auf das Vergangene und das Historische, das eng an den Verlust und die Trauer geknüpft ist, und die Pinselstriche des Malers samt Produkt; andererseits das Gemälde, das im Dialog zum Photo steht und eine enge Verknüpfung von Fiktionsbildung und der Metapher des Photos aufzeigt. Letzteres wird hier im Vordergrund stehen. Es geht dabei aber nicht so sehr um die Darstellung von Photos als Inhalt bzw. Thema des Romans – auch wenn Form und Inhalt immer zusammenhängen –, sondern um eine photographisch codierte Erzähltechnik¹⁰ des historischen Erzählens beziehungsweise Erzählens des Historischen, das das Augenblickshafte des Photos dem Prozess des Erzählens gegenüberstellt und gleichzeitig miteinbegreift.¹¹ *Stadt aus Rauch* ist ein Roman, der über sein eigenes Sein als Historischer

⁶ Ebenfalls sind nicht unwichtige Teile der Erzähltheorie in Metaphoriken des Photos eingebunden. So z.B. agiert Gérard Genettes Begriff der ‚Fokalisierung‘, der u.a. in *Die Erzählung* (vgl. 2010) systematisch entwickelt wurde, über die Metapher der Kameraperspektive: Die intradiegetische Perspektive einer Figur überlagert sich in dieser Beschreibung mit einer bestimmten Ansetzung der Erzählstimme. Der Begriff des Perspektivs wird mit einem bestimmten Ausschnitt, einer Begrenzung der Sicht auf die Diegese erklärt, die für den modernen Roman konstitutiv sei (vgl. paradigmatisch bei Lucáks 2009, S. 43-53).

⁷ Vgl. Stach (2002), S. XVIII-XIX.

⁸ Biller (2023), S. 95.

⁹ Im Folgenden wird *Stadt aus Rauch* unter der Sigle SR direkt im Text zitiert.

¹⁰ Der hier verwendete Begriff der ‚Erzähltechnik‘ rekurriert auf Niehaus (2021). Betont werden soll hiermit die konkrete Analysierbarkeit des Erzählens, das nicht in abstrakte Phänomene wie das der ‚Stimme‘ (Genette) abhebt, sondern an bestimmte mediale Metaphoriken angebunden ist und seine eigene Technizität betont. ‚Erzählen‘ ist somit nicht Beiwerk des Inhalts, sondern dessen Konstitutions- und Darstellungsprinzip.

¹¹ Insofern sind die Ergebnisse dieses Aufsatzes nicht auf den Roman *Stadt aus Rauch* beschränkt, auch wenn sie hier besonders prägnant hervortreten. Es wäre, wie bereits anhand von Stach und Biller schon angedeutet, zu untersuchen, inwiefern es sich hier um eine Beobachtung handelte, die eines synchronen Querschnitts fähig

Roman und die Art und Weise der Darstellung der Vergangenheit in hohem Maße nachdenkt; das Photo ist dabei seine bevorzugte Denkfigur.

Um dies zeigen zu können, werden im Folgenden zuerst einige Bemerkungen zum Modellcharakter des Historischen Romans und zur Theorie der Photographie und Malerei erläutert, um dann im abschließenden Teil einige symptomatische Stellen des Romans *Stadt aus Rauch* zu analysieren.

II.

Um klären zu können, was unter dem Modellcharakter des Historischen Romans zu verstehen ist, muss in Bezug auf *Stadt aus Rauch* in den Fokus kommen, wie sich die Gattung des Historischen Romans auf das Erzählen auswirkt. Die Frage, um welche Gattung es sich hier handelt, ist nämlich hochrelevant für eine Antwort auf die Frage, welche Rolle das Photo in *Stadt aus Rauch* spielt. Die Virulenz der Gattungsfrage hängt vor allem damit zusammen, dass das Photo selbst als zentrales Motiv für die Gattung des Historischen Romans steht: in jüngerer Zeit vor allem für den (mehrgenerationellen) Erinnerungsroman, andererseits schon länger für den Historischen Roman als solchen.¹² Im mehrgenerationellen Erinnerungsroman steht oftmals eine personale oder autodiegetische Erzählfigur im Mittelpunkt, die sich auf die Suche nach ihrer eigenen Vergangenheit begibt;¹³ *Stadt aus Rauch* dagegen setzt auf eine heterodiegetische Erzählfigur und ist in seinem Ansatz nicht derartig auf die Suche einer einzigen Person konzentriert, sondern wählt eine, gewissermaßen, panoramatische Perspektive. Obwohl *Stadt aus Rauch* schon auf den ersten Blick als mehrgenerationeller Erinnerungsroman bezeichnet werden kann, soll im Folgenden aufgrund der heterodiegetischen Erzählweise der traditionellere Begriff des Historischen Romans im Vordergrund stehen.¹⁴ Zwar können die folgenden Betrachtungen für Fragen der Fiktion, ihrer Theorie und der Romantheorie eintreten, doch treten sie auf besonders exemplarische Weise am Historischen Roman hervor. Insofern kann dem Historischen Roman, wie er in *Stadt aus Rauch* hervortritt, eine besondere Qualität der Selbstreflexion, dem

wäre und somit die Fokussierung auf ein bestimmtes ‚Werk‘ als paradigmatisches Exemplar verlief.

¹² Diese Verknüpfung wurde bereits breit abgehandelt – vgl. hierzu Horstkotte (2009) - und wartet derzeit auf seine Synthese mit neueren Forschungen zum „romanhaften Erzählen von Geschichte“; vgl. hierzu Fulda/Jaeger (2019).

¹³ Vgl. Horstkotte 2009, S. 9-37.

¹⁴ Dies ist gewissermaßen auch keine Gattungszuordnung, sondern eher eine Frage nach demjenigen, was für die Analyse im Vordergrund stehen soll. Fragen der Fiktion und des Erzählens lassen sich mithin besser stellen, wenn man *Stadt aus Rauch* als Historischen Roman betrachtet, der wiederum als Überbegriff für den mehrgenerationellen Erinnerungsroman gelten kann. Es sei nur darauf hingewiesen, dass auch die Träger*innen der Erinnerung hier keine autonomen Subjekte sind, deren Erinnerung als Handlung im Roman diesen vorantreibt, sondern dass stärker die Medien der Erinnerung, nämlich Photos, Erzählungen selbst und Malerei im Vordergrund stehen.

Unselbstverständlichwerden des (gattungsgebunden) Selbstverständlichen, zugeschrieben werden.

Doch wie soll an diesem Punkt die Gattung des Historischen Romans gefasst werden? Es lohnt sich ein historischer Rückblick. Der Historische Roman ist in seiner heutigen Form ein Produkt des (langen) 19. Jahrhunderts. Der Universalhistoriker Jürgen Osterhammel weist in seinem Monumentalwerk *Die Verwandlung der Welt* (erstmalig 2009) darauf hin, dass sich der Historische Roman in eine Bewegung einordnen lasse, die sich *avant la lettre* als Beobachtung zweiter Ordnung¹⁵ beschreiben ließe: Gesellschaften, so die These, fingen zu diesem Zeitpunkt in Europa extensiv damit an, Produkte zu generieren, die das Ergebnis der Beobachtung ihrer selbst waren. Natürlich soll diese These nicht unterstellen, dass Menschen in der Freien Reichsstadt Regensburg zum Beispiel im Jahre 1594 nicht auch schon Zeugnisse der Beobachtung ihrer Umgebung erzeugt hätten, doch geht es um die Form: Die Expansion von bestehenden und die Gründung von neuen Archiven oder die Ausstellung von archäologischen Funden in Museen deuten auf eine neue Art und Weise der Selbstbeobachtung hin, die die eigene Gemachtheit zumeist mitbedenken. Es geht kurz gesagt darum, dass durch die Dekontextualisierung und die Einordnung in einen neuen Zusammenhang Modelle erstellt werden, die zugleich auf einen Referenten und auf sich selbst verweisen. Ein Beispiel: Das Naturhistorische Museum in Wien, eröffnet 1889, nimmt Fossilien und Steine aus ihrem Fundort heraus und ordnet sie in einer neuen Konstellation an: dem der Ausstellung. Seitdem stehen sie zwar einerseits als Funde für etwas ein: Sie sollen ein möglichst authentisches Bild von der Vor- und Frühgeschichte entwerfen, markieren aber als künstlich Angeordnete zugleich die Sammel- und Klassifikationswut des 19. Jahrhunderts, und das in bester edler Stadtlage am Burgring und gerade eben nicht im Schlamm von Kärnten oder der trockenen und heißen Saharawüste Afrikas.

Es lässt sich eine Analogie zum Historischen Roman bilden: Als Entwerfen von Welt, einer Diegese also, stellt er zweierlei zugleich dar. Er soll ein authentisches Bild der abgebildeten Vergangenheit entwerfen, und das mit Mitteln der Schrift, die dem oder der Leser*in ein Modell bieten. Diese Beobachtung wirft wichtige Fragen auf: So sollte man betonen, dass auch die Produkte der Geschichtswissenschaften ‚nur‘ ein Modell bilden, welches nicht mit seinem Referenten verwechselt werden darf.¹⁶ Nur zu wichtig ist in diesem Punkt, dass man

¹⁵ Osterhammel selbst argumentiert nicht im Vokabular der Systemtheorie Luhmann'scher Prägung, doch ist dies jenseits der etablierten disziplinären Grenzen der Begriff, der Osterhammels These m.E.n. am besten zusammenfasst. Nicht zuletzt, dreht man die Perspektive um, argumentiert Luhmann in seinen Betrachtungen zu den einzelnen Systemen der Gesellschaft durchaus historisch, weshalb vor allem die eher theoriegeleiteten Kapitel in *Die Verwandlung der Welt* als am historischen Material geschulte Unterfütterung von Luhmanns Thesen gelten kann.

¹⁶ Diese Diskussion wurde vor allem in den Geschichtswissenschaften als Reaktion auf Hayden Whites Buch

oft auf den Begriff der Plausibilität und nicht auf den der Wahrheit zurückgeworfen ist, was auch weitreichende Konsequenzen in der geschichtswissenschaftlichen Diskussion von Narration und Narrativen hatte.¹⁷ Ein Unterschied zur Literatur lässt sich allerdings in der Absicht bzw. dem methodischen Zugriff finden, denn der Historische Roman ist Osterhammel zufolge ein Phänomen, das mit „Gedächtnis und Selbstbeobachtung“¹⁸ spielt, während dieses Spielerische in der Geschichtswissenschaft eher nicht zu finden ist. Im Großen und Ganzen jedoch lassen sich weitreichende Überschneidungen finden. Für den Historischen Roman gilt: Im Entwurf einer Welt, die durch bestimmte Erzähltechniken der Plausibilitätserzeugung – zum Beispiel die Übernahme von historischen Persönlichkeiten als Figurenpersonal, die Situierung an historischen Schauplätzen, die Verkettung von Ereignissen im Muster des Ablaufs von geschichtlich verbürgten Ereignissen und die enge Anbindung der Recherche für den Roman an Quellenmaterial etc. – entsteht für das den vornehmlich weißen und männlichen Bürger des 19. Jahrhunderts eine ‚Pseudo-Quelle‘, eine Erfahrung, die den ‚realen Abläufen‘ so ähnlich sein soll, sodass man meinen könnte, man wäre dabei gewesen.

Der Begriff des ‚Modells‘, der ‚Fiktion‘ und der ‚Welt‘ hängen sowieso eng zusammen. Bereits Wolfgang Iser wies in *Das Fiktive und das Imaginäre* darauf hin, dass eine strikte begriffliche Trennung von ‚Fiktion‘ und ‚Realität‘ nicht dienlich sei, um zu erfassen, was in literarischen Werken vor sich gehe.¹⁹ Die Diegese, die ‚Welt‘, die in einem literarischen Werk nämlich konstituiert wird, weise sowieso schon Elemente auf, die als aus der ‚Realität‘ stammend erkannt werden, und werde nicht zuletzt mit dem Weltwissen eine*r Leser*in im Hintergrund rezipiert. Schlussendlich ist es dahingehend, Iser folgend, sinnvoll, Diegese und Realität als wechselseitige Grenzüberschreitung, als Konstitution durch Differenzbildung zu verstehen. Die Fiktion weise einen hohen Grad an Gemachtheit auf, der gerade in der Differenz zur Lebenswelt des*r Leser*in offensichtlich werde: Diese Differenz nämlich

Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe aus dem Jahr 1973 geführt.

¹⁷ Auch diese Diskussion hat eine lange Vorgeschichte und ließe sich bis auf frühe Poetiken, z.B. auf Johann Jakob Breitingers *Critischer Dichtkunst* [1740], zurückbeziehen. Dieser rückt die Schöpfung der Erde, die als notwendiger Sinnzusammenhang von Dingen und Lebewesen begriffen wird, in die Nähe der Schöpfung von literarischen Welten, die jene reale Welt in bestimmten Aspekten nachahmen soll. Dazu schreibt Breitinger aber: „Alleine da dieser Zusammenhang der wirklichen Dinge, den wir die gegenwärtige Welt nennen, nicht lediglich notwendig ist, und unendlich vielmahl könnte verändert werden, so müssen ausser derselben noch unzählbar viele Welten möglich sein, in welchen ein anderer Zusammenhang und Verknüpfung der Dinge, andere Gesetze der Natur und Bewegung, mehr oder weniger Vollkommenheit in absonderlichen Stücken, ja gar Geschöpfe und Welten von einer ganz neuen und besonderen Art Platz haben.“ (Breitinger 1740, S. 56) Dieser postulierte veränderte Zusammenhang der Welt lässt sich aber dann nicht mehr auf eine besondere Qualität der Notwendigkeit oder sogar Wahrheit zurückbeziehen, sondern muss auf die innere Kompossibilität, also die Plausibilität der Zusammensetzung rekurrieren.

¹⁸ Osterhammel (2009), S. 25.

¹⁹ Vgl. Iser (2021), S. 18-19.

werde als das ‚Imaginäre‘ fassbar, diejenige ‚Zutat‘, die die fiktive Diegese als ‚nicht-real‘ erscheinen lasse, aber nur in deren Vergleichung fassbar sei.²⁰ Daraus folgt dann, dass bestimmte Regeln (im Sinne von Regelpoetiken) – oder zumindest Regelmäßigkeiten (im Sinne einer nicht-normativen Beschreibung von Fiktion) – bestehen müssen, nach denen Diegesen konstituiert werden. Dies schließt aber nicht aus, dass die bisher bekannten Regelmäßigkeiten bzw. Konventionen überschritten werden können, nur bezieht sich dies dann wiederum auf eine implizite Regel in seiner Differenz. Fiktionen sind eben nicht der Raum, in dem von jeher ‚alles‘ gesagt werden kann, sondern das, was ‚gesagt‘ werden kann, bestimmt sich im Akt des Erzählens in Differenz zu dem, was bisher ‚gesagt‘ worden ist.²¹ Dieses Nachdenken über Fiktion schließt eine enge Verwandtschaft zum Modellbegriff ein. Historisch gesehen besteht seit Gottfried Wilhelm Leibniz‘ *Theodicee*²² eine lange Diskussion darüber, inwiefern mögliche, denkbare Welten, die sich in einem oder mehreren Punkten von der ‚Realen‘ unterscheiden, mit letzterer zusammenhängen. Dieses Denkbare, das sich von der ‚Realität‘ unterscheidet und mit Isers Differenzbegriff gesprochen in einer Relation zur ‚Realität‘ steht, weist enge Analogien zur Bildung von Modellen²³ auf. Kunstwerke, die durch ihre Fiktionalität in differentieller Relation zur ‚Realität‘ gesetzt sind, weisen als Modelle in der Moderne eine bestimmte Funktion auf, nämlich Kontingenz beobachtbar zu machen. Dieser Gedanke scheint an vielen Orten auf, ist aber in der historisch fundierten Revisitation der Phänomenologie durch Hans Blumenberg am prägnantesten geschildert:

Kontingenz bedeutet die Beurteilung der Wirklichkeit vom Standpunkt der Notwendigkeit und der Möglichkeit her. Das Bewußtsein von der Kontingenz der Wirklichkeit ist nun aber die Fundierung einer technischen Einstellung gegenüber dem Vorgegebenen: wenn die gegebene Welt nur ein zufälliger Ausschnitt aus dem unendlichen Spielraum des Möglichen ist, wenn die Sphäre der natürlichen Fakten keine höhere Rechtfertigung und Sanktion mehr ausstrahlt, dann wird die Faktizität der Welt zum bohrenden Antrieb, nicht nur das Wirkliche vom Möglichen her zu beurteilen und zu kritisieren, sondern auch durch Realisierung des Möglichen, durch Ausschöpfung des Spielraums der Erfindung und Konstruktion das nur Faktische aufzufüllen zu einer in sich konsistenten, aus Notwendigkeit zu rechtfertigenden Kulturwelt.²⁴

Funktionalistisch gesprochen ermöglicht der Modus des ‚als-ob‘, den Modelle, Fiktionen und Diegesen gemeinsam haben, unsere Lebenswelt beobachtbar zu machen. Interessanterweise

²⁰ Vgl. ebd., S. 19-23.

²¹ Vgl. dazu den bemerkenswerten Aufsatz von Blumenberg (2001), insbesondere die Stelle zu Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* (S. 65f.).

²² Zur Diskussion wird meist der letzte Teil der *Theodicee* herangezogen (ab § 414), in welchem Theodorus in einer dialogischen Passage von der Göttin Pallas Athene über den Zusammenhang von möglichen Welten und der ‚besten aller Welten‘ aufgeklärt wird. Dort wird dieser Zusammenhang vom göttlichen Willen des Jupiters stabilisiert, der aus den möglichen Welten die gerade Existierende und ‚Reale‘ auswählt. Vgl. Leibniz (1996), S. 384-387.

²³ Hier wird der Begriff des Modells vor allem in der Weise verwendet, wie er von Hans-Jörg Rheinberger (zuletzt 2021) immer wieder stark gemacht wurde.

²⁴ Blumenberg (2020), S. 50-51, Herv. i. Org.

wird aber gerade, glaubt man den eigenen Quellen, dieser Modus des ‚als-ob‘ im 19. Jahrhundert nicht an das Medium der Photographie gekoppelt, sondern an das Gemälde, genauer: die Historienmalerei.²⁵ Dies mag nicht verwundern, wenn man bedenkt, dass die Begriffsbildung bereits vor dem Aufkommen der Photographie begann. Verwunderlich ist eher die Latenz des Begriffs des Gemäldes. Im Rahmen der Rezeption der historischen Romane von Walter Scott in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts etablierte sich nämlich ein Diskurs, der die Arbeit des Schriftstellers mit dem Malen von Historiengemälden verglich. Gleich dem Maler solle der Autor eines Romans mit gut gesetzten Pinselstrichen ein Gemälde einer bestimmten Zeit anfertigen. Interessant ist hierbei natürlich die auch schon bei Beyer und Osterhammel angeklungene Doppelbewegung der Verknüpfung von ‚Geschichte‘ als Modellbildung und als Bezeichnetes, dem sich durch einen Signifikanten angenähert wird: ‚Geschichte‘ im Sinne des Vergangenen und ‚Geschichte‘ im Sinne der Erzählung haben nicht von Ungefähr eine nicht nur etymologische Verquickung –vergleiche im *Adelung* zur Historie:

Die Histōrie, (viersyllbig) plur. die -n, aus dem Lat. Historia. 1) Eine geschehene Sache, eine Geschichte. 2) Die Erzählung einer geschehenen Begebenheit, wo auch das Diminut. das Histörchen, im verächtlichen Verstande für Märchen üblich ist. 3) Die Kenntniß der geschehenen Begebenheiten.²⁶

Schlägt man nun den Bogen zur Photographie, so fällt vor allem auf, dass das Photo (zumindest historisch) als Medium mit ungleich höherer Authentizitätsfunktion erscheint, als dies beim Gemälde je der Fall sein könnte. Trägt nämlich letzteres sehr ostentativ die Spuren seiner Gemachtheit in sich, gerät dies beim Photo leichter in Vergessenheit. Während das Gemälde die Prozesslogik betont, weil es meist in vielen Sitzungen nach und nach, mit Abänderungen, Korrekturen und mitunter auch Löschungen, entstand, folgt das Photo der Logik des Augenblicks, des Ephemereren. Damit einher ging, folgt man erneut Jürgen Osterhammel, dass „die Fotografie dasjenige [Medium, M.N.] mit dem größten Zugewinn an Objektivierung [darstellte].“²⁷ Mit Hans Blumenberg kann man davon sprechen, dass das Photo die Lebenswelt aus ihrer Selbstverständlichkeit²⁸ heraushebt, indem gerade durch die

²⁵ Zu betonen, dass die Fiktionstheorie des ‚als-ob‘ nicht in der Luft schweben, sondern an bestimmte Medien gekoppelt sein muss, ist ein nicht zu unterschätzender Verdienst des Einführungsbandes von Michael Niehaus (2021). Zudem sei darauf hingewiesen, dass bereits Johann Jakob Breitinger die ‚Malerei‘ als Referenzmedium für das Nachdenken über Poetik und literarisches Schreiben anführt (vgl. z.B. Breitinger 1740). Dies würde jedoch an dieser Stelle zu weit führen und muss hinter dem Verweis auf das 19. Jahrhundert (zumindest vorerst) zurückgestellt bleiben.

²⁶ Adelung (2024).

²⁷ Osterhammel (2009), S. 95.

²⁸ Vgl. exemplarisch in Blumenberg (2020), S. 24-30. Natürlich ist dieser Begriff, wie auch am Aufsatz Blumenbergs ersichtlich, eine ganze Tradition, die bis in die Antike zurückreicht, eingeschrieben. Hier wird er in der Husserl’schen bzw. von Blumenberg rezipierten und damit transformierten Bedeutung gebraucht.

Konstruktion des Photos ein Weltausschnitt zur Betrachtung freigelegt und damit als zu Betrachtendes markiert wird. Der Unterschied zum Gemälde ist sicherlich, dass die Bildung von Modellen im Bewusstsein der Menschen eher in den Hintergrund getreten ist, denn jene Objektivierung der Welt „gilt selbst dann, wenn man sich der Steuerbarkeit und ‚Subjektivität‘ des Mediums und damit zugleich seiner künstlichen Verwendbarkeit bewusst ist.“²⁹ Die Rede ist hier nur von diskursiven Zuschreibungen und nicht von Bemerkungen über das ‚Sein‘ eines Mediums, so, wie es ‚wirklich‘ funktioniere. Dass die Photographie aber dasjenige Medium sei, das uns am meisten der Realität versichern könne, wurde auch stellenweise behauptet und ist vor allem durch Roland Barthes‘ *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie* (dt. 1985) belegt worden. Auch wenn einiges dagegenspricht, dass man diese Position Roland Barthes wirklich zuschreiben könne, da sein Werk heterogener ist, als dies oft zugestanden wird, so kann man zumindest seine Behauptung, dass die Photographie ein Wissen bereitstelle, das genauer und detailreicher als das der Literatur sei,³⁰ als Indiz hierfür nehmen.

Dem gegenüber stehen Trennungserzählungen, die das Photo nicht ans Ende einer Genealogie der Genauigkeit stellen, sondern seine Eigenmächtigkeit betonen. Zum einen wird als oft zitierter Klassiker Walter Benjamins Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (im Exil 1935 verfasst) mit seiner These der dem Photo fehlenden Aura – wohlgemerkt im Gegensatz zum gemalten Bild – zitiert, um gerade die Reproduzierbarkeit des Photos als Beleg für die Eigenmächtigkeit der historischen Konstellation anzuführen.³¹ Zum anderen behauptete Jonathan Crary in seinem Essay *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert* (dt. 1996), das Photo läute eine Zeit ein, in welcher sich der Referent vom Bezeichneten gelöst habe und nun das Photo unabhängig von dem, was es abbilde, als Instrument der Ideologie des Kapitalismus – man denke nur an Werbung – genutzt werden könne. Beide Thesen – dass das Photo einerseits überspitzt gesagt für die ‚Krone der wahrheitsgemäßen Repräsentation‘, andererseits für ein jeglicher Wahrheit entbehrender Verblendungszirkulation stehe – sind zwar äußerst verkürzend, aber gerade aus der Mitte dieser beiden Ansichten heraus ergibt sich der Kontext, der für den Roman *Stadt aus Ranch* relevant ist: Man kann hier der Herstellung der Diegese – dem, was im Roman als Realität erscheint – sozusagen zusehen.

²⁹ Osterhammel (2009), S. 80.

³⁰ Vgl. Barthes (2021), S. 38.

³¹ Vgl. Benjamin (2015), S. 10-14.

III.

So ist an dieser Stelle auf den Roman zurückzukommen, wohlgermerkt nicht als Beleg oder Exemplarität für das, was vorhin ausgeführt wurde, sondern als Experimentierplatz, als Labor, das man in Anlehnung an Stephen Greenblatt als ‚Verhandlungen mit dem Photo‘³² bezeichnen könnte.³³ Einige wenige Stellen werden diskutiert, die skizzenhaft zeigen, dass *Stadt aus Rauch* gerade nicht nur die Theorie des Photos ins Literarische überträgt, sondern sie auf manchmal widersprüchliche Art und Weise mit der Theorie der Modellbildung des Historischen Romans selbstreflexiv zusammenbringt. *Stadt aus Rauch* ist gerade als ein Einspruch gegen eine (naive) Authentizitätsfiktion des Photos zu verstehen. Man sollte vorne beginnen, und zwar wirklich ganz vorne, dem Paratext, der eigentlich auch schon Text ist: dem Cover.³⁴

Dieses folgt der Logik des verdeckten Sehens: Wir lesen den Titel des Romans, der auch in ungewöhnlich groß gesetzten Lettern als solcher ausgewiesen wird und sehen dabei, verdeckt, Rauch. Wir sehen ihn, aber nicht seine Quelle. Wir sehen etwas, aber wissen es nicht wirklich, erst nach dem Lesen des Wortes ‚Rauch‘ können wir halbwegs sicher sein, dass es Rauch sein könnte. Wir sehen etwas nur ‚durch‘ Text, Grafik und Lettern verweisen aufeinander. Zudem kann man in dem Ausschnitt im Letter ‚S‘ ein Auge vermuten, das uns als Betrachtende anblickt, aber auch nur vermutlich: Ein Augengespenst. Der Roman exponiert, so meine These, gleich auf dem Cover, was beim Lesen (nicht beim Kaufen!) leicht übersehen wird, sein Leitmotiv und Konstruktionsprinzip: Das flüchtige Sehen von etwas,



Abbildung 1: Cover von Stadt aus Rauch (2017)

³² Vgl. Greenblatt (1995).

³³ Dies sei deswegen so betont, da ganz im Sinne der oben ausgeführten Überlegungen zur Fiktion und zur Modellhaftigkeit von Kunst auch dieser Roman nicht in der ‚Abbildung‘ der ‚Realität‘ feststecken kann, sondern selbst seine Regeln setzt, die in einem nicht-trivialem Verhältnis zur Lebenswelt der*s Leser*in stehen. Die Metaphern des ‚Experimentierplatzes‘ und des ‚Labors‘ scheinen hierfür nicht zuletzt aufgrund der Verbindung zur Modelltheorie Rheinbergers (vgl. Fußnote 23), die auf wissenschaftliche Praktiken des Experimentierens und des Labors selbst rekurriert, besonders geeignet zu sein.

³⁴ Vgl. Binczek/Kreimeier/Stanitzek (2004). Vgl. Abb. 1.

das als Gespenst halb da und halb fort ist. Erinnert sei an Derridas *Marx' Gespenster*: „Es [das Gespenst] *ist* nämlich etwas, was man nicht weiß, und man weiß nicht, ob das eigentlich ist, ob das existiert, ob es auf einen Namen hört und ihm ein Wesen entspricht.“³⁵ In diesem Fall der Rauch, der selbst einerseits ein Zeichen für etwas anderes, nämlich seine dem Blick entzogene Quelle, andererseits ein geringes Formpotential besitzt: schließlich löst er sich schnell wieder auf. Genauso das Erzählprinzip des Romans: Das Auftauchen von Vermutetem, das Verschwinden von Gegenwart in der Vergangenheit und das Wiederauftauchen als Geist. Dabei soll in Anlehnung an Elisabeth Strowick und ihren Ausführungen in *Gespenster des Realismus* (2019) der Roman *Stadt aus Rauch* nicht als der Phantastik, in der ja Gespenster auch ihren Platz haben, zuordenbar bezeichnet werden, sondern als durchaus ‚realistische‘ Reflexion des Schreibens von historischen Romanen in der Gegenwart mittels der Metapher des Photos. Das Sehen unter der Bedingung der Moderne verabschiedet sich von dem Primat der ‚Repräsentation‘ und der ‚Wirklichkeit‘ und betont den Prozesscharakter des Sehvorgangs: Erst aus der ungeformten Masse des Vermuteten konstruiert der Sehapparat etwas, das sich dann nach nachträglich als real herausstellt. Gerade deswegen sind Geister eine Metapher für das Sehen: Sie bezeichnen etwas, ohne die Frage nach dem ‚Realitätscharakter‘ derselben zu fragen, sie erschöpfen sich zuerst in ihrer Performanz.³⁶ Und genau so funktioniert auch der Erzählvorgang: Er formt aus der Masse des Möglichen eine Geschichte, die in momenthaften Bildern aufblitzt. Dass die Geschichte extensiv von Photos erzählt, ist dann folglich eine Reflexion des eigenen Erzählprinzips. Nicht zuletzt muss man sich die achronische Erzählanordnung der Kapitel als eine Wäscheleine denken, auf der diese Momentaufnahmen zu einem Ganzen angeordnet sind.

Folgt man nun weiter den Paratexten, stößt man im Deckel und auf der ersten bedruckten Papierseite auf den Ausschnitt eines „Grundrisses“ von Lübeck aus dem Jahre 1830 (Vgl. Abb. 2).

³⁵ Derrida (2016), S. 20.

³⁶ Vgl. Strowick (2019), S. 21-46.

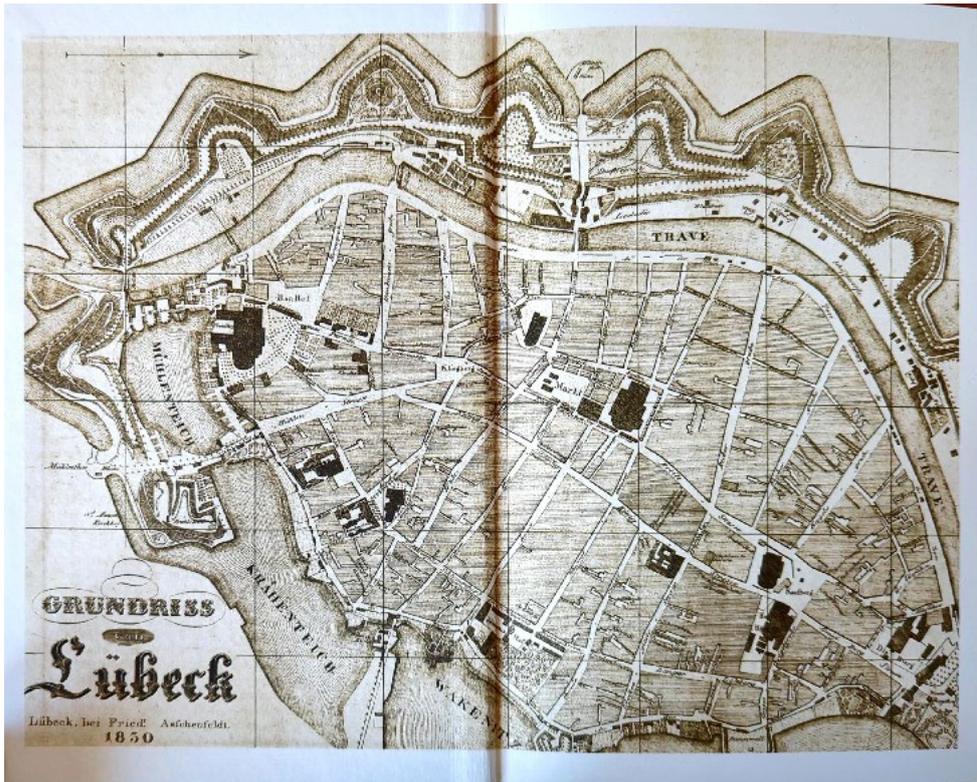


Abbildung 2: Grundriss von Lübeck im vorderen Deckel

Zum einen wird hier ganz deutlich der Roman als historischer markiert, indem durch den Abdruck einer Quelle die Suggestion des Historischen selbst eingeführt wird. Die Rasterung der Diegese, also der Erzählwelt ‚Lübeck‘ durch den Transfer in das Medium der Karte verspricht eine Orientierung, die nicht eingelöst werden kann: Zum einen ist es eine historische Karte, die für die nachfolgenden Jahrzehnte und Jahrhunderte nur noch als Beleg der Veränderung der Stadt gelten kann. Andererseits überschreitet die Diegese die Karte; nicht nur Lübeck, sondern auch die Ränder der Stadt und z.B. Hamburg und Berlin (Vgl. SR, S. 205) sind Schauplatz. Die Karte selbst ist schon beschnitten und bildet nur einen Ausschnitt an. Und zudem handelt es sich um einen „Grundriss“ (SR vorderer Deckel), der das Geschehen umreißt und nur die Straßenebene zur Abbildung bringt. Ähnlich mit dem im rückwärtigen Deckel abgedruckten Stammbaum (SR hinterer Deckel; Vgl. Abb. 3):

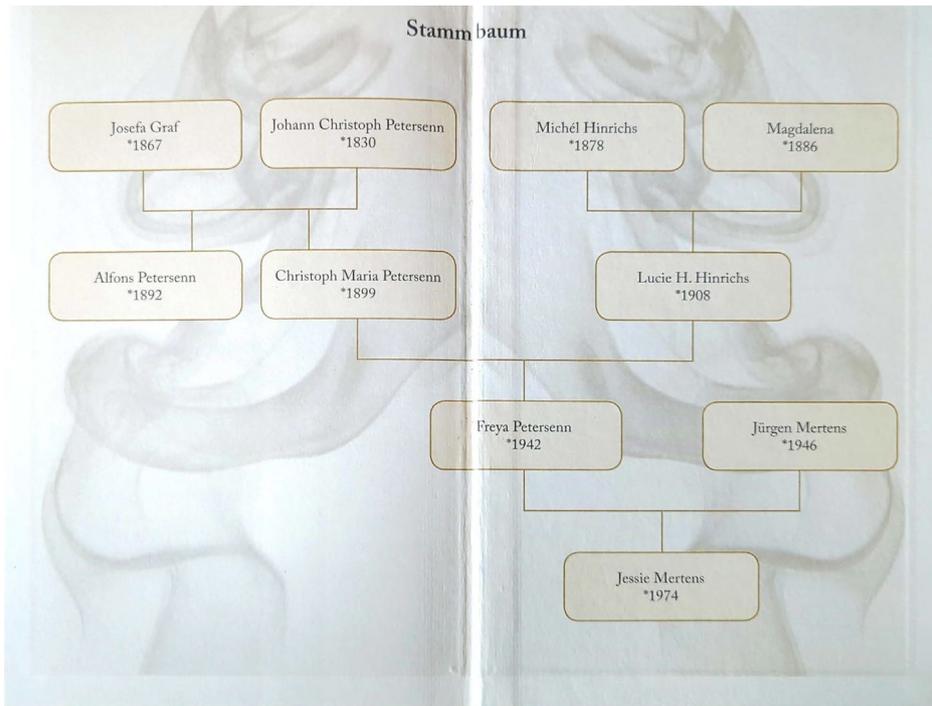


Abbildung 3: Stammbaum im hinteren Deckel

Auch er suggeriert im Sinne des extensiven Studiums von Verwandtschaftsbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert eine Orientierung, die er nicht einlösen kann.

Er ist nur ein Modell, das zum Beispiel bestimmte Figuren nicht nennt, aber auch keine Sterbedaten enthält. Es ist sinnvoll, hier von einer Aura der Historizität zu sprechen, deren Referent aber selbst verborgen bleibt: Was genau mit der Karte gezeigt werden soll, ergibt sich nur aus der Entscheidung eines Lesers oder Leserin, dem Interesse, was er oder sie denn *sehen möchte*. Betont die gegenwärtige Phototheorie die Eigenmächtigkeit und Konstruiertheit der Photos, so betont der Roman seine eigene Modellbildung und Konstruiertheit.

Die folgenden Seiten entwerfen das gewohnte Bild eines Romans: Deckblatt, Titellei, Motto und die Unterteilung in Teile und Kapitel. Die eigentliche Erzählung, die auf Seite 9 beginnt, setzt dagegen mit der Inaugurierung einer Figur sofort den Verweis auf das die Figur übersteigende 20. Jahrhundert. Gleich drei Zeitebenen werden von Beginn an genannt: Einmal die erzählerische Rückwendung, das Erzählen des Vergangenen im Präteritum, das eine Abgeschlossenheit des Erzählten ausweist. Dann hebt die Setzung der erzählten Gegenwart, zu der die Figur, die mit dem ersten Wort als Magdalena benannt wird, 22 Jahre alt ist, einen Augenblick in der Vergangenheit heraus, die zum Zeitpunkt der Lektüre als Gegenwart dasteht (Vgl. SR, S. 9). Und der Verweis auf eine in der Diegese schon angelegte Zukunft, in welcher die Figur Magdalena „dem Teufel gegenüber treten“ könne, dies aber „noch nicht“ der Fall sei, zeigt eine Antizipation des Künftigen. Genauso das „Ungeborene

in ihrem Leib“ (Ebd.), es öffnet vorzeitig die Augen und sieht etwas, das es eigentlich noch gar nicht sehen kann, weil es noch nicht geboren ist.³⁷ Mehrere Zeitebenen sind folglich virtuell präsent, aus dem Vergangenen, die für den Leser*in die Gegenwart darstellt, löst sich bereits die Zukunft heraus, die zu diesem Zeitpunkt aber nur geisterhaft aufscheint. Dies ist gerade nicht die von einem historischen Roman erwartete Rückwendung auf die Vergangenheit, sondern eine Reflexion des Umgangs mit dem Historischen: Der Bildung eines Modells, das dann als Geschichte dastehen wird. Und doch scheint der Roman zutiefst historisch zu sein, bedenkt man, dass die epische Vorausdeutung gerade in Historischen Romanen zu finden ist, *weil* die Geschichte als Ganzes bereits vergangen ist und vom allwissenden Erzähler überblick werden kann.

Die ganze Szene wird schließlich von einem Licht erhellt, das von der Zigarette des Teufels, der selbst in der Diegese auftritt, stammt (Vgl. SR, S. 10f.). Man sollte es als Belichtung verstehen, die einen Augenblick als Augenblick ausstellt, ähnlich der Belichtung eines Photos: „[D]ie Bäume vor der Schule staken im Licht. Der Verlauf der Schatten bei verschiedenen Lichtverhältnissen, an dem Christoph in seinen Zeichnungen [...] ständig scheiterte, war ausradiert. Es war ein Gleißeln, das jeden Schatten ablöschte.“ (SR, S. 12) Damit trumpft die Belichtung über die genauere Skizzierung: Sie belichtet einen Augenblick, und das genau in dem Moment, als sich die Erzählung konstituiert, im Entstehen begriffen ist und sich der Verlauf als offen erweist. Figuren treten auf, noch unsicher, wer sie sind, aber bereits umrissen und in ihrer Zukünftigkeit angedeutet. Das Erzählen stellt sich selbst aus, indem sich die Prozesslogik des Erzählens und die Augenblicklichkeit des Photos gegenüberstehen. Der erzählte Augenblick zeigt sich als im Entstehen begriffen, und damit auch der Roman.

Es ist daher kein Zufall, dass Figuren im Roman wortwörtlich „entwickelt“ werden. Jessie Mertens zum Beispiel, eine Nachfahrin bzw. Nachbild der gerade erwähnten Magdalena, wird direkt nach der Geburt in ein Photolabor getragen und zeigt exemplarisch, wie sich die Entwicklung einer Figur, ihre ‚Umreifung‘ und Konturierung im Bad der Entwicklerflüssigkeit, ihre erzählerische Einsetzung und die Metapher des Photos verschränken:

Dort tauchte er sie in die helle Duschwanne und sah zu, wie sich unter der roten Lampe langsam die Konturen ihrer Augen, des winzigen Mundes, der muschelförmigen Ohren herausbildeten. [...] Jessie Mertens wurde belichtet unter dem kühlen Mond eines Mittwochs und entwickelt im Badeschaum des provisorischen Photolabors ihres Vaters. (SR, S.20)

³⁷ Zum Motiv des Gebährens und der Mutterschaft im Werk Kutschkes vgl. den Beitrag von Lisanne Hilterhaus in diesem Band.

Ähnliches geschieht in der Szene, in welcher Christoph durch Berlin flaniert und dort auf Kriegsversehrte stößt, die selbst eine geisterhafte Präsenz der Vergangenheit führen: Sie tragen durch ihre Verletzungen den Ersten Weltkrieg in die Gegenwart hinein und sind somit Nachbilder des Krieges (Vgl. SR, S. 205f.). Die durch Photos und Videos unzählige Male dokumentierten Kriegsschäden wirken bis in unsere Gegenwart als Leser*innen fort und kondensieren die Schrecken des Krieges in exemplarische Bilder, werden in der Diegese von Christoph gezeichnet: Sie werden umrissen und damit aus ihrer Augenblicklichkeit herausgehoben. Sie betonen aber auch die virtuelle Präsenz von mehreren Zeitebenen in der erzählten Gegenwart, was nur noch dadurch verdeutlicht wird, dass Christoph sich beim Anblick Berlins ständig an Lübeck zurückerinnert fühlt. Nicht zuletzt wird Lübeck selbst als ‚Bildband‘ bezeichnet (Vgl. SR, S. 496). Das verdeutlicht, dass es an dieser Stelle nicht um das Photo als materielle Medientechnik, sondern um bestimmte Erzähltechniken des Umreißen und Einrahmens, aber auch des Blätterns geht: „Wenn Jessie durch die Straßen lief und von der Königs- in die Huxstraße einbog, war es, als ob sie eine Seite in einem Bildband umblätterte.“ (SR, S. 496)

Dieses Umreißen der Szenerie steht in einem engen Zusammenhang mit einer Bewältigungsstrategie: Erst dasjenige, das durch den Roman wieder hervorgehoben und sozusagen ‚geborgen‘ wird, wird überhaupt erst sichtbar, weil es zuvor zu traumatisch war, sodass es verdeckt bleiben musste: „Jessie hob Jürgens Kamera und schaute durch die Linse. Im Rahmen des Suchers war das Bett erträglich.“ (SR, S. 153) Manche Figuren dagegen werden selbst zu einer ‚hellen Kammer‘, die das Licht ihrer Umgebung aufnehmen und so gewissermaßen zu ‚Photokameras‘ werden (Vgl. SR, S. 507). Auch Ereignisse aus der Vergangenheit erlangen erst durch das Perspektiv der Kamera für die*den Leser*in eine Gegenwart, wenn sie fotografiert wurden: Die Oberfläche eines Photos ist auch die Oberfläche der (Buch-)Seite, die man gerade liest. Ein Beispiel ist hierfür der Seitensprung von Freya, den auch Jessie nur durch eine Linse vermittelt erfährt (Vgl. SR, S. 40). Genau auf jener Projektionsfläche des Photos zeichnen sich die Figuren ab, die in der Szenerie verortet sind: „Jessie stand über den Entwickler gebeugt und sah zu, wie die Faltenwürfe langsam auf dem weißen Papier entstanden. Es sah aus, als ob noch jemand darin schlief. Als ob die Bettdecke eine Gussform des Körpers war.“ (SR, S. 154) Hier zeigt sich das Ausmaß der Metapher des Photos als Erzähltechnik: Der Roman selbst wird zur Kameralinse. Seine Handlung wird erst hergestellt durch Photographien, und genau dies erfährt seine (metaleptische) Abbildung im Roman.

Die Logik des Photos und die des Gemäldes oder des Zeichnens werden im Roman gerade

nicht als absolut konträr beschrieben, sondern durchaus als homolog: Der Maler Michél zum Beispiel kam erst dann zur persönlichen Erfüllung, als er „jetzt gar keine Auftragsarbeiten mehr [machte], er hatte aufgehört, die Welt abzubilden. Er *schuf* eine Welt, eine bedrohliche, leuchtende Welt, in der man sich verirren konnte“ (SR, S. 232). Ähnlich dem Konstruktionsprinzip des Photos aus dem analysierten ersten Kapitel wird hier das Gemälde als Prinzip einer ähnlichen Welterschaffung aufgerufen. Es intensiviert gewissermaßen das Prinzip des Photos, das im Roman vorherrscht. In diesen gedrungenen Metalepsen wird noch einmal deutlicher auf den Prozess der Konstruktion verwiesen. Zum Beispiel hier:

Bis sie [Lucie, M.N.] sechs war, dachte sie, ihr Vater habe sie in die Welt gemalt, sie dachte, dass sie aus den Farben entstanden und es für ihr Überleben nötig war, dass er sie immer weiter malte. Es gab keinen Spiegel im Haus, ihr fiel auf, dass ihr Haar wuchs, weil es auf den Bildern länger wurde, ihr Gesicht kannte sie nur in Öl. (SR, S. 119)

Das Malen im Roman bleibt jedoch das seltenere Motiv. Das Photo als Erzähltechnik nämlich ist viel stärker mit dem Thema des Verlusts und der Unwiederbringlichkeit verbunden, als dies beim Malen der Fall ist (Vgl. SR, S. 507f.).³⁸ In den Kapiteln, die vor dem Ersten Weltkrieg spielen, wird noch viel mehr das Malen betont, da es als positives Prinzip der Welterschaffung, aber auch Verblendung erscheint, während das Photo dagegen als passiveres Medium erscheint, das die Unwiederbringlichkeit der Vergangenheit in den Vordergrund stellt. Insofern ist es auch konsequent, dass durch die Praktik des Malens der Teufel nicht abgebildet werden kann:

Der Teufel stand zwischen Michél und der Staffelei, der Pinsel ging ohne Widerstand durch ihn hindurch. Er ließ Michél die Farben durch seinen Körper treiben, hoffte, etwas könnte einmal an ihm haften bleiben. Oder er könnte sich selbst dem Werk aufprägen. Er träumte, dass ein Bild, das ihn durchtrieben hatte, nicht vollkommen unberührt blieb. Dass einmal etwas durch ihn in die Welt kam, auch er etwas hinterlassen konnte. (SR, S. 364)

Genau diese fehlende Abbildbarkeit des Teufels im Medium der Malerei ist allerdings deutlich als Mangel markiert:

Es gab niemanden mehr, der noch so malte wie er. Während die Kubisten die Welt zerhackten, malte er Gemälde, die schon direkt nach ihrer Fertigstellung die Patina einer verlorenen Zeit hatten. Michéls Porträts vermittelten die düstere Würde einer vergangenen Welt, das war es, was die Leute bei ihm kauften: verlorene Träume. (SR, S. 110)

³⁸ An dieser Stelle bietet sich ein Vergleich mit Kutschkes Debütroman *Etwas Kleines gut versiegeln* (2009) an, der diese Themen expliziter behandelt. Dort dienen Photos als Speicher – man könnte auch von Containern sprechen –, die den Ex-Freund der Protagonistin nach dessen Suizid gewissermaßen ‚aufbewahren‘. Photos stehen dort demnach in einem sowohl materiellen als auch metaphorischen Sinne für den Verlust ein und stellen als Supplement für die körperliche Anwesenheit einen Abschnitt im Trauerprozess dar, der durch Photos sowohl begleitet als auch aufgeschoben wird. Hier ließen sich theoretische Überlegungen mit Roland Barthes’ *Die helle Kammer* (vgl. 2021) anstellen, weil auch bei ihm über das Photo in den Begriffen der Präsenz und Absenz, aber auch der Trauer und der Unwiederbringlichkeit nachgedacht wird.

Der Teufel ist nämlich das geschichtliche Prinzip des Romans schlechthin,³⁹ dem die Malerei nicht nachkommen kann. Nur das Photo gilt als dasjenige Medium, das, im Rahmen seiner Möglichkeiten, der Wirklichkeit möglichst nahe kommen könne (Vgl. SR, S. 615).⁴⁰ Doch dies darf nicht als Zuspruch an eine wie auch immer geartete naive ‚Authentizität‘ missverstanden werden: Der Roman verdeutlicht gerade die Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Praktiken des Malens und Photographierens und damit die Konstruktion ihrer Produkte, aber betont auch seine eigene Konstruktion. In diesem Sinne ist das Finden der Wahrheit Arbeit, nämlich auch die Arbeit des Romans, der jener verpflichtet bleibt.

Insofern die Inthronisation des Romans mit schemenhaften Belichtungen und Bildern beginnt, so muss der Roman entweder mit der fertigen Entwicklung der Photos enden, oder mit deren Zerstörung. Von Michel heißt es: „und sein Abbild tötete die Fische“ (SR, S. 249), doch am Ende des Romans werden die Abbilder selbst in einem dionysischen Befreiungstaumel dem Feuer übergeben (Vgl. SR, S. 647) und genau darin die Fesseln der Vergangenheit abgelegt, zumindest deutet der Roman dies an. *Stadt aus Rauch* endet im rauschhaften Rauch, in der Zerstörung seines eigenen Erzählprinzips, so als hätten die Moiren, die in der griechischen Mythologie über den Schicksalsfaden wachen, hier gewebt aus photographischen Augenblicksanordnungen, diesen abgeschnitten und verkündet: Ende der Geschichte.

Literaturverzeichnis

Adelung: „Histōrie“, Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart (Ausgabe letzter Hand, Leipzig 1793–1801), digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, <https://www.woerterbuchnetz.de/Adelung?lemid=H02700> (22.01.2024).

Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie. Frankfurt/M. 182021.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt/M. 342015.

Beyer, Marcel: Die tonlosen Stimmen beim Anblick der Toten auf den Straßen von Butscha. Göttingen 2023.

Biller, Maxim. Mama Odessa. Roman. Köln 2023.

Binczek, Natalie/Klaus Kreimeier/Georg Stanitzek (Hg.): Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen. Berlin 2004.

³⁹ Vgl. zum Motiv des Teufels den Beitrag von Lilli Bauer in diesem Band.

⁴⁰ Der Teufel jedoch bleibt ‚unphotographierbar‘. Auch wenn die Photographie einen größeren Anspruch auf ‚Authentizität‘ erhebt, bleibt dennoch ein unauflösbarer Rest: Die Kamera bekommt mehr in den Blick als das Gemälde, und dennoch nicht alles.

- Blumenberg, Hans: Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans. In: Hans Blumenberg: Ästhetische und metaphorologische Schriften. Hg. v. Anselm Haverkamp. Frankfurt/M. 2001, 47-73.
- Blumenberg, Hans: Lebenswelt und Technisierung unter Aspekten der Phänomenologie. In: Hans Blumenberg: Wirklichkeiten, in denen wir leben. Stuttgart 2020, S. 9-57.
- Breitinger, Johann Jakob: Fortsetzung der Critischen Dichtkunst Worinnen die Poetische Mahlerey In Absicht auf den Ausdruck und die Farben abgehandelt wird, mit einer Vorrede von Johann Jacob Bodmer. Zürich 1740.
- Campe, Rüdiger: Schreiben. Die Schreibszene. In: Sandro Zanetti (Hg.): Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte. Berlin 2012, S. 269-282.
- Derrida, Jacques: Marx' Gespenster. Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale. Berlin 2016.
- Fulda, Daniel/Stephan Jaeger (Hg.): Romanhaftes Erzählen von Geschichte. Vergegenwärtigte Vergangenheiten im beginnenden 21. Jahrhundert. Berlin/Boston 2019.
- Genette, Gérard: Die Erzählung. 3. durchg. u. korr. Aufl. Paderborn 2010.
- Greenblatt, Steven: Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance. Berlin 1995.
- Horstkotte, Silke: Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Köln/Weimar/Wien 2009.
- Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Berlin 2021.
- Kutschke, Svealena: Etwas Kleines gut versiegeln. Göttingen 2009.
- Kutschke, Svealena: Stadt aus Rauch. Köln 2017 [SR].
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: Versuche in der Theodicee über die Güte Gottes, die Freiheit des Menschen und den Ursprung des Übels. Hamburg 1996.
- Lucács, Georg: Die Theorie des Romans. Paderborn 2009.
- Niehaus, Michael: Erzähltheorie und Erzähltechniken. Zur Einführung. Hamburg 2021.
- Osterhammel, Jürgen: Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts. München 2009.
- Rheinberger, Hans-Jörg: Spalt und Fuge. Eine Phänomenologie des Experiments. Berlin 2021.
- Stach, Reiner: Kafka. Die Jahre der Entscheidungen. Frankfurt/M. 2002.
- Strowick, Elisabeth: Gespenster des Realismus. Zur literarischen Wahrnehmung von Wirklichkeit. Paderborn 2019.
- White, Hayden: Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europa. Baltimore 1973.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Cover von Stadt aus Rauch (2017).

Abbildung 2: Grundriss von Lübeck im vorderen Deckel. Eigenes Photo.

Abbildung 3: Stammbaum im hinteren Deckel. Eigenes Photo.

Der Teufel als Allegorie für transgenerationales Trauma in Svealena Kutschkes Roman *Stadt aus Rauch*

I. „[E]ine Vergangenheit, die verschwiegen wird“

Man kann kein Leben führen, wenn man seine Vergangenheit nicht begriffen hat. Du denkst darüber nach, dass du aufgewachsen bist in einem Land, das anfang zu vergessen, ohne je begriffen zu haben. Jetzt bist du einer von denen, die müde abwinken, wenn von den Urgroßvätern die Rede ist, mit Bewegungen, resigniert und routiniert, wie die der Großväter. [...] Du hast nicht verstanden, dass du Verantwortung hast. Und jetzt ist da nichts mehr, was noch Bedeutung hätte. [...] Was dir fehlt, ist eine Vergangenheit, mit der man leben kann. (SR, S. 584)

Svealena Kutschkes historischer Roman *Stadt aus Rauch* (2017, i.F. SR) erzählt über vier Generationen hinweg eine Lübecker Familiengeschichte: Eine Geschichte von Armut, Krieg und Faschismus, von Sagen und Mythen, von Mutter- und Tochioerschaft, und von der Suche nach Zukunft – trotz einer durch Verschweigen und Verdrängen zerstückelten Vergangenheit. Diese Geschichte wird über vier Generationen hinweg erzählt, angefangen bei der Prostituierten Magdalena, die sich Anfang des 20. Jahrhunderts in der Trave suizidiert, wobei ihre noch ungeborene Tochter Lucie gerettet werden kann. Lucie durchlebt, zusammen mit ihrem Vater, dem Maler Michél, zwei Weltkriege, Hungersnöte und eine gewalttätige Ehe mit Christoph, der sich an NS-Verbrechen beteiligt. Deren Tochter, Freya, „das Trümmerkind“ (SR, S. 23), wächst in der Nachkriegszeit auf und führt ein angepasstes Leben, bis schließlich in den 1970ern die letzte Tochter der Ahnenreihe, die rebellierende Jessie, in ein Deutschland geboren wird, das gegen Ende des 20. Jahrhunderts angesichts von rechtsextremem Terrorismus seine Geschichte zu wiederholen scheint. Dabei teilt sich die Erzählerstimme die Aufgabe, durch Verbindung und Gegenüberstellung einzelner Figurenperspektiven diese fragmentarisch erzählte Vergangenheit zusammenzufügen, mit einer Figur des Romans, die sich in ontologischer und narratologischer Weise von den anderen Figuren unterscheidet: der Figur des Teufels. Als zeitloser Zeuge begleitet er die Figuren wie auch den Ort Lübeck von Beginn an und übernimmt so zunächst einmal eine beobachtende und einordnende bzw. teils auktorial erzählende Funktion. Zum anderen aber macht ihn das zum Knotenpunkt der Handlung, die nur er in ihrer Gesamtheit darstellen kann: Erst durch die Figur des Teufels werden die Bruchstücke der Vergangenheit zusammengesetzt, während die Figuren genau daran immer wieder scheitern.¹ Der Teufel kann dabei nicht nur als narratives Mittel gesehen werden, sondern auch als symbolisches

¹ Vgl. hierzu auch Moritz Nicklas' Beitrag in diesem Band.

Zentrum des Werks: Seine ständige, wiederkehrende Präsenz allegorisiert zum einen die unsichtbare Anwesenheit der Vergangenheit und zum anderen den scheiternden Zugang der Figuren zu ihr. Folgende These steht im Mittelpunkt dieser Analyse: Die Teufelsfigur in *Stadt aus Rauch*, die die Lübecker Familie über Generationen begleitet, bildet eine Allegorie für transgenerationale Traumata. Diese Traumata werden, da die Figuren sie verschweigen und verdrängen, als eine Art Fluch weitergegeben und in variierenden Narrativen umgedeutet, wodurch sie dazu verdammt scheinen, sich ewig zu wiederholen.

Nach einem kurzen Exkurs in die Literaturgeschichte der Teufelsfigur, wobei besonders auf ihre narrativen Funktionen und Besonderheiten gegenüber anderen Figuren eingegangen wird, soll die Teufelsfigur in *Stadt aus Rauch* unter zwei Gesichtspunkten untersucht werden: Zum einen als narratives Mittel zur Sagbarmachung von Unsagbarem, zum anderen als allegorisches Zentrum des Textes, in dem die Werkbedeutung – „dass eine Vergangenheit, die verschwiegen wird, nach dem Erstbesten greift, der ihre Kraft unterschätzt“ (SR, S. 400) – kulminiert, sowohl auf einer individuellen als auch auf einer kollektiven Ebene.

II. Literaturgeschichte der Teufelsfigur und ihre narrative Funktion in der Moderne

Auf den ersten Blick scheint die literarische Motivgeschichte der Teufelsfigur bzw. die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit ihr von einem „Idealtyp“² dominiert: Der wohl bekannteste Teufel der (deutschen) Literatur, der Mephistopheles im Faust-Stoff, und insbesondere seine goethesche Version, wird sowohl als Vergleichsfolie, aber auch als Stellvertreterfigur herangezogen. Eine Teufelsfigur zeichnet sich demnach durch ihr großes rhetorisches Geschick, einen ambivalenten, komplexen Charakter, eine gewisse Tragik und Komik und ihr satirisches Potential aus. Obgleich diese Charakterisierung auf einige kanonisierte Teufel zutreffen mag, droht sie, die Komplexität der Figur und ihrer Entwicklung zu überschatten, denn „[d]er Geist, der stets verneint, verweigert auch jede Festlegung auf eine letztgültige Gestalt.“³

Der Teufel weist, anders als beispielsweise Heiligendarstellungen, keine strenge ikonographische Tradition auf. Teufelsdarstellungen aller Art müssen daher grundlegend als Amalgam betrachtet werden,⁴ denn im Verlauf der Missionierung fungierte der christlich-biblische Teufel als Ersatz und Projektionsfigur für heidnische und volkstümliche Darstellungen und Zuschreibungen des Bösen, „als ein Superlativ an Fürchterlichkeit, Macht,

² Barth (1993), S. 19.

³ Keller (2009), S. 49.

⁴ Vgl. Mahal (1972), S. 124-126.

Stärke oder Größe“.⁵ Diese Elemente des „Volksglaubens“⁶ prägen bis heute entscheidend das stereotype Bild des Teufels, z.B. Hörner und Hufe, die eine große Nähe zum Gott Pan aufweisen.⁷ Auch tradierte Sagen und Märchen rund um Geschäfte mit dem Teufel, z.B. von frühkapitalistischen Praktiken des Pakts und Handelns u.a. im Faust-Stoff, beeinflussen das Teufelsbild.⁸ Das legt den Grundstein dafür, in säkularer Kunst und Literatur „auf eine relativ freie Figur zurückgreifen“⁹ zu können, die zwar wiederkehrende Merkmale aufweist, aber an keine festen Attribute gebunden ist.

Bereits im Mittelalter, also gerade in der Epoche, die wohl am stärksten für religiösen Dogmatismus in Leben und Kunst steht, lässt sich der Teufel v.a. als Theaterfigur nicht auf seine klassische Rolle des bösen Widersachers reduzieren. Obwohl zwar durchaus auf diese Rolle und ihre einschüchternde Wirkung gesetzt wird, tritt er daneben auch bereits „dumm und verniedlicht“¹⁰ als komische, teils fast satirische Figur auf. Diese „paradoxe Haltung zum Teufel [ist] wohl auf die problematische Stellung des Bösen im christlichen Weltbild überhaupt zurückzuführen“:¹¹ Während der Teufel im monistischen Alten Testament nur unterwürfiger Diener eines allmächtigen Gottes ist, wird er im dualistischen Neuen Testament zum ebenbürtigen, angsteinflößenden Antichristen erhoben. Diese Komplexität seiner Herkunft – zum einen die Widersprüche seines Machtbereichs zwischen Altem und Neuem Testament, zum anderen seine Nutzung als kulturelle Projektions- und „Spiegelfigur“¹² – brachte eine Vielzahl verschiedener Teufelsdarstellungen hervor.

Gemein bleibt diesen aber bis zur Aufklärung eine religiös funktionalisierte Bedeutungsebene. In der Reformationszeit erlebt die sog. Teufelsliteratur sogar einen regelrechten Hype: Teufelsliteratur im engen Sinne¹³ bezeichnet religiöse Traktate bzw. Lehrgedichte dieser Zeit, die je eine Sünde oder ein Laster anprangern und diesen auch jeweils einen eigenen Teufel zuweisen,¹⁴ also „Dämonen für jeden Bedarf“ adressieren.¹⁵ Diese Omnipräsenz, sein Changieren zwischen institutionalisierter Religion und Aberglauben und schließlich die wachsenden Rationalisierungsschübe sorgen für einen

⁵ Barth (1993), S. 29.

⁶ Keller (2009), S. 194.

⁷ Vgl. Mahal (1972), S. 124f.

⁸ Vgl. Barth (1993), S. 31.

⁹ Keller (2009), S. 45.

¹⁰ Mahal (1972), S. 128.

¹¹ Barth (1993), S. 22.

¹² Keller (2009), S. 200.

¹³ Vgl. Burdorf/Fasbender (2007), S. 759f.

¹⁴ 1569 berechnet Sigmund Feyerabend, ein bedeutender Drucker und Verleger des 16. Jahrhunderts, das Vorkommen von 2.665.866.746.664 Teufelstypen in der Teufelsliteratur, darunter Bannteufel, Saufteufel, Lügenteufel, Hosenteufel, usw. Eine andere Berechnung von 1586 kommt „nur“ auf 72 Höllenfürsten mit 7.405.926 Helfershelfern (Vgl. Keller, S. 205).

¹⁵ Keller (2009), S. 205.

allmählichen Rückgang seiner religiös motivierten Wirkkraft ab der Aufklärung. Damit ist der erste Schritt der „Rhetorisierung“¹⁶ des Teufels getan, denn „erst in den Zeiten, in denen er nicht mehr als real geglaubt wird, kann er Zeichencharakter annehmen“,¹⁷ da er aus seiner rein religiösen Stellvertreterfunktion befreit wird. Allerdings muss hier angemerkt werden, dass die postulierte Säkularisierung bzw. Entzauberung der Welt seit der Aufklärung, vor allem in Bezug auf die breite Bevölkerung, in der Forschung auch erheblich angezweifelt wird, z.B. durch Josephson-Storm.¹⁸ Somit findet dieser Prozess eher innerhalb einer gebildeten Oberschicht statt, und auch dort lässt sich nicht von einer radikalen Entwicklung sprechen. Während er in der Populärliteratur weiterhin auftritt, verbannt ihn die Aufklärung erst einmal aus der Hochliteratur, u.a. gestützt auf die Leibnizsche Theodizee, die den Teufel lediglich als *privatio boni*, also als Abwesenheit von Gott und Gutem betrachtet.¹⁹

Vorbereitet durch den Sturm und Drang erlebt die Figur des Teufels in der Romantik, insbesondere in der Schwarzen Romantik und in der Schauerliteratur, die sich verstärkt an mittelalterlichen Stoffen und einer Ästhetik des Unheimlichen orientiert, ihr Come-Back.²⁰ Während der Teufelsglaube in der Gesellschaft weiterhin abnimmt, häuft sich seine Verwendung als Kontrastfigur in der Literatur erneut, wobei seine traditionelle Verwendung ins Gegenteil verkehrt wird: „[I]nfolge einer als ungerecht empfundenen Weltordnung [wird] das christliche Weltbild umgekehrt, so daß Gott nun als ungerechter Tyrann erschien und Lucifer als Repräsentant des wahrhaft Guten.“²¹ Dabei verstärkt sich auch seine politische Verwendung als Figur, die eine „Unzufriedenheit mit der bestehenden Gesellschaftsordnung“²² ausdrückt: „Politisch wurde in dem Rebellen Lucifer der Kämpfer gegen Unterdrückung, ästhetisch der Stifter sinnlicher Schönheit erblickt, so daß der Teufel sich einem christlichen Prometheus annäherte.“²³

Die Figur wird nicht mehr nur als (nun umgedrehter) Kontrast zu Gott, sondern auch als Kontrast zum sündigen Menschen benutzt: Bei einer Internalisierung der Glaubenswelt durch die Vernunft lässt sich auch das Böse nicht mehr externalisieren, sondern muss als elementarer Bestandteil des Menschen selbst angenommen und dargestellt werden. „Die Menschen sind die wahren Teufel“,²⁴ und die Teufel immer mehr die wahren Menschen,

¹⁶ Keller (2009), S. 101.

¹⁷ Ebd., S. 237.

¹⁸ Vgl. Storm (2017).

¹⁹ Vgl. Barth (1993), S. 38f.

²⁰ Vgl. Buršová (2021), S. 241.

²¹ Barth (1993), S. 24.

²² Ebd., S. 33.

²³ Ebd., S. 24.

²⁴ Ebd., S. 40.

deren Laster durch den Teufel entlarvt und vorgeführt werden. Der literarische Teufel ist vollends zum „Menschenteufel“²⁵ geworden, sein Aussehen ist anthropomorphisiert und sein Charakter psychologisiert. Damit weckt er eine *Sympathy for the Devil*, die vielen menschlichen Figuren verwehrt bleibt, und begründet das besondere Potential einer modernen literarischen Teufelsfigur, die dem modernen Menschen den Spiegel vorhält. Damit ist der letzte wichtige Schritt ihrer Geschichte und ihrer Rhetorisierung eingeläutet: die nach Mahal *Onomatisierung* bzw. nach Keller *Allegorisierung* des Teufels in der Literarischen Moderne.²⁶ Der Teufel wird im Zuge des 20. Jahrhunderts zu einer frei besetzbaren Chiffre und erhält „expliziten Zeichencharakter“,²⁷ frei für jegliche zeit- und textgebundene allegorische Zuschreibung, die komplett neu kreiert, aber auch von bisherigen Bedeutungen inspiriert sein kann. Beispielhaft kann hier das prominente Auftreten von Teufelsfiguren in der Literatur der Neuen Subjektivität der 1970er-Jahre genannt werden, denn diese „Teufelsliteratur ist [...] Kennzeichen der Anfangsphase einer neuen Epoche, die, so lasse sich anhand eben dieser Literatur vorhersagen, durch die Bedrohung der Lebenswirklichkeit des Menschen gekennzeichnet wird“.²⁸ Angesichts des Eisernen Vorhangs während des Kalten Kriegs, den gescheiterten Utopien der 68er-Bewegung, eines drohenden Atomkriegs usw. wird der Teufel im 2. Drittel des 20. Jahrhunderts als Ausdruck von Geschichtspessimismus und erschütterter Weltsicht gelesen. Die Teufelsfigur, die als konkreter Akteur in einer Handlung auftritt, die oftmals in die historische Vergangenheit verlegt wird, um Parallelen zur Gegenwart zu verdeutlichen, steht als Formel für die Zeit und verkörpert „das Böse als dominierendes Geschichtsprinzip“.²⁹

Insgesamt kommen der Teufelsfigur entgegen ihrem destruktiven Ruf durchaus ein produktives Potential und damit auch eine genuin literarische Funktion zu: Die vom Teufel eröffnete „Verführungs- und Sündenfalls-Szene als Parabel einer menschlichen Grundsituation“³⁰ scheint mit Blick auf die Literaturgeschichte fast ein Garant für literarisch „anspruchsvolle Erzeugnisse“³¹ zu sein. Als antagonistische „Störfigur“³² erzeugt sie zudem eine besondere „ästhetische Dynamik“,³³ oftmals in Schlüsselmomenten und mit katalysierender Wirkung: Beispielsweise eröffnet er den Figuren „neue Perspektiven und

²⁵ Barth (1993), S. 40.

²⁶ Vgl. Keller (2009), S. 93.

²⁷ Vgl. Ebd., S. 64.

²⁸ Bleicher (1987), S. 118.

²⁹ Ebd., S. 123.

³⁰ Mahal (1972), S. 2.

³¹ Fuhrmann (2021), S. 6.

³² Ebd., S. 3.

³³ Ebd., S. 11.

Entscheidungsmöglichkeiten und gibt ihnen so die Gelegenheit, sich ihres freien Willens bewusst zu werden“.³⁴ Durch ihre historisch gewachsene Stellung als rhetorische Figur erhält sie in der Gegenwartsliteratur einen anderen ontologischen Status als andere Figuren, woraus auch ein metafiktionales Potential entsteht: Die Teufelsfigur wirkt insgesamt „fiktiver als die anderen Figuren. Diese Teufel stehen nicht für sich selbst, sondern verweisen auf etwas Anderes“.³⁵ (Post-)Moderne Teufelsfiguren sind also nicht nur als Akteure zu betrachten, sondern scheinen eine zentrale, aber chiffrierte bzw. allegorisierende Stellung in den jeweiligen Werken einzunehmen.

III. Die Teufelsfigur in *Stadt aus Rauch*

Der Teufel in *Stadt aus Rauch* folgt in vielerlei Hinsicht den Kriterien einer modernen Teufelsfigur. Das fängt bei seinem Aussehen an: Er erscheint ausgewählten Figuren³⁶ als Menschenteufel in anthropomorpher Gestalt, mit langen schwarzen Haaren und Bart, traveblauen Augen, gender-nonconforming im Anzug, aber auch mit rotem Lippenstift und Nagellack, und meist mit einer Zigarette in der Hand. Vor allem aber wirkt er in einer ‚verkehrten Welt‘, in der er säkularisiert, also seiner kontrastierenden Rolle zu Gott vollends enthoben ist: „Er war ein Teufel ohne Hölle und ohne göttlichen Widersacher, denn dass er seinem Antagonisten in tausend Jahren kein einziges Mal begegnet war, das machte dessen Existenz sehr unwahrscheinlich.“ (SR, S. 267)

Gott ist also nicht nur tot, sondern hat nie existiert – anders als der Teufel, ganz nach Ariels Worten in Shakespeares *The Tempest*: „hell is empty, and all the devils are here“,³⁷ oder, wie Jessie es ausdrückt: „some people call this hell, but you’re still in Lübeck“ (SR, S. 487). Das Böse ist nicht höllischen Ursprungs, sondern zutiefst menschlich, wodurch seine Kontrastierung gegenüber den Menschen positiv ausfällt, wie Lucie feststellt: „es ist eine Ungerechtigkeit, dass man dir, mein Teufel, das Verderben zuschreibt. Für das Böse ist der Mensch selbst verantwortlich.“ (SR, S. 519) Das erfährt sie am eigenen Leib, als ihr Mann sie vergewaltigt: „Ihr Mann, Christoph Maria Petersenn, ihr Mann mit dem Bauchansatz und der blutenden Hand, war mächtiger als der Teufel.“ (SR, S. 534) Damit ist ein nächster Aspekt des modernen Teufels angesprochen, denn tatsächlich ist seine Wirkungsmacht innerhalb der Diegese stark beschränkt. Diese Machtlosigkeit wird vom Teufel selbst benannt, allerdings nicht ohne ironischen Unterton und eingewoben in das Bewusstsein, dass religiöse

³⁴ Fuhrmann (2021), S. 1.

³⁵ Keller (2009), S. 63.

³⁶ Magdalena, Lucie und Jessie.

³⁷ Shakespeare, V. 214f. (<https://www.gutenberg.org/files/23042/23042-h/23042-h.htm>).

Sinnstiftungsprozesse in einer menschengemachten, gottverlassenen Welt ohnehin fehl am Platz seien:

Dann setzte er [der Teufel; L.B.] sich Johann gegenüber auf einen Stuhl, beugte sich vor, faltete die Hände auf den Knien und erklärte Johann mit aller ihm zu Gebote stehenden Geduld, dass [...] er, Johann, zu alt war, um an diese Märchen zu glauben. Dass ein Teufel rein gar nichts gegen den Tod tun konnte, dass menschliche Körper nun mal leicht verderblich seien und rasch verfielen, was bitte er damit zu tun habe? Hm? Hm?! (SR, S. 72)

Er ist „Gefangener“ (SR, S. 266) Lübecks, hat die Stadt noch nie verlassen und muss ihre gesamte Geschichte – eine Geschichte voller Zerstörung, Krieg und Habgier – bezeugen, ohne sie ändern zu können, und aufgrund seiner fehlenden Materie machtlos dabei zusehen, wie die wenigen Menschen, zu denen er eine Bindung aufbaut, leiden und sterben.

Er, das einzige Wunder von Liubice, hatte weniger Macht als der Mensch, diese leicht verderbliche und vor allem sterbliche Spezies. Er, der offensichtlich Unendliche, der Gegenbeweis stand noch aus, war in eine Nusschale gepresst. Nimm die Zeit und sperre sie in den Raum. (SR, S. 266f.)

Seine Unendlichkeit macht ihn einsam, bis Lucie, die ihn wahrnehmen und mit ihm sprechen kann, die Einsamkeit des Teufels als erster Mensch durchbricht, und die, nach Lucies Tod, als rachsüchtige Wut in ihrer Enkelin Jessie katalysiert wird. Seine Trauer und seine Sehnsüchte nach menschlichen Empfindungen, aber auch seine Weitsicht lassen ihn nahbarer, emotionaler und allem voran menschlicher erscheinen als andere Figuren.

Die eigentliche Wirkmächtigkeit des Teufels entfaltet sich erst auf der narratologischen Ebene, denn er bildet ein bedeutungstragendes Bindeglied in der durch die Zeit springenden Erzählweise des Romans. Er ist anwesend bei Geburten, Schwangerschaften und teilweise Zeugungen der Hauptfiguren, ordnet sie dabei in einen größeren Generationenkontext ein und benennt im weiteren Verlauf ihres Lebens Parallelen und Wiederholungsstrukturen zwischen ihnen, indem er auf Wissen zugreift, das den Figuren verschlossen ist: „Sie waren in derselben Gastwirtschaft gewesen, in der Magdalena im Keller gehockt hatte [...], aber das wusste nur der Teufel“ (SR, S. 370). So nimmt der Teufel stellenweise eine auktoriale Position ein und fungiert als metadiegetischer Betrachter: „Es gab drei Versionen davon, wie Lucie und Christoph sich ineinander verliebten. Lucies, Christophs, und die des Teufels“ (SR, S. 322). Die Version des Teufels ist gegenüber Christophs verzerrter Wahrnehmung von gegenseitiger Liebe auf den ersten Blick, die Lucie nicht teilt, faktual zuverlässiger, und gegenüber Lucies eher nüchternen Version auf der Bedeutungsebene zuverlässiger, indem er die Parallelen zwischen den Figuren und ihren Schicksalen hervorhebt:

Da hatten sich zwei gefunden, die einander größtes Unglück sein konnten. Sie waren aus den toten Leibern ihrer Mütter gekrochen und hatten den ersten Atem mit ihm

geteilt. Etwas in ihnen war ausgehöhlt und gegerbt und hatte einen Raum für ihn geschaffen. In Wunden ließ es sich am besten nisten. (SR, S. 334)

IV. Der Teufel als Allegorie und Erzählstrategie für transgeneracionales Trauma

„In Wunden ließ es sich am besten nisten“: Dieser Satz ist nur einer von vielen Hinweisen in Richtung Trauma, denn seine Übersetzung aus dem Griechischen lautet ‚Wunde‘ oder ‚Verletzung‘.³⁸ Tatsächlich scheinen die Figuren über die Allegorie des Teufels durch die Wunden, in denen er nistet, verbunden zu sein. Er ist nicht nur ein narratives Zentrum, aus dem heraus sich die einzelnen Handlungsstränge entfalten und zusammengeführt werden, sondern auch eine Allegorie für latenten, verborgenen und geteilten Schmerz. Im Folgenden soll zunächst plausibilisiert werden, inwiefern die Teufelsfigur auf der Darstellungsebene ein mediales bzw. narratives Verfahren zur Sagbarmachung von Trauma darstellen kann, um schließlich auf der inhaltlichen Ebene die Traumata, ihre transgenerationale Wiederholungsstruktur und ihre Allegorisierung durch die Teufelsfigur zu analysieren.

A. Narratologie des Traumas: Erzählbarmachung von Nicht-Erzählbarem

Die literaturwissenschaftliche Traumaforschung ist traditionell eher an psychoanalytische, also an autorzentrierte und biographische Ansätze geknüpft.³⁹ Sie versucht nachzuzeichnen, wie individuelle Traumata der Autor*innen oder, in einem transgenerationalen Post-Memory Kontext insbesondere in Bezug auf die Shoah, wie wiederkehrende Trauma-Strukturen in und durch Literatur ausgedrückt, festgehalten und bewältigt werden, um sie ins kulturelle Gedächtnis zu überführen.⁴⁰ Dieser Ansatz wird im Folgenden nicht geteilt; trotz des persönlichen Bezugs Kutschkes zur Stadt Lübeck soll hier nicht psychoanalytisch vorgegangen und spekulativ biographische Informationen auf den Text projiziert werden. Stattdessen steht die Frage im Vordergrund, wie fiktions- und textintern die Traumata der Figuren sprachlich und motivisch dargestellt werden, wie sie ausgelöst und weitergegeben werden, und welchen Einfluss das auf die Werkbedeutung nimmt. Obgleich eine umfassende Narratologie des Traumas noch aussteht,⁴¹ soll hier versucht werden, wiederkehrende sprachlich-literarische Gestaltungsmuster von innerfiktionalen Traumata zu erkennen und im Gesamtzusammenhang zu deuten.

³⁸ Drosihn/Jandl/Kowollik (2020), S. 12.

³⁹ Vgl. Schult (2020), S. 37.

⁴⁰ Vgl. Drosihn u.a. (2020), S. 18-20.

⁴¹ Vgl. Ebd., S. 14.

Ein zentraler Aspekt der literaturwissenschaftlichen Forschung ist die Darstellung der Sprachlosigkeit des Traumas. Dort eröffnet sich eine zunächst paradox wirkende Doppelbewegung: „1) zu erzählen, was nicht erzählbar ist und 2) den immanenten Aspekt der Nichterzählbarkeit des Traumas zu thematisieren“.⁴² Das stellt „mediale Verfahren zur Ausweitung der Grenzen des Sagbaren und Darstellbaren“⁴³ in den Mittelpunkt der stilistischen Betrachtungen. Ob und inwiefern eine Figur, in diesem Fall der Teufel, ein solches mediales Verfahren darstellen kann, soll im Folgenden untersucht werden. Dabei wird der Versuch einer kurzen ‚Narratologie des Traumas‘ unternommen: Welche textuellen Verfahren und Aspekte tauchen bei der Versprachlichung von innerfiktionalen Traumata auf?

B. Transgenerationale Traumastrukturen in Stadt aus Rauch und ihre mediale Vermittlung durch die Teufelsfigur

1. Temporale Fragmentierung: „Da fehlte Zeit“

Traumatische Erinnerungen werden oft in einem Modus der Fragmentierung und in flashback-artigen Strukturen dargestellt. Generell stellt (post-)traumatisches Erzählen eine „Transposition der Vergangenheit in die Gegenwart dar“:⁴⁴ Verdrängte Bruchstücke der Vergangenheit brechen immer wieder in den Alltag ein und erzwingen ein nachträgliches, sich stets wiederholendes emotionales Erleben traumatisierender Ereignisse, meist aber ohne die Möglichkeit zur kognitiven Bewältigung. Deshalb lässt sich das Trauma nur indirekt erinnern und erzählen, wodurch eine chronologisch und kausal verzerrte Verwebung von vergangenem Ereignis und gegenwärtiger (Nicht-)Erinnerung typisch ist, genauso wie Spielarten von metafiktionalem und unzuverlässigem Erzählen und anderen Brüchen der Erzählzeit, -perspektiven und -modi.⁴⁵

Diesem fragmentierenden Zeitprinzip folgt Kutschkes Roman in seiner durch verschiedene historische Epochen springenden Erzählweise. Dabei dient der Teufel, wie schon festgestellt, als allwissender Zeuge und als bedeutungstragendes Bindeglied, das diese Fragmente zusammenfügt und einordnet. Gleichzeitig aber verkörpert er in seinem von den meisten Figuren unbemerkten Dasein die Transposition der Vergangenheit in die Gegenwart: „Jessie wusste nicht, dass auch der Teufel an die Vergangenheit gefesselt war, dass Erinnerungen nicht immer die eigenen sein müssen, dass Lucie es war, deren Tod sie gesehen hatte.“ (SR,

⁴² Kratochvil (2019), S. 35.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd., S. 11.

⁴⁵ Vgl. Ebd., S. 44.

S. 394f.) Nicht nur der Teufel sitzt mit am Tisch, sondern auch die Zeit und die Erinnerungen, die durch ihn allegorisiert werden, die den Figuren aber – mit Ausnahme von Lucie und Jessie – verborgen bleiben, da sie diese verdrängen, verschweigen und umdeuten. Das in ihm gespeicherte Wissen der Vergangenheit könnte die Wiederholungsstruktur aufbrechen, schafft es aber nicht, in die Gegenwart vorzudringen, so wie der Teufel selbst immer wieder daran scheitert, in die Geschichte einzugreifen.

2. Phantome der Vergangenheit: Schwanger- und Mutterschaft als transgenerationaler „Fluch“

Gerade in transgenerationalen Kontexten lässt sich in der Literatur eine starke Bild- und Metaphernhaftigkeit bei der Versprachlichung von Traumastrukturen feststellen, um dem „namenlosen Schrecken“⁴⁶ eine Gestalt zu verleihen. Dabei wird aufgrund des Scheiterns rationalisierender Bewältigung oftmals auf mythische Figuren zurückgegriffen: Geister, Dämonen und Phantome übernehmen eine Rolle als „multifunktionale Gedächtnismetaphern“.⁴⁷ Verschwiegene und verdrängte Traumata suchen in ihrer besonderen Beschaffenheit als Abwesendes und zugleich immer latent Anwesendes nachfolgende Generationen in Form von Phantomen heim, meist mit destruktiver Wirkung. Sie weisen so auf Spuren und Symptome vergangener Traumatisierungen, auf „Leerstellen der Verdrängung“⁴⁸ hin.

Das geschieht auch durch den Teufel in *Stadt aus Rauch*: Er übernimmt die Rolle des Phantoms, des immer latent Anwesenden, der Generation um Generation heimsucht, in dem Wissen, „dass Lucies Geschichte noch nicht zu Ende [ist]“ (SR, S. 20) – eine Geschichte von fehlender Mutterliebe, Einsamkeit, Vernachlässigung, generationenlangem Schweigen und verdrängten Gedanken, Gefühlen und Bedürfnissen, die somit Gefahr läuft, in Drogensucht und Suizid zu münden. Das wird von den beteiligten Figuren als „Fluch“ (SR, S. 639) benannt und gedeutet. Dieser Fluch, materialisiert durch den Teufel, besteht aus mehreren Komponenten. Die eine besteht in der Schwanger- und Mutterschaft an sich: Magdalena, Lucie und Freya werden gegen ihren Willen schwanger und die Schwangerschaften sind von Angst geprägt. Diese Angst bezieht sich auf gesellschaftliche Ächtung, das Scheitern an der Mutterrolle, aber auch das Aufgeben der eigenen Autonomie.⁴⁹ Die Generationen andauernde Reduzierung der weiblichen Figuren auf ihre Gebärfähigkeit über das gesamte

⁴⁶ Fischer (2000), S. 15.

⁴⁷ Kratochvil (2019), S. 40.

⁴⁸ Ebd., S. 30.

⁴⁹ Zur weiteren Verhandlung von Mutterschaft in Kutschkes Werken vgl. den Beitrag von Lisanne Hilterhaus in diesem Band.

20. Jahrhundert wird zum einen während der NS-Zeit bei Lucie thematisiert, die laut ihrem Mann Christoph „dem Reich etwas schuldig sei“ (SR, S. 531); doch „Lucie behielt ihren Körper für sich. Sie behielt ihren Geist für sich. Sie behielt alles für sich“ (SR, S. 530f.), bis zur Vergewaltigung, die der Teufel vergebens zu verhindern versucht. Noch evidenter wird das dadurch ausgelöste Leid jedoch bei Christophs Mutter Josefa, die nach mehreren Fehlgeburten jegliches Selbstwertgefühl verliert und an einer schweren Depression erkrankt:

Die mangelnde Bewegung machte sie fast rasend, aber sie schrieb es ihrer Wildheit zu, ihrer Genusssucht, dass sie eine Fehlgeburt gehabt hatte. [...] Ihr Misstrauen galt [...] ihrem Körper, der drei Kinder umgebracht hatte, so sah sie das. Sie war ein widernatürliches Wesen, nichts an ihr war bergend oder nährend. (SR, S. 63f.)

Während die ungewollte Schwangerschaft zu Beginn des Romans sogar Magdalenas Suizid auslöst,⁵⁰ wird das ungewollte Muttersein am stärksten bei Freya thematisiert:

Jürgen fand, es war an der Zeit, die Toten zu vergessen und an die Zukunft zu denken. Aber Freya verhütete mit äußerster, fast panischer Akribie; es brauchte eine Magen-Darm-Grippe, um sie zu schwängern. Ihre Schwangerschaft war von Alpträumen besetzt, und mit der Geburt, so dachte sie, würden all diese Alpträume wahr werden. (SR, S. 613)

Auch die Geburt wird, wohlgermerkt durch den Teufel, als traumatisches Ereignis gerahmt:

Der Teufel wandte sich ab. Er hasste Geburten. Dieses ganze Geschrei, dieses Quetschen und Pressen und Reißen und Spritzen, er fand das alles einfach unoriginell. Er verstand das nicht: Man züchtete und kreuzte Tomaten, Rüben, junge Hunde und die seltsamsten Blumensorten, die Geburt musste aber immer noch so archaisch stattfinden. [...] Freya schrie wie ein Tier. Der Teufel starrte auf diesen malträtierten Körper, keine elegance, kein Anstand, keine Würde. (SR, S. 18)

Freya – „das Trümmerkind, das Rabenkind, Freya, die kräftig zuschlagen, aber niemanden umarmen konnte“ (SR, S. 23) – spricht explizit das gesellschaftliche Korsett und das Scheitern an der Mutterrolle an: „Die ständige Überprüfung der Mutterqualitäten, die fast schon paranoide Bescheinigung der Unzulänglichkeiten. Eine gute Mutter rauchte nicht [...], trank keinen Whiskey, berauschte sich nicht an den Blicken der männlichen Kollegen, trug keinen Lippenstift.“ (SR, S. 159)

Die Beziehung zu ihrer Tochter ist auch aufgrund der eigenen fehlenden Bindung zur Mutter Lucie, die wiederum keine Bindung zur toten Magda aufbauen konnte, von Distanz geprägt:

Freya hatte ihre Mutter immer mit Namen angesprochen: Lucie. Als wäre sie, Freya, ganz zufällig bei ihr gelandet, als gäbe es keine nennenswerte Verbindung zwischen ihnen. Ganze Tage, in denen Lucie nicht mit ihr sprach, nicht aus Wut oder Gram, sie nahm sie einfach nicht wahr, dann wieder jähe Ausbrüche von Fürsorge und Zärtlichkeit. Das Kind umarmen, bis es seinen eigenen Körper nicht mehr erkennt. (SR, S. 160)

⁵⁰ „Aber Magdalena fürchtete das Leben, besonders das ungeborene, mehr als den Tod“ (SR, S. 10).

Dieses Schema scheint sich zwischen Freya und Jessie in verstärkter Form zu wiederholen: „Gegenüber von Kollegen sprach sie von Jessie immer noch als Kind. Sie sagte nicht: meine Tochter. Sie sagte nicht: Jessie. Sie sagte: Mein Kind. Manchmal sogar: Das Kind. Ein Kind, das zu jedem gehören konnte.“ (SR, S. 158)

Ein Bruch dieses Teufelskreises, also eine Aufarbeitung dieses generationellen Traumas, ist nicht denkbar, denn „[m]eist schwiegen sie beide. Rücken an Rücken“ (SR, S. 157). Sie hat sich das Narrativ, keine gute Mutter sein zu können, vollkommen einverleibt, und durch ein mythologisches Framing fassbar gemacht: „Freya wusste, das Haus war verflucht, es konnte nicht anders als ausschließlich Rabenmütter hervorbringen.“ (SR, S. 160) Das zeugt von einem Bewusstsein darüber, den ‚Fluch‘ bzw. das Trauma der Mutter durch die eigene Mutterschaft weiterzugeben; gleichzeitig aber davon, dass diese Tatsache unter Geschichten – einer Verwebung von Familiengeschichte und Mythen – verborgen liegt und bleibt.

Die zweite Komponente besteht aus generationell wiederkehrenden psychischen Problemen: „Die Traurigkeit, die Freya seit der Kindheit in den Knochen steckte, war zusammen mit Jessie in die Welt gekommen.“ (SR, S. 23) Lucie, Freya und Jessie zeigen starke Symptome von Depression, die in Suizid und selbstzerstörendem Verhalten ausbrechen, v.a. in Form von Suchterkrankungen, um dadurch die innere Gefühlsleere und fehlende Bindungen zu kompensieren.

Jessie war nicht einsam, ihr war übel. Sie war nicht wütend, sondern betrunken, sie hatte kein gebrochenes Herz, sondern Kopfschmerzen. [...] Selbst bei der ersten Zigarette hatte sie nicht gehustet. Es war eher so gewesen, als atme sie etwas ein, was ihr gefehlt hatte. Der Rauch biss in ihre Lungen wie Kälte auf der Haut. [...] es war Zärtlichkeit von innen, mit dem leichten Schmerz, der sie begleitet. (SR, S. 156)

Dieser Schmerz der fehlenden Mutterliebe begleitet nicht nur sie, sondern ihre Mutter und Großmutter, denn Magdalena gab Lucie und Lucie gab Freya eine „Verlorenheit, die sie mit ihrer kleinen Tochter teilte wie eine Verschwörung. Der Schmerz, der ihrer Mutter aus den Poren sickerte, dunkel und schwärend und für Jessie vollkommen selbstverständlich. Er war ihre Mutterliebe.“ (SR, S. 602)

Mit jeder Tochter scheint dieser Kreislauf von vorn zu beginnen: „Der Teufel, der am Esstisch saß, hatte sich seit über tausend Jahren nicht verändert [...]. Nichts hatte sich verändert, nur das Mädchen war ein anderes.“ (SR, S. 256)

Die transgenerationale Weitergabe dieses Mutter-Tochter-Traumas wird im Roman als wortwörtlicher Teufelskreis verbildlicht, da die Figur des Teufels die transgenerationalen Verbindungen nicht nur sieht und erzählt, sondern selbst den Kern dieser Verbindung bildet.

3. Der Teufelskreis des Schweigens

Zuletzt drehen sich zahlreiche Trauma-Erzählungen um die Mechanik des Schweigens. Sie versuchen sich dabei an einer paradoxen Hörbarmachung dieses Schweigens,⁵¹ was ebenfalls unter Aspekte der „Metanarration der Nichtsagbarkeit des Traumas“⁵² fällt. Dieses Schweigen bildet die dritte Komponente des ‚Fluchs‘ in *Stadt aus Rauch*, die gleichzeitig dessen Wiederkehr erst ermöglicht: Traumatische Erlebnisse, die von den Figuren verdrängt und/oder verschwiegen werden, können erst durch den Teufel, dem Phantom der Vergangenheit, bezeugt, erzählt und gedeutet werden. So macht der Teufel das Schweigen hörbar, das Verdrängte präsent und die Funktionsweise von transgeneracionalem Trauma sichtbar.

Stadt aus Rauch ist durchzogen von Spielarten des Schweigens: Ein Schweigen „wie Gift“ (SR, S. 160), wie „Harz“ (S. 157) oder „wie Glas“ (S. 309), das Schweigen der Trauer, des Wissens, des Unwissens oder der Wut, und ein alternativloses, weil lebensnotwendiges Schweigen: „Ein Schweigen, das dem Kind deutlich macht, dass es ein Kind, dass es allein nicht überlebensfähig ist.“ (SR, S. 635) Das Schweigen der Toten und Lebenden – das Schweigen Lucies und Magdalenas am Boden der Trave, Michéls Schweigen über seine Kriegstraumata, das Schweigen Christophs über seine Schuld – trägt dazu bei, dass (Familien-)Geschichte nicht oder nur über einen Umweg zugänglich ist, nicht aufgearbeitet werden kann und daher dazu verdammt ist, sich zu wiederholen. In Jessie kulminieren diese verhängten Erinnerungen: „Ihr Kopf war voll schweigender Geister, die ihre Geheimnisse für sich behielten und sie dennoch nicht in Ruhe ließen.“ (SR, S. 401) Jessie gelingt jedoch, was ihrer Mutter noch nicht möglich war. Auch Freya versucht, der Vergangenheit nachzuspüren, scheitert jedoch an Mauern in ihrem eigenen Kopf:

Freya war vierundfünfzig Jahre alt, als ihr Verstand begriff, was ihr Körper die ganze Zeit gewusst hatte. Dass sie niemals eine Tischdecke gehabt hatten, die lang genug gewesen wäre, als dass sie Freya den Anblick erspart hätte. Dass Porzellan nicht auf diese Art knackte, wenn es brach. Dass ein Kind keine Todesangst hatte, weil der Vater einen Teller zerbrach. Dass Lucie sie nie im Stich gelassen hatte. Dass ein Mann, der Angst hat, seine Frau das Fürchten lehrt. (SR, S. 641f.)

Freya erkennt also letztendlich ihre verdrängten Traumata der häuslichen Gewalt, jedoch schafft sie es nicht, die Vorwürfe gegen ihren an NS-Verbrechen beteiligten Vater auch nur zu verbalisieren und muss dessen Leerstellen reproduzieren: „Denn niemand, der summt und flicht und Brotkrumen auf der Schulter und Schmetterlinge in der Stimme hat, kann doch gewusst -, und niemand [...], hätte jemals –“ (SR, S. 634). Es gelingt Freya zwar, den

⁵¹ Vgl. Kratochvil (2019), S. 38.

⁵² Ebd., S. 56.

Prozess der Verdrängung und der Um-Erzählung von Erinnerungen zu durchschauen: sie „begriff, dass Geschichten wahr werden, wenn man sie nur oft genug erzählt“ (SR, S. 651), schafft es aber nicht, aus ihren selbstgeschaffenen Narrativen, wie z.B. vom liebevollen, aufopfernden, die nachlässige Mutter ersetzenden und übertreffenden Vater, auszubrechen. Erst Jessie kann den Teufel sehen, und damit die größeren Zusammenhänge. Erst in Jessie können die angestaute Angst, Trauer und Wut aus dem Geflecht von Schweigen und Lügen, von Mythen und Narrativen ausbrechen. Jessie durchbricht das Trauma, indem sie es sieht, sie „erkannte, wer sie wirklich war: ein greises Mädchen mit der Schuld von Generationen. Die Letzte einer verfluchten Linie. Sie hatte auf Kredit gelebt, ein Leben, das gar nicht ihr gehörte. Ein Leben in der Asche der Toten“ (SR, S. 617).

C. Transgenerationales oder kollektives Trauma?

Abschließend soll trotz des textinternen Fokus der Blick auf außertextuelle Bezüge und deren Wirkmacht geweitet werden, denn *Stadt aus Rauch* leistet als historischer Roman auch einen Kommentar zur deutschen Geschichte, ihrer Gegenwart und drohenden Zukunft. Das ist nicht untypisch, denn gerade das literarische Trauma-Motiv leistet eine Verbindung zwischen individuellen Schicksalen und kollektiven Auswirkungen:

Das Trauma ist [...] gewissermaßen zu einer eigenen narrativen Chiffre, wenn nicht Metakategorie geworden. Lässt es sich doch zum einen auf das ganz und gar Subjektive [...] beziehen und ist gleichzeitig nicht vom Intersubjektiven, Sozialen und Kulturellen zu trennen. Die metaphorische Rede vom Trauma ist so außerdem als Ausdruck für kollektiv erlebte, massenhafte Erschütterung üblich geworden.⁵³

Damit vollzieht sich in der Forschung die „Übertragung des Trauma-Begriffs vom Individuum auf das Kollektiv, seine implizite Transformation von einem medizinisch-psychischen in ein soziales und kulturelles Konzept“,⁵⁴ das die „politischen, sozialen und technischen Entwicklungen und [die] daraus resultierenden Verunsicherungen für Gesellschaft und Individuum“⁵⁵ abbildet.

Die literarische Verarbeitung und Darstellung kollektiver Traumata ist v.a. mit Weltkriegsliteratur verbunden. Der Erste, aber auch der Zweite Weltkrieg gelten als kollektive Zäsuren in der Welt- und Selbstwahrnehmung, als „massenhafte Traumatisierung“,⁵⁶ die auch stark mit dem Einbruch der Moderne assoziiert werden. Auch Kutschkes historischer Roman stellt Traumata des Kriegs und der Moderne dar, und zwar aus verschiedenen Perspektiven:

⁵³ Vieth (2018), S. 19.

⁵⁴ Kratochvil (2019), S. 15.

⁵⁵ Ebd., S. 12.

⁵⁶ Ebd.

Nach Michéls Rückkehr aus dem Ersten Weltkrieg, einem „Maschinenkrieg“ (SR, S. 140), zeigt er beinahe lehrbuchartige Symptome⁵⁷ einer Traumatisierung. Er schafft es zunächst nicht, in die Gröpelgrube und somit in sein altes Leben zurückzukehren, „so sehr drang ihm der Krieg aus allen Poren“ (SR, S. 138): „Michél hatte seine Hand verloren, aber er fühlte sich nicht wie jemand, dem etwas genommen war. Ihm war, im Gegenteil, etwas hinzugefügt, etwas, das nirgendwo einen Platz fand.“ (SR, S. 145)

Ihn quälen Alpträume und Schlaflosigkeit, Flashbacks und paranoide Visionen, z.B., dass er statt einem Herzschlag eine tickende Bombe in der Brust fühle. Kleine Trigger reichen, um Gedankenschleifen zu aktivieren: „KriegKriegKriegKriegKrieg...“ (SR, S. 145). Gleichzeitig ist auch ihm der Zugang zur Aufarbeitung versperrt:

Im Frühjahr 1918 lernte Lucie ein neues Schweigen kennen, krank und von giftiger Farbe. Sie war an die Stille gewöhnt, eine Stille der Vertrautheit und Geborgenheit. [...] Sie hatte einmal eine Gräte verschluckt. So fühlte sich das neue Schweigen an, das Michél aus dem Krieg mitbrachte. [...] Michel erzählte von einem anderen Krieg als dem, den Lucie in seinem Schweigen fand. (SR, S. 145)

Die andere, weitreichendere Perspektive auf kollektive Strukturen der Traumatisierung bietet Christoph. Wie Michél hat auch er keinen direkten Zugang zu seinen traumatisierenden Erinnerungen während des Nationalsozialismus, zudem tendiert er dazu, das, was er erinnert, zu romantisieren und in neue Narrative einzuordnen: „Christoph hatte über dem Toten gestanden, er hatte das Blut und den Urin gerochen, verbranntes Fleisch, den sengenden Geruch abgefeuerter Pistolen, aber das erinnerte er nicht. Er erinnerte eine Zeichnung“ (SR, S. 194). So steht die Christoph-Figur repräsentativ für die politische Entwicklung im Deutschland des frühen 20. Jahrhunderts und die Verunsicherungen in der Moderne: Geboren in der Monarchie, durch Revolution, Straßenkämpfe, Spaltung – „eine Demokratie ohne Demokraten, eine Revolution ohne Revolutionäre“ (SR, S. 212) – geworfen, um diese Instabilität der eigenen und kollektiven Identität durch Opportunismus und den Sog der Masse in Faschismus und Gewalt zu überführen. Bereits als Kind wird er von einem antisemitischen Aufruhr mitgerissen, und die kurze Phase der Rebellion im jungen Erwachsenenalter, „das zerschnittene Korsett der Disziplin“ (SR, S. 208), lässt ihn enturzelt und verloren zurück. „[E]r verpasste die Gelegenheit, dem Monster seiner Kindheit die Macht zu nehmen“ (SR, S. 218) und findet scheinbare Sicherheit in seiner neuen Identität bei der Gestapo. Dabei wird die eigene Täterschaft stets verleugnet – er war ja lediglich ein einfacher Verwaltungsangestellter und habe von nichts gewusst. So wie Christoph im Verlauf der Geschichte immer wieder seinen Schatten verliert (der nicht erst seit Chamisso

⁵⁷ Vgl. Drohsin et al (2020), S. 13.

Schlemihl ein Spiegelbild der Seele darstellt), gewinnt das Kollektiv der Täter an Ignoranz, Bosheit und systematischer Gewalttätigkeit; und so wie Christoph über seine Schuld und über Lucie schweigt, vergraben auch die Deutschen ihre Vergangenheit in relativierenden, legitimierenden und lückenhaften Narrativen: „Christophs Schweigen war anders. Man hörte es in der ganzen Stadt. Das der Zeugen, die glaubten, schuldlos zu sein, und sich nur durch ihr Schweigen verrietten.“ (SR, S. 533)

V. „Eine Vergangenheit, mit der man leben kann“: Gesellschaftskritische und politische Elemente im Teufelsmotiv

Jessies Erkennen von Schuld, Verantwortung und drohender Wiederkehr – „[d]as eigenartige Gefühl, als wäre das, was gerade passiert war, schon vor langer Zeit geschehen“ (SR, S. 467) – reicht weit über ihre eigene Familie hinaus: Sie gehört einer Generation an, die dabei zusehen muss, wie in den 1990er-Jahren Asylunterkünfte in Brand gesteckt werden, wie xenophober Hass und rechte Gewalt wieder zum Alltag werden und deutsche Geschichte sich zu wiederholen scheint: „Es gibt Wissen, das hält ein halbes Jahrhundert vor: Wir haben nichts verlernt, wir wissen noch, wie man Steine schmeißt, wir wissen noch, wie man Menschen jagt.“ (SR, S. 301) Der Teufel sieht sich also als (tatenloser) Teil der Lübecker bzw. Deutschen und stellt das fremdenfeindliche Pogrom in Rostock-Lichtenhagen und die Brandanschläge in Lübeck in direkten Zusammenhang mit etlichen von Menschen verübten Gewaltakten und einer Konstante der Xenophobie, die er im Verlauf seiner Gefangenschaft in Lübeck bezeugen musste:

Die Stadt war noch immer eine Burg, dachte der Teufel [...]. Es brauchte immer jemanden, den man von den Zinnen stoßen konnte, dessen Kopf man vor den Mauern aufspießte, vor dessen Nase man die Zugbrücke hochfuhr, auf dessen Scheitel man Pech und Schwefel goss. Er hatte schon so viele Kriege gesehen, dass er ihre Vorzeichen erkannte. Er wusste: Ein Krieg braucht keine Ritter, keine Panzer und keine Gewehre, manche der schlimmsten Kriege finden im Frieden statt, lautlos und ohne Tote. Man könnte schließlich dafür sorgen, dass die Leute woanders starben, außerhalb der Burg, außerhalb von Lübeck. Man konnte sie fortschicken, zurück in ihre Heimat. Was ihnen dort widerfuhr, davon wusste keiner was. Tote schrieben keine Ansichtskarten. (SR, S. 286)

Im Teufel werden also mehrere Dimensionen von verdrängtem Trauma und dessen Wiederholungsstruktur allegorisiert: ein transgenerationales Mutter-Tochter-Trauma, in dem sich Verlust, Einsamkeit und Selbstzerstörung multiplizieren, aber auch das Wissen um eine kollektive Schuld und Täterschaft, die durch ihre fehlende Aufarbeitung eine latente Allgegenwärtigkeit von (neu-)rechter Gewalt und Ausgrenzungsstrukturen produziert. Dabei macht der Teufel als zeitloser Zeuge das Nichtsagbare sagbar und das Verdrängte präsent. Jessie, die als jüngste Figur und letzte ihrer Ahnenlinie eine Verkörperung von Zukunft

darstellt, erkennt mit ihm als erste die weitgreifenden Folgen einer Vergangenheit, die immer wieder in die Gegenwart einbrechen wird, solange sie nicht reflektiert und aufgearbeitet wird. *Stadt aus Rauch* ist nicht nur ein wortgewaltiger Roman über die generationelle Weitergabe von Trauma und Schmerz und die aus dem Schweigen darüber resultierende sagenhafte Konstruktion von Familiengeschichte, sondern überträgt diesen Wirkmechanismus der Nicht-Aufarbeitung auf die Geschichte einer Stadt bzw. eines ganzen Landes, auf die drohende Rückkehr des Faschismus – die Rückkehr der kollektiven Überzeugung, „dass die Würde des Menschen nur noch unantastbar war, wenn er deutsch war“ (SR, S. 313). Der Teufel könnte hier, ähnlich dem Teufelsmotiv der Literatur der 1980er,⁵⁸ als Träger von Geschichtspessimismus und -fatalismus gesehen werden; aber gerade durch seine Verbindung mit Jessie enthält er neben der Komponente der Warnung auch die der Hoffnung: Die Hoffnung in eine junge Generation, die das Schweigen der Eltern und Großeltern bricht und somit auch den, im wahrsten Sinne des Wortes, Teufelskreis der Geschichte, der gerade seinen neuen Zyklus zu beginnen scheint. Jessie bleibt trotz des Narrativs ihres obligatorischen Schicksals – „Wer aus der Trave kommt, muss in die Trave zurück“ (SR, S. 273) – am Leben und blickt dem Teufel, dem Träger der Vergangenheit, in die Augen:

Jessie saß an diesem Ort, der Grab und Wiege ihrer Familie war, und hatte selbst keine Geschichte. Alles an ihr war schon geschehen. Sie war diejenige in der Familie, die nicht geschah. Alles, was Freya ihrer Tochter von der Vergangenheit erzählt hatte, waren Sagen von verfluchten Müttern und verwunschenen Töchtern, Legenden von Tod und Trave, und jede Erzählung endete mit dem neidisch hingeworfenen Satz, dass sie, Jessie, als erste Generation eine echte Zukunft habe, dass ihr alle Möglichkeiten offenstünden. Freya verstand nicht, dass jede Zukunft aus einer Vergangenheit entsteht, dass niemand frei sein kann, dessen Blick durch die goldenen, klebrigen Spinnweben der Mythen verhängt ist. Dass niemand gehen kann, der Mühe hat, sich auf den Beinen zu halten. Und dass eine Vergangenheit, die verschwiegen wird, nach dem Erstbesten greift, der ihre Kraft unterschätzt. (SR, S. 400)

Literaturverzeichnis

- [Art.] Teufelsliteratur. In: Metzler Lexikon Literatur. Hg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender u.a. 3. Auflage. Stuttgart/Weimar 2007. S. 759f.
- Barth, Johannes: Der höllische Philister. Die Darstellung des Teufels in Dichtungen der deutschen Romantik. Trier 1993 (= Schriftenreihe Literaturwissenschaft 25).
- Bleicher, Joan: Die Wiederkehr des Teufels in der deutschen Gegenwartsliteratur. In: LiLi 17/66 (1987). S. 118-130.
- Buršová, Markéta: Motiv des Teufelspaktes in der deutschen Romantik. Literarische Gestaltung der Teufelsfigur und Inszenierung des Teufelspaktes am Beispiel von Heinrich Zschokkes Novelle Walpurgisnacht. In: Schnittstelle Germanistik 1/1

⁵⁸ Vgl. Bleicher (1987), S. 120.

- (2021). S. 237-251.
- Drosihn, Yvonne / Jandl, Ingeborg / Kowollik, Eva: Trauma – Generationen – Erzählen: Eine Einführung. In: Dies. (Hg.): Trauma – Generationen – Erzählen. Transgenerationale Narrative in der Gegenwartsliteratur zum ost-, ostmittel- und südosteuropäischen Raum. Berlin 2020. S. 11-24.
- Eming, Jutta / Fuhrmann, Daniela: Der Teufel und seine poetische Macht. In: Dies. (Hg.): Der Teufel und seine poetische Macht in literarischen Texten vom Mittelalter zur Moderne. Berlin/Boston 2021. S. 1-24.
- Fischer, Gottfried: Psychoanalyse und Psychotraumatologie. In: Trauma. Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse 19 (2000). S. 11-26.
- Keller, Jost: Den Bösen sind sie los, die Bösen sind geblieben. Die Säkularisierung des Teufels in der Literatur um 1800. Duisburg 2009 (= ESS KuLtur. Essener Schriften zur Sprach-, Kultur- und Literaturwissenschaft 1).
- Kratochvil, Alexander: Posttraumatisches Erzählen. Trauma – Literatur – Erinnerung. Berlin 2019 (= Kaleidogramme 180).
- Kutschke, Svealena: Stadt aus Rauch. Köln 2017.
- Mahal, Günther: Mephistos Metamorphosen. Fausts Partner als Repräsentant literarischer Teufelsgestaltung. Göttingen 1972 (= Göttinger Arbeiten zur Germanistik 71).
- Schult, Maike: Nichts wird mehr, wie es war. Das Konstrukt Traumaheilung aus transgenerationaler Perspektive. In: Drosihn, Yvonne / Jandl, Ingeborg / Kowollik, Eva (Hg.): Trauma – Generationen – Erzählen. Transgenerationale Narrative in der Gegenwartsliteratur zum ost-, ostmittel- und südosteuropäischen Raum. Berlin 2020.
- Shakespeare, William: The Tempest. I/2, V. 214f. Auf: Project Gutenberg (<https://www.gutenberg.org/files/23042/23042-h/23042-h.htm>).
- Storm, Jason Ananda Josephson: The Myth of Disenchantment. Magic, Modernity and the Birth of the Human Sciences. Chicago 2017.
- Vieth, Annette: Poetiken des Traumas. Mit Analysen zu Ingeborg Bachmanns Malina, Monika Marons Stille Zeile Sechs und Terézia Moras Alle Tage. Würzburg 2018 (= Interkulturelle Moderne 8).

Mila Mantaj

Krankes Land, kranke Gesellschaft – krankes Individuum?

Chor und chorische Elemente in zeitgenössischen Dramentexten am Beispiel von Svealena Kutschkes *no shame in hope (eine Jogginghose ist ja kein Schicksal)*

I. Chor und deutsche Erinnerungskultur

Die Reflexion und Auseinandersetzung über und mit der deutschen Erinnerungskultur in Form von Literatur und Theater nimmt in der letzten Zeit spürbar zu. Obgleich etwaige Kritik an eben dieser Erinnerungskultur schon in den 1990er Jahren betrieben wurde,¹ kann die Literarisierung dieses Themenkomplexes gerade im deutschsprachigen Kontext als dynamischer Prozess beschrieben werden, der weitere Entwicklungen erwarten lässt. Dieser Aufsatz möchte ein Beispiel für die literarische Auseinandersetzung mit der deutschen Erinnerungskultur diskutieren. Zu betonen ist dabei auch, dass es sich bei der Auseinandersetzung mit der Erinnerungskultur um die Auseinandersetzung mit der westdeutschen Perspektive handelt, die vorgestellten Narrative und Kontinuitäten sind somit auf die ehemalige Bundesrepublik Deutschland zu beziehen. Svealena Kutschke behandelt in ihrem Dramentext *no shame in hope (eine Jogginghose ist ja kein Schicksal)*² aus dem Jahr 2022 Fragen nach psychischer Gesundheit, neoliberaler Selbstoptimierung, dem weiblichen Körper als Fläche des Politischen und den Umgang mit der deutschen Geschichte auf etwa 50 Seiten Theatertext. Der dem postdramatischen Theater³ zurechenbare Text forciert dabei anhaltend Ambivalenz und Ambiguität, welche die Konstitution von Text und die dramatis personae maßgeblich beeinflussen. In diesem Kontext sollen im Folgenden vor allem der Chor und seine Einbettung in den Theatertext betrachtet werden. Die analysierten

¹ Beispielhaft dazu Bodemann (1996).

² Kutschke (2022). Der Primärtext wird im Fließtext mit der Sigle ‚NH‘ zitiert.

³ An dieser Stelle soll kurz angerissen werden, warum eine Klassifikation von *No Shame in Hope* als postdramatischer Theatertext der hier ausgeführten Interpretation und Analyse der chorischen Funktionen dienlich ist. Nicht nur sind Ambiguität und Ambivalenz für den postdramatischen Theaterbegriff konstitutiv, sie sind es auch in der Betrachtung des Chores in Kutschkes Stück. Weiterhin ist im Allgemeinen die Verwendung eines Chores in dieser Form, wie er bei Kutschke vorliegt, ein Spezifikum des postdramatischen Theaters. Auch die Distanzierung von Subjektstrukturen, ebenfalls maßgeblich forciert durch den Chor, gehören zu seinen Charakteristika. Aufgrund dessen kann auch eine postmoderne Auflösung des Subjektes für die Kritik an identitätspolitischen Spielarten in *No Shame in Hope* aufgezeigt werden; im postdramatischen Theater wird durch diese Kritik und Auflösungstendenz anhaltend auf die Fragilität von Identitätskonstruktionen verwiesen. Weiterhin zeichnen sich als postdramatisch zu klassifizierende Texte und Inszenierungen durch ihre starke Tendenz zum Mono- beziehungsweise Polylog aus und für viele dieser Texte ist eine starke Intertextualität sowie Selbstreferenzialität maßgeblich. Für *no shame in hope* lässt sich vor allem eine starke Intertextualität zu Elfriede Jelineks *Ein Sportstück* herausstellen. Explizit und implizit finden sich zahlreiche Verweise, deren gesonderte Betrachtung einen eigenen Beitrag lohnenswert machen würde. Vgl. Drewes (2015); Lehmann (2015).

Chorauftritte realisieren nämlich unterschiedliche chorische Funktionen und es soll aufgezeigt werden, dass durch die chorische Struktur die Verknüpfung des persönlichen Leids mit historischen und politischen Narrativen in das Bewusstsein der *dramatis personae* und dadurch gerade auch in das Bewusstsein der Zuschauer*innen überführt werden. Dazu wird zunächst kurz umrissen, auf welcher Grundlage hier die Begriffe der deutschen Mehrheitsgesellschaft und die des post-nationalsozialistischen Selbstbildes verwendet werden, um dann exemplarisch einige Überlegungen zum Chor in zeitgenössischen Dramentext anzustellen. Anschließend werden diese Überlegungen auf Kutschkes Theatertext bezogen und anhand von drei Beispielen soll herausgearbeitet werden, wie die verschiedenen chorischen Funktionen in *no shame in hope* umgesetzt werden.

II. Die „ewig leicht betrunkene BRD“ – Gesellschaft, Psyche und Erinnerung

In Kutschkes Dramentext begleiten die Zuschauer*innen drei aus der Psychiatrie entlassene Frauen*: Luca, Carla und Linn. Schauplatz der Handlung nach ihrer Entlassung aus dem „Maschinenraum der Psyche/Kraftcenter der Krise“ (NH, S. 4) ist ein Imbiss, in dem sie auf einen Bus warten, der gar nicht mehr zu kommen scheint. Während sie warten, sprechen sie nicht nur mit der Imbissverkäuferin über die eingangs genannten Themenkomplexe, sondern beobachten auch ein Reh draußen an der Ampelkreuzung, das von der Imbissverkäuferin anhaltend als Nazi bezeichnet wird, über dessen eigentliche Gesinnung der Text aber keine Auskunft gibt. Nach etwa der Hälfte des Dramentextes verändert sich die Situation im Imbiss: Zunehmend gelangen Denunziationsbriefe aus der Zeit des NS-Regimes in den Imbiss, derer sich die Imbissverkäuferin anzunehmen scheint. Hier verändern sich dann auch thematische und inhaltliche Bezüge des Textes: Während zuvor der weibliche Körper und geistige Gesundheit im Mittelpunkt standen, geht es jetzt vermehrt um den Umgang mit der deutschen Geschichte, die aus ihr erwachsene Erinnerungskultur sowie die privaten und familiären Bezüge zum Nationalsozialismus. Hierbei werden vor allem durch die Imbissverkäuferin und, wie im Verlauf des Aufsatzes noch gezeigt wird, durch den Chor Verbindungen und Bezüge zwischen den unterschiedlichen Themenkomplexen hergestellt. Es wird deutlich, wie sehr diese augenscheinlich eigenständigen Themen miteinander verwoben sind. Neben der inhaltlichen Un- und Mehrdeutigkeit ist auch unklar, wo genau die Handlung des Stückes geographisch zu lokalisieren ist: Der Text verrät zwar, dass man sich in der „ewig leicht betrunkenen BRD“ (NH, S. 4) befindet, aber wo genau in der Bundesrepublik der Imbiss steht, bleibt offen. Die Beschreibung des Geographischen wechselt zwischen Bergen und Meer, zwischen Hochhäusern, zwischen Elbe, Frankfurt am

Main und dem Spreewald. Gerade die Uneindeutigkeit des Ortes (NH, S. 15) verweist auf die Universalität des Angesprochenen: Die genaue Lokalität der Handlung ist nachrangig, denn die Nachwirkungen des Nationalsozialismus, die deutschen Nachkriegsgesellschaften und die aus ihr erwachsenen Erinnerungskulturen sind konstitutiv für die gegenwärtige deutsche Gesellschaft als Ganzes. Somit wird vor allem betont, dass die angesprochenen Themen und Probleme strukturelle, der Gesellschaft immanente sind, die einer spezifischen Auseinandersetzung mit ihr bedürfen. Doch dies trifft nicht nur auf die Universalität des Ortes zu, denn auch der Zustand dieser Gesellschaft und die in ihr vorherrschenden Affekte sind ein Leitmotiv der Handlung. So denken die drei Frauen*, dass das „[v]ielleicht [...] die Apokalypse [ist] und wir haben alles verpasst? Haben wir [...] in unseren flauschigen Handtüchern gelegen und die Apokalypse verpasst?“ (NS, S. 13) Nach ihrer erzwungenen Pause von der Gesellschaft und somit auch von der Realität erleben die drei Frauen* als Rückkehrerinnen* ihre Welt als surrealen Ort, dessen Surrealität sie sich zunächst nur mit dem Zustand der (Post-)Apokalypse erklären können. Dabei ist die beschriebene Welt und ihre Gesellschaft in *no shame in hope* weder postapokalyptisch noch an sich surreal: Vielmehr wird hier ein Zustand der deutschen gegenwärtigen Gesellschaft betrachtet. Dabei wird die deutsche Erinnerungskultur nicht nur kritisiert, sondern auch dekonstruiert und *ad absurdum* geführt. Die Beschäftigung der drei Frauen* mit ihrer Psyche und ihren privaten Problemen entwickelt sich in der Imbisszenerie zu einer Reflexion über gesamtgesellschaftliche Zu- und Umstände; es entwickelt sich ein vermeintliches Bewusstsein dafür, wie eng transgenerationale Traumata, also die Täterschaft der Eltern und Großeltern im nationalsozialistischen Regime, und das Schweigen darüber die eigene Gegenwart und Psyche prägen.⁴

III. Die deutsche Erinnerungskultur – Grundlage eines Selbstbildes?

Svealena Kutschkes Text spielt mit einer spezifischen Auffassung der (vor allem west-)deutschen Erinnerungskultur, die insbesondere auf zwei Autoren zurückgeführt werden kann: Michal Y. Bodemann und Max Czollek.⁵ Dabei ist für beide Autoren – Bodemann

⁴ Diese Feststellung kann ebenfalls auf die Klassifizierung des Textes als einen postdramatischen zurückgeführt werden. Es werden im Theater nicht länger nur Phänomene soziokultureller Art in Spiegelform aufgeführt, sondern sie werden gleichzeitig transformiert und durch die inhärente Performanz dekonstruiert, verfremdet und hinterfragt. Für Hans-Thies Lehmann ist dabei der Faktor der Gegenwart des Theaters zentral: „Gegenwart des Theaters [ist] zu denken als ein Verweis, als präzente Spur einer anderen Zeit.“ (Lehmann 1999, S. 14) So wird deutlich, dass das Wirken der Vergangenheit bis in die Gegenwart, die Kutschkes Text nachzeichnet, unabdingbar verknüpft sind. Eine Feststellung, die daran anschließt, dass der Chor und seine Funktionen die Realität dekonstruieren und somit eine neue, veränderte Perspektive anbieten.

⁵ Weiterführend zu Max Czolleks Positionen auch mein Lexikonartikel zu seinem Essay *Desintegriert euch!* im LiterariKon der Universität Duisburg-Essen: <https://www.uni-due.de/literarikon/czollek.php>.

prägte ihn, Czollek macht ihn zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen zur jüdischen Desintegration – der Begriff des *Gedächtnistheaters* zentral. Bodemann erläutert am Beispiel der deutschen Erinnerungskultur in der Bundesrepublik bezüglich der Novemberpogrome des Jahres 1938, dass die deutsche Erinnerungs- und Gedenkkultur sehr wenig mit dem real existierenden Judentum zu tun habe, viel mehr ginge es darum, dass stilisiertes Gedenken als ein wichtiges Element von Identitätspolitik fungieren kann, denn nationales Gedenken bilde nationale Identität.⁶ Dabei zielt seine Kritik besonders auf die politischen, nationalen Gedenkfeiern ab, in diesen „werden Juden gebraucht [...]. Sie liefern dem Staat jene politische Ressource, die ich mit dem Begriff der ideologischen Arbeit umschrieben habe.“⁷ Ein Ziel des *Gedächtnistheaters* wird durch Max Czollek dann weiter als die Etablierung eines geläuterten deutschen Selbstbildes nach 1945 beschrieben. Hauptanliegen sei dabei der Wunsch der Mehrheitsgesellschaft nach Normalisierung nach der Shoah.⁸ Ein Teil dieses Selbstbildes ist es auch, private sowie familiäre Bezüge zum Nationalsozialismus auszuklammern, mehr noch: Sich selbst zum Opfer des NS-Regimes zu stilisieren. Dabei werden die Jüdinnen*Juden in der deutschen Erinnerungskultur und dem daraus resultierenden *Gedächtnistheater* zu einem notwendigen Mittel, um das eigene Selbstbild stilisieren zu können und endlich wieder in „einem von Blut und Asche gereinigten Land, einem Land ohne Schuld“⁹ leben zu können. Bodemann und Czollek sehen in dem oftmals staatlich gelenkten und ritualisierten Gedenken an die Shoah vor allem den Zweck der Aufrechterhaltung des eigenen Selbstbildes als gegeben. Auch zeigt sich vor diesem Hintergrund die thematische Relevanz, die Kutschkes Text innewohnt: Bevor Zu- und Umgänge mit der deutschen Erinnerungskultur verändert werden können, muss zunächst erstmal aufgedeckt werden, welche Narrative diese spezifische Erinnerungskultur benötigt, wie diese sie stützen und vor allem auch welche Gegennarrative ihr entgegengesetzt werden können. Diese Funktion des Entlarvens von Narrativen wird von den Figuren der Imbissverkäuferin und den drei Frauen* im Zusammenschluss zum Chor erprobt. Denn so wie die deutsche Erinnerungskultur und das *Gedächtnistheater* ein performativer Akt sind, so ist auch der Chor in Kutschkes Text in einem anhaltenden performativen Akt zu verstehen, der zum einen den Chor in seiner Beschaffenheit charakterisiert und zum anderen erst durch diese Konstitution ermöglicht, dass über die Narrative und das Selbstbild nachgedacht werden kann.

⁶ Vgl. Bodemann (1996), S. 99.

⁷ Vgl. ebd., S. 118.

⁸ Vgl. Czollek (2018), S. 30.

⁹ Bodemann (1996), S. 119.

IV. Zum Chor in zeitgenössischen Dramentexten

Bevor näher auf die Funktionen des Chores in Kutschkes Dramentext eingegangen werden kann, sollen zunächst einige Vorüberlegungen zu Dramentexten und zur Verwendung des Chores mit seinen unterschiedlichen Funktionen angestellt werden. Nach Maria Kuberg muss bei der Betrachtung von Theatertexten und deren Verwendung des Chores immer auf die vorliegende Dualität eines solchen Textes verwiesen werden, denn „die offenkundige Unvollständigkeit des Chores, solange er nur Text bleibt, verweist demnach auf die Unvollständigkeit des – unaufgeführten – Theatertextes und hebt sie hervor, erinnert gleichsam an das, was fehlt.“¹⁰ Dabei wird dann der Chor nach Kuberg zum Ort, der eben diesen gattungstheoretischen Problemkomplex spiegeln könne und dessen Verwendung dabei gleichermaßen zum Teil des Diskurses um den Chor in zeitgenössischen Theatertexten wird. Dem Chor im theaterwissenschaftlichen Sinne wohnt dabei eine performative Eigenschaft inne: Er erschafft auf der Bühne Materialität und setzt somit die „*feedback*-Schleife zwischen Akteuren und Publikum“¹¹ in Gang. Damit wird der Chor in zeitgenössischen Theatertexten strukturell performativ, er muss nicht erst in der Inszenierung zum Wirken kommen, denn bereits in seiner Konstitution ist angelegt, dass er aufgeführt werden muss, er hat „im und als Text eine Funktion [...], die auf die Struktur des Theatertextes selbst zurückwirkt.“¹² Unter Rückgriff auf Hans-Thies Lehmann wird der Chor im Allgemeinen dann zu einer Figur im Dramentext, die die Realität und ihre Bezüge zur Vergangenheit nicht nur den übrigen Figuren und den Zuschauer*innen gegenüber spiegelt, sondern in maßgeblicher Weise dekonstruiert und transformiert. Diese Transformation vollzieht sich dann auch nach Kuberg zufolge vor allem in der Wiederholung von Sprechhandlungen mit kleinsten Variationen. Die Variation ist das, was die Sprechhandlung und die dahinterliegende Konvention letztlich aktualisiert und dadurch transformiert.¹³ Bei der Analyse der Chorfunktionen wird auf diese Transformation von Konventionen durch Wiederholung im Folgenden noch eingegangen.

Generell kann der Chor im Gegenwartstheater unterschiedliche dramaturgische Funktionen haben und somit verschiedene Aufgaben erfüllen: In der Tradition von Bertolt Brechts epischem Theater kann der Chor für den Verfremdungseffekt eingesetzt werden.¹⁴ Dabei erscheint es als zentral, dass in Anlehnung an Brechts Konzept des V-Effekts vor allem der

¹⁰ Kuberg (2015), S. 252.

¹¹ Ebd. Hervorhebung im Original.

¹² Ebd., S. 256.

¹³ Vgl. ebd., S. 262.

¹⁴ Ebd., S. 257; vgl. Baur (1998), S. 228.

Moment der Unterbrechung durch den Chor die Möglichkeit zur Reflexion seitens der Zuschauerinnen ermöglicht. Weiterhin kann, dann ebenfalls aus dem Brecht'schen Theater entlehnt, die Funktion des Chores als Erzählfigur oder, in antiker Tradition, als innere Stimme, benannt werden.¹⁵ Auch attestieren sowohl Kuberg als auch Detlev Baur dem Chor wie seinen antiken Vorbildern die Fähigkeit, als Vermittlungsinstanz zwischen Bühne und Zuschauer*innen zu fungieren. Neben den bereits genannten dramaturgischen Funktionen kann der Chor auch komische oder groteske Momente forcieren oder aber verschiedene historische Ebenen miteinander in Verbindung bringen.¹⁶

V. Zum Chor und chorischen Elementen in *no shame in hope*

In Bezug auf Kutschkes Stück ist es notwendig, vor allem drei unterschiedliche Chorfunktionen zu betrachten: Zum einen den Chor als Erzählinstanz, der das Geschehen erklärt und kommentiert,¹⁷ zum anderen den Chor als Teil der *dramatis personae*, der bereits Gesagtes wiederholt und durch die Wiederholung die vorher beschriebene Transformation von Konventionen einleitet sowie nach antikem Vorbild der Chor als Vermittlungsinstanz zwischen Bühne und Zuschauer*innen. Dabei treten diese unterschiedlichen chorischen Funktionen nicht immer gleichzeitig, aber oft in Kombination miteinander auf. Rekurrierend auf die These des Aufsatzes kommt dem Chor in Svealena Kutschkes Dramentext vor allem eine Aufgabe zu: Durch die Wiederholung von vorher bereits etablierten Phrasen und der daraus resultierenden Perspektivverschiebung beziehungsweise Mehrdeutigkeit wird aufgedeckt, welche Konventionen und Narrative durch die deutsche Erinnerungskultur festgeschrieben worden sind und welchem Zweck diese Narrative in der gegenwärtigen Gesellschaft dienen.

Der Dramentext selbst gibt metareflexiv Auskunft über die Funktion des Chores und sagt somit bereits Grundlegendes über seine Konstitution aus, denn durch die Regieanweisung

¹⁵ Kuberg (2015), S. 257; vgl. Baur (1998), S. 238.

¹⁶ Vgl. Baur (1998), S. 230. Detlev Baur bezieht das zwar auf die Verbindung von antiken Stoffen mit gegenwärtigen Handlungsräumen, der vorliegende Aufsatz folgt aber der Idee, dass diese Verbindung auch schon für kürzere historische Zeiträume fruchtbar gemacht werden kann. Grundlegend scheint relevant, dass durch den Chor gelingt, Geschichte und Geschehen aktualisiert in ein Hier und Jetzt zu überführen, d.h. Realitäten zu zeichnen, die sich dem Bewusstsein der Zuschauer*innen aufgrund divergierender Lebensrealitäten entziehen.

¹⁷ Eine ganz ähnliche Funktion kommt dabei auch der Regieanweisung zu, deren erklärend-kommentierende Funktion an vielerlei Stellen im Theatertext der Instanz einer Erzählfigur entspricht. Dieser Aspekt erscheint vor allem vor dem Hintergrund relevant, dass der Chor in Bezug auf den Text von einer Erzählung spricht. Dieser Bruch der Gattungszuschreibung, in Kombination mit dem Auftreten zweier vermeintlicher Erzählinstanzen, erzeugt dann Mehrdeutigkeit im Sinne von Konventionsbrüchen. Somit erscheint auch die Frage nach der Funktion der Regieanweisungen in Kutschkes Stück als durchaus betrachtenswert. (Vgl. NH, S. 16).

ist der Chor als Chor nach antikem Vorbild eingeführt worden, dabei wird gesagt, dass „[d]er Chor [...] stark rhythmisiert und synchron [spricht], im besten Fall unterstrichen durch eine physische Choreographie. Der Chor ist ein eigener Körper, er greift auf die Körper der drei Frauen* zu, ist aber nicht mit ihnen identisch.“ (NH, S. 17) Diese metareflexive Auskunft ist vor allem vor der Aussage Baur, dass der Chor dem „neuzeitlichen individualistischen Menschenbild und dem davon geprägten Theater“¹⁸ widerspreche, zu diskutieren. So kann die Vermutung angestellt werden, dass es sich für Kutschkes Text lediglich um einen vermeintlichen Widerspruch handelt und der Chor mit seinen von seiner Vorstellung divergierenden Auftritten weiterhin genau das forciert, was eingangs angeregt wurde: Ambiguität und Ambivalenz zu erzeugen. Zwar ist der Chor in seiner Beschaffenheit bereits Ausdruck eines Kollektivs, er setzt sich dabei aus Individuen zusammen, deren Individualität allerdings in der chorischen Existenz gänzlich aufgeht. Dem gegenüber steht dann aber, wie von Baur angemerkt, die neoliberale Tendenz der Individualisierung, die das Individuum dazu anhält, sich immer stärker von seinen Mitmenschen abzugrenzen. Dabei wird die Abgrenzung zur Grundlage der eigenen Identität. Ein weiterer Widerspruch der postmodernen Individualisierungstendenzen liegt in der Frage danach, ob die im Dramentext thematisierten Krisen strukturelle sind oder eben doch solche, die nur im Privaten gelöst werden können. Demnach handelt es sich bei der Verwendung von Chören und chorischen Elementen im zeitgenössischen Gegenwartstheater so gesehen sogar um einen doppelten Konventionsbruch, der im Fall von *no shame in hope* aber als weiteres Element der Ambiguität zu verstehen ist, denn es erfolgt ein Bruch mit der gesellschaftlich vorherrschenden Ideologie, wenn der Chor als zentrales Mittel des Textes fungiert, weil chorische Kollektividentität sich der angestrebten Individualisierung zum Zweck der Abgrenzung entzieht. Die Fragen zu Individuum und Kollektiv sowie zu Chor und Einzelperson sind in der Betrachtung der deutschen Geschichte und ihrer Thematisierung in Kutschkes Stück unerlässlich. In ihm wird die Frage danach gestellt, ob psychische Krisen Ausnahmezustände sind, die individueller Lösungen bedürfen oder ob es strukturelle Probleme sind, die dann auch strukturell betrachtet und angegangen werden müssen. Als ein Hinweis auf die strukturelle Komponente ist eine weitere Regieanweisung in *no shame in hope* heranzuziehen, die auf die Entstehung des Chores verweist. So sei dieser entstanden, weil „man Wochen miteinander verbringt. Mitten in einer Krise.“ (NH, S. 17)

Unter der Betrachtung der Fragen von Kollektiv vs. Individuum, Chor vs. Einzelperson und struktureller vs. privat-persönlicher Krise subsumieren sich dann Fragen danach, inwieweit

¹⁸ Baur (1998), S. 236-238.

eine Gesellschaft als Kollektiv handelt und denkt und welche Probleme daraus erwachsen. Zentral zeigt sich aber auch das Thema der Verantwortung gegenüber der eigenen Geschichte, ob diese Geschichtsverpflichtung dann kollektiv und transgenerational übernommen werden sollte, oder sogar muss? Zur Ausdifferenzierung dieser Fragen werden im Folgenden verschiedene Chorauftritte betrachtet. Es wird sich zeigen, dass durch die Wiederholung des Chores mit seinen unterschiedlichen dramaturgischen Funktionen und die damit forcierte Ambiguität hinsichtlich bestimmter Narrative und gesellschaftlicher Konventionen, die in Summe die deutsche Erinnerungskultur betreffen, ein Raum geschaffen wird, in dem die Zuschauer*innen über eben diese Narrative und Konventionen reflektieren können. Nicht nur, aber vor allem durch den Chor und seiner ihm immanenten Performanz und die Sprechrollen der drei Frauen* und der Imbissverkäuferin werden Gedankengänge und Narrative der Mehrheitsgesellschaft auf- und vorgeführt, um diese dann durch Wiederholung in ihrer Absurdität, die letztlich nur ein Abbild des gesellschaftlichen Status Quo ist, zu entlarven und infolgedessen zu dekonstruieren.

Es ist zu betonen, dass jedes im Folgenden analysierte Beispiel eine Wiederholung von bereits Gesagtem darstellt. Durch iterative Wiederholung stellt Kutschkes Theaterstück die gesellschaftlichen Narrative und Konventionen leicht verändert und aktualisiert in neue Kontexte.¹⁹ Diese neuen Kontexte umfassen dann vor allem Perspektivverschiebungen, die andere Betrachtungsweisen auf die deutsche Erinnerungskultur zulassen als die sonst üblicherweise tradierten.

Zunächst soll eine Chorpassage betrachtet werden, deren einleitende Aussagen zuvor vom Reh getroffen wurden, eine Figur, die anhaltend von der Imbissverkäuferin als Nazi diffamiert wird. Diese Aussagen des Rehs sind als Antwort auf eine Ausführung der Imbissverkäuferin zu verstehen, die die kollektive Schuld an den Verbrechen des NS-Regimes durch die deutsche Gesellschaft herausstellt (Vgl. NH, S. 46). Darüber hinaus verweist die Imbissverkäuferin in derselben Passage darauf, dass „[a]m Ende [nach 1945] dann alle Opfer [waren]. Selbst die Nazis waren Opfer der Nazis.“ (NH, S. 46) Die zu betrachtende Chorpassage umfasst dabei verschiedene Narrative, die zur Aufrechterhaltung eines post-nationalsozialistischen Selbstbilds herangezogen werden:

WIR WAREN Reh-bellen!
WIR WAREN Reh-revolutionäre!
Wir
Wussten
Wussten
Wussten Nicht-
HINTERHER IST MAN IMMER SCHLAUER!

¹⁹ Vgl. Kuberg (2015), S. 262.

So war eben das Recht!
So war eben das Gesetz!
Aber
Aber
Aber
Wir waren doch so Schiller!
Warum steh ich jetzt so böse da? (NH, S. 49)

Grundlegend kann gesagt werden, dass der Chor an dieser Stelle in der Wiederholung als die post-nationalsozialistische Mehrheitsgesellschaft agiert, die gängige Narrative der deutschen Kollektivschuld und tradierte erinnerungspolitische Vorgehensweisen nachahmt. Vordergründig wird in diesem Chorwitz das Nicht-Wissen in der deutschen Gesellschaft thematisiert. Hierbei übernimmt die Wiederholung im Theatertext und auch in der gesellschaftlichen Praxis eine zentrale Aufgabe: Die Erzählung des Nicht-Wissens über die Verbrechen der Nationalsozialisten wurde so oft wiederholt, dass sie im gesellschaftlichen Diskurs der (alten) BRD zu einer Wirklichkeit geworden ist. Auch wird angespielt auf das Narrativ des ‚Befehlsnotstands‘, der ein ethisch angeleitetes Verhalten verhindert habe. Ein weiteres Narrativ, das vor allem auf das deutsche Selbstbild anspielt, ist die Verknüpfung Deutschlands mit dem Begriff der Kulturnation, hier ausgedrückt durch die Identifikation mit Friedrich Schiller. Ein Land der Hochkultur, wie das der Deutschen, könne in seinem post-nationalsozialistischen Selbstbild nur schwerlich vereinbar sein mit dem Menschheitsverbrechen des industrialisierten Massenmordes im Nationalsozialismus. Der letzte Satz des Chorauftritts – „warum stehe ich jetzt so böse da?“ (NH, S. 49) – verbindet bereits vorher benannte Fragen von kollektiver Schuld, Schuld des Individuums und den Umgang mit der deutschen Geschichte. Während vorher das Kollektiv, also die Mehrheitsgesellschaft, angezeigt durch das Pronomen ‚wir‘ durch den Chor aufgerufen wird, verweist der Wechsel in der letzten Zeile in den Singular auf das Folgende: Die Aufarbeitung des NS-Regimes und seiner Kontinuitäten und Nachwirkungen in Deutschland ist ein Komplex, dem sich auf der Ebene des Individuellen kaum bis gar nicht genähert wurde. Entsprechend kann auch die Frage, warum das Individuum böse dastehe, interpretiert werden als ein Mangel an Bewusstsein für individuelle Aufarbeitung und Reflexion.

An dieser Chorpassage zeigt sich, dass die (textliche) Realität durch Ambiguität und Ambivalenzen geprägt ist, denn wessen und welcher Realität sich zugewandt wird, ist immer eine Frage des Standpunktes und der damit einhergehenden Perspektivierung. Über genau diese Frage, die Frage nach der subjektiven Wahrnehmung von Realität, reflektiert die Figur Linn bereits vorher im Text. Sie berichtet dabei über ihre Erfahrungen in eben dieser post-

nationalsozialistischen Gesellschaft und ihrem Scheitern, ihr Wissen über das NS-Regime und die Shoah in Verbindung zu bringen mit der Generation ihrer Großeltern:

Ich bin in einer Parallelwelt aufgewachsen, denke ich heute. In einer Puppenstube voller Heimatfilme, *Wetten Dass*, Erdnussflips und Fußballweltmeisterschaften. Eine Welt, die man sich mit den alternden Nazis teilte, ohne sie zu erkennen. Wie kann das sein, dass ein ganzes Volk die Vernichtung von Millionen mitgetragen hat und dann fröhlich durch pastellfarbene Küchen tanzt? (NH, S. 41)

Zentral ist hier der Begriff der Parallelwelt, der anzeigt, dass es Linn durch das post-nationalsozialistische Selbstbild und das Schweigen und die Verdrängung ihrer Großelterngeneration nicht möglich war, die „alternden Nazis“ zu erkennen. Das Leben in der Parallelwelt verdeutlicht dabei auch, wie effektiv Verdrängung und Schweigen waren, denn diese Welt funktioniert ohne Bezüge und Auseinandersetzung zum Nationalsozialismus.

In einem weiteren Chorauftritt soll nun die oben eingeführte Ambivalenz des deutschen Selbstbildes näher betrachtet werden. Auch bei diesem Auftritt handelt es sich um eine Wiederholung von bereits Gesagtem:

Der Deutsche fragt nicht: Was ist dein Schmerz?
Der Deutsche fragt: Was kann ich denn dafür?
Ich habe doch so viel Fehlermanagement betrieben. Und jetzt stehe ich wieder so böse da!
Und ich wollte doch nur-
Nichts darf man mehr sagen!
Ich dachte doch nur-
Nichts darf man mehr sagen!
Ist das ein Gefühl? Oder nur der Schatten meiner Ahnen!
Ist das Empfindsamkeit? Oder Sentimentalität!
Ich dachte, es reicht, wenn ich träume. (NH, S.48)

In dieser Passage werden Aussagen der Imbissverkäuferin wiederholt, die die deutsche Gesellschaft als eine beschrieben hat, die sich von jeglicher historischen Schuld befreit sieht und sich in Konsequenz dessen auch jeglicher Verantwortung entziehen möchte. In der Wiederholung des Chores erfolgt eine Festschreibung von Konvention, die nach Kuberg als typisch für den Chor im zeitgenössischen Gegenwartstheater beschrieben werden kann.

Was zuvor noch eine Kritik der Imbissverkäuferin am post-nationalsozialistischen Selbstbild war, ist in der Wiederholung des Chores dann bereits die Festschreibung des Selbstbildes als Konvention, als gesellschaftlicher Status quo. Es kommt durch den Chor und seine Wiederholung zu einer Zurschaustellung dieses Zustandes. Dass es sich hierbei grundlegend um ein Selbstbild handelt, verdeutlicht bereits die Generalisierung der ersten beiden Zeilen. Dass „der Deutsche“ direkt in eine Position der Schuldabwehr verfällt, ist symptomatisch für die eigene Selbstwahrnehmung. Unter diesem Aspekt lässt sich auch die Aussage des

bereits betriebenen Fehlermanagements lesen, als eine vermeintliche Aufarbeitung der deutschen Geschichte zu einem spezifischen Zweck. Fehlermanagement ist ein aus der Betriebswirtschaftslehre entlehnter Begriff, der im Theatertext vorher vor allem im Kontext von psychischer Erkrankung verwendet worden ist und beschreibt, wie die drei Frauen* mit ihren Erkrankungen umgehen sollen. Vordergründig ist dabei die neoliberale Tendenz der Selbstoptimierung, die auch vor dem Bereich der psychischen, und auch körperlichen Krankheiten nicht haltmacht. In dieser Hinsicht zielt die Analyse des Fehlermanagements darauf ab, schnellstmöglich wieder fähiges und arbeitendes Mitglied der Gesellschaft zu werden. Fehlermanagement im Kontext des deutschen post-nationalsozialistischen Selbstbildes kann demnach als eine kosteneffiziente, notwendige und dabei im Kollektiv vollzogene Geschichtsaufarbeitung durch eine bestimmte Form der Erinnerungskultur verstanden werden. Dabei beschreibt das Fehlermanagement eine Minimalanforderung, die notwendig ist, um ein solches Selbstbild zu stilisieren. Dass das aber nicht ausreichend ist – der Chor stellt erneut fest, er stehe wieder böse da – kann mit der eben nicht ausreichenden Aufarbeitung durch die Erinnerungskultur erklärt werden. Eine umfassende und wirksame Aufarbeitung wird nämlich aktiv durch das Aufrechterhalten des Selbstbildes und der damit verbundenen Wiederholung der Narrative verhindert.

Auch wird in diesem Chorauftritt als zweiten zentralen Aspekt auf die Sagbarkeits-Debatte Bezug genommen. Der Chor unterbricht sich zweimal selbst, denn er wisse nicht, was er in der gegenwärtigen Gesellschaft überhaupt noch sagen dürfe. In der Unterbrechung der eigenen Gedanken und Aussagen formuliert sich dann die Mehrdeutigkeit der eigenen Handlungsmöglichkeiten und -absichten: Was richtig und was falsch ist, was gut und böse bedeuten, sind Kategorien, die sich nicht immer in absoluter Eindeutigkeit bestimmen lassen. Weiterhin kommt es dann zu einer Verbindung der beiden angeschnittenen Themen in den letzten drei Zeilen des Chorauftritts. Die Frage, ob es sich lediglich um eine gefühlte Wahrheit handelt, ist vor allem auf den Bereich der Sagbarkeits-Debatte bezogen. Darauf aufbauend ist der „Schatten der Ahnen“ verbunden mit der Frage danach, welchen Zweck Schuldabwehr und Selbstbild in der gegenwärtigen Gesellschaft noch haben. Dabei ist die Schuldabwehr als die Konsequenz der bereits erfolgten, vermeintlich ausreichenden Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus zu verstehen. Diese vermeintlich ausreichende Auseinandersetzung und vor allem aber die Präsentation der damit verbundenen Gefühle zeigt sich im Begriffspaar der Empfindsamkeit/Sentimentalität. Dabei sind diese Begriffe als Schlagworte in Bezug auf die Literaturströmung der Empfindsamkeit in der Aufklärung zu verstehen. In dieser geht es vordergründig um das Stilisieren

bestimmter, besonders tugendhafter Empfindungen als Zeichen von Sittlichkeit.²⁰ Auch liegt dieser Literaturströmung eine spezifische Wirkungspoetik zugrunde, die darauf abzielt „durch Illusionierung und Identifikation moralisch nützliche Wirkungen zu erzielen“.²¹ Wenn der Chor also das Selbstbild und die deutsche Schuldabwehr mit diesem Begriffspaar in Verbindung bringt, dann wird damit herausgestellt, dass dieses Verhalten der Mehrheitsgesellschaft wiederum einen performativen Charakter hat. Das heißt, dass das deutsche Selbstbild und dessen Einübung ein performativer Akt ist, der durch den anhaltenden Prozess der Herstellung durchaus ambivalent sein kann, sich seinem Selbstverständnis nach aber wiederkehrend der Eindeutigkeit verschreibt. Es soll auf Versöhnung²² abzielen und es soll eine Normalität nach dem Nationalsozialismus wiederhergestellt werden. Parallel dazu negiert aber eben dieses Selbstbild gleichzeitig, dass es überhaupt eine individuelle oder kollektive Schuld gibt. Entsprechend bleibt eine Frage im Raum: Wieso muss nach 1945 also eine Normalität wiederhergestellt werden, wenn es doch eigentlich gar keine Schuld am und im Nationalsozialismus gibt? Im letzten Satz des zitierten Chorauftrittes findet sich ein Anhaltspunkt, der bezogen auf die Problematiken des Selbstbildes und der vermeintlichen Aufarbeitung durch die Erinnerungskultur zentral ist: Wenn der Chor behauptet, er dachte, es würde ausreichend sein zu träumen, dann kann das so gelesen werden, dass es den Wunsch nach dem Zustand von Normalität, gibt, der träumend, also ohne dafür selbst aktiv werden zu müssen, erreicht werden möge. Wenn nur oft genug die das Selbstbild stützenden Narrative wiederholt werden, dann kann und wird sich der erträumte Zustand in dieser Vorstellung einstellen.

Im Folgenden soll noch ein weiterer Chorauftritt analysiert werden, in dem sich die Rolle des Chores als Vermittler zwischen Bühnengeschehen und Zuschauer*innen sehr deutlich zeigt:

Ich würde mal so sagen:

SO RICHTIG HAPPY END IST DAS HIER ALLES NICHT.

[...]

Wenn das nur die Apokalypse wäre, denkst du.

Aber es ist einfach die immer leicht betrunkene BRD.

Diese ewige Unschuldsbehauptung.

[...]

Nur, weil du ein bisschen was reflektiert hast, denkst du gleich, du bist raus aus der Geschichte.

[...]

Du hast kein Burnout, du leidest am Kapitalismus.

Du hast keine Angstneurose. Das ist die verdammte Geschichte.

²⁰ Heinz (2007), S. 187-188.

²¹ Heinz (2007), S. 187-188.

²² Auf wen die Versöhnung genau abzielt, ist ebenfalls zu diskutieren. Vordergründig soll eine solche Versöhnung natürlich mit Jüdinnen*Juden erfolgen, in der Art und Weise der Umsetzung von Erinnerungskultur kann allerdings vermutet werden, dass es sich um ein Aussöhnen mit sich selbst beziehungsweise mit der Generation der Täter*innen handelt. Vgl. dazu auch Bodemann (1996), S. 118-121.

Räum doch einfach mal hinter dir auf, räum die Geschichte hinter dir auf, ohne gleich einen Orden zu erwarten. (NH, S. 50)

In diesem Chorauftritt verdichtet sich der vorherige Handlungsverlauf, wenn der Chor erklärt, dass man sich zwar dem Ende des Stücks angenähert hat, aber kein Happy End und keine Läuterung erfolgen wird. Obgleich es sich so anfühlt, als würde das Stück in einer surrealen, vor der Apokalypse stehenden Welt spielen, ist eine Erkenntnis in diesem Chorauftritt zentral: Die aufgeführte und vorgestellte Welt ist eine, die der Realität entspricht, denn es ist „einfach die immer leicht betrunkene BRD“. Es wird dabei betont, dass die Absurdität und die Ambiguität, die dem deutschen Selbstbild inhärent ist, als Konsequenz der deutschen Erinnerungskultur und der Aufarbeitung des Nationalsozialismus seit 1945 zu verstehen ist. Die Realität, die dabei entsteht, ist gleichzeitig nur aufrechtzuerhalten, solange das deutsche Selbstbild aufrechterhalten werden kann. Zentral für beides ist dabei die „ewige Unschuldsbehauptung“. In Folge des Selbstbildes, der Abwehr, eine nicht zweckgebundene Aufarbeitung zu beginnen und dem Wunsch, für diese Aufarbeitung auch noch entlohnt zu werden, kann es gar nicht zu einem Happy End kommen, weder im Stück noch in der dadurch gezeichneten Realität. Unter diesen Voraussetzungen ist das, was ein Happy End sein könnte, nämlich gar nicht erst möglich. Ebenfalls ist hier noch einmal zu betonen, dass dem Selbstbild und der Erinnerungskultur ein stark performativer Charakter zu attestieren ist, dessen Ziel einzig und allein die Aufrechterhaltung des Selbstbildes ist. Entsprechend kann man durch die Erinnerungskultur und das damit verbundene Selbstbild auch nicht die Erwartung haben, an einem gewissen Punkt „raus aus der Geschichte“ zu sein, denn mit eben dieser muss sich anhaltend auseinandergesetzt werden. Vor allem auch, um Kontinuitäten, die sich bis in die Gegenwart erstrecken und die sich im Theater text in psychischen Krankheiten manifestieren, wahrzunehmen und aktiv gegen diese zu arbeiten. So betont der Chor auch, dass es sich bei einer solchen wirklich aktiven Aufarbeitung und Auseinandersetzung um nichts handelt, mit dem man sich profilieren kann und sollte, oder für das man „einen Orden zu erwarten“ habe.

Auch zeigt sich in dieser zusammenfassenden Chorpassage deutlich, dass psychische Erkrankungen als strukturelle Probleme begriffen werden müssen, die unter anderem aus gesellschaftlichen Umständen und vor allem auch aus historischen Kontinuitäten, dem Schweigen über diese und ihrer Verdrängung entstehen. Folglich bedarf es auch hier einer Anerkennung dieses Zustandes, um aus dieser Anerkennung heraus geeignetere Zu- und Umgänge mit der eigenen, aber auch der Geschichte der Familie und der Geschichte der ganzen Gesellschaft zu erarbeiten. Weiterhin kann an diesem Chorauftritt herausgestellt werden, wie die von Kuberg beschriebene Transformation von Konventionen erfolgt:

Durch den Chor und seine Wiederholung von Aussagen, die vorher bereits in verschiedenen anderen Kontexten durch Einzelsprecher*innen etabliert wurden, erleben die Zuschauer*innen eine Konfrontation mit ihren Glaubenssätzen und Narrativen. Wenn vorher durch die Wiederholung die Narrative und das Selbstbild festgeschrieben wurden, und vor allem auch durch Wiederholung in das Bewusstsein der Zuschauer*innen und der handelnden Personen im Stück überführt wurden, dann wird dagegen an der hier zitierten Stelle durch Wiederholung festgeschrieben, wie psychische Gesundheit, die deutsche Geschichte und die Erinnerungskultur miteinander in Verbindung stehen. Dabei wird dann eine Realität entworfen, die gegenläufig zu der ist, die vorher den Damentext konstituiert hat.

VI. Die Figuren Reh und Imbissverkäuferin

Während der Chor im Vordergrund der Analyse stand, ist eine Betrachtung der Figuren ‚Reh‘ und ‚Imbissverkäuferin‘ für die hier verfolgte These ebenfalls fruchtbar zu machen. Wie oben beschrieben, wird das Reh anhaltend von der Imbissverkäuferin als Nazi beschrieben, auch seine tierische Unschuld als Reh kann darüber nicht hinwegtäuschen. Bei einer genauen Textlektüre ist jedoch die Feststellung zu machen, dass es für diese Anklage, die die Imbissverkäuferin vornimmt, keinerlei Anhaltspunkte gibt: Einzig und allein ihre Kennzeichnung des Rehs als Nazi verweist auf seine vermeintliche Identität. Wie aber ist dieser Vorwurf vor dem Hintergrund des Forcierens von Ambiguität und Ambivalenzen zu verstehen? Welche Funktion erfüllen Reh und die Imbissverkäuferin im Wechselspiel mit den drei Frauen*, vor allem aber mit dem Chor?

Eine Lesart für die Figur ‚Reh‘ kann nur in Verbindung mit der Imbissverkäuferin entwickelt werden, denn gerade Reh stellt auch eine Projektionsfläche dar: Seine Darstellung als einsamer, arbeitsloser, verschuldeter Mann, der von der Imbissverkäuferin bei menschenunwürdigen Tätigkeiten ausgebeutet wird, kann auch verstanden werden als westdeutsche Konstruktion der Bürger*innen der Deutschen Demokratischen Republik. Am Ende des Theatertextes, nach einer Reihe von Diffamierungen und Schuldzuweisungen seitens der Imbissverkäuferin, klagt der Chor dann auch die Imbissverkäuferin an: Diese solle beginnen, ihre Arbeitskräfte „anständig“ (NH, S. 50) zu entlohnen und vor allem Reh in Ruhe zu lassen, denn dieser habe Kummer (Vgl. NH, S. 51). Während des gesamten Textes ist die Imbissverkäuferin als Figur immer diejenige, die die Reflexion anregt und durch ihre Äußerungen und dann maßgeblich durch den Chor dafür sorgt, dass das Nachdenken über den Nationalsozialismus überhaupt stattfindet. Wenn am Ende des Textes der Chor nun

wiederum beginnt, statt die Aussagen der Imbissverkäuferin zu wiederholen, sie anzuklagen, kann das als direkte Kritik an der eigens intendierten moralischen Überhöhung der Imbissverkäuferin gelesen werden. Ihre moralische Überhöhung kann auf vor allem auf zwei Ebenen interpretiert werden: Das zuvor angeführte post-nationalsozialistische BRD-Selbstbild benötigt dabei die DDR als ihren Antagonisten, aber auch als Projektionsfläche. In dieser Konstruktion werden dann auch die (neo-)nazistischen Kräfte/Akteure zum westdeutschen Vorurteil über den Osten. Gleichzeitig kann dabei die Imbissverkäuferin, die somit dann sowohl für die alte als auch für die neue BRD stünde, ihr Selbstbild aufrechterhalten. Denn während sie als Figur fortwährend behauptet, über alle Belange bereits in höchstem Maße reflektiert zu haben und deswegen beratend bezüglich der Kritik an der deutschen Erinnerungskultur wirken zu können, ist auffällig, dass sie außer dieser moralisierenden Funktion im Theaterstück quasi keine Handlungen vollzieht.

Zwar landen die Denunziationsbriefe aus dem NS-Regime in ihrem Imbiss, aber die Imbissverkäuferin gibt selbst zu, dass sie nichts weiter mit diesen anzufangen weiß:

Die Archive, ich sag mal so, ohne die Briefe hätte man mindestens 80 Prozent der Infos nicht gehabt. Da wär das schwer gewesen, so viel Angst und Schrecken zu verbreiten. Aber wer soll das alles lesen!
Das kommt jetzt alles noch hinterher, das will alles noch weggearbeitet werden!
Da! Wieder einer! Lesen, abheften, lesen, abheften, ich habe mir das auch nicht ausgesucht, das kann ich Ihnen sagen. (NH, S. 35)

Natürlich wird hier durch die Imbissverkäuferin betont, dass ein nicht geringer Teil der Rekonstruktion der Verbrechen im nationalsozialistischen Deutschland über als Quellen erhaltene Akten erfolgte, aber welche individuelle Aufgabe die Imbissverkäuferin innehat, welchen Umgang sie mit ihrer eigenen Geschichte pflegt und ob sie diese reflektiert hat, kann insgesamt nicht beantwortet werden. Das alleinige Empfangen, Lesen und Abheften der Briefe bietet keinen Mehrwert, solange nicht auch mit ihnen und den in ihnen erzählten Geschichten die Bezüge zu der eigenen Geschichte wiederhergestellt werden. Die moralisierende Tendenz der Imbissverkäuferin, den Frauen* und damit den Zuschauer*innen einen Spiegel vorzuhalten, verschleiert, dass sie selbst auch beginnen müsste, ihre eigene Geschichte zu ergründen und sich dieser zu stellen. Für den Entwurf der „immer leicht betrunkenen BRD“ und mit der Imbissverkäuferin als ihrer Vertreterin lassen sich demnach zwei blinde Flecken in der eigenen Geschichte herausstellen: Der hier besprochene Umgang mit dem NS-Regime und das, nur kurz angerissene, Verhältnis zwischen BRD und DDR sowie der heutige Umgang mit den immer noch sogenannten ‚neuen Bundesländern‘.

So gibt es aber auch noch weitere Möglichkeiten, die Imbissverkäuferin und das Zusammenwirken von ritualisiertem Gedenken und Erinnerungskultur, wie es für Kutschkes *no shame in hope* exemplarisch durch den Chor vorgetragen wird, zu charakterisieren. Eine Möglichkeit bietet dabei die von Peter Waldmann vorgestellte Ausarbeitung *Wie Fremde Fremde sehen. Selbstreflexion und Selbstversorgung jüdischer Identität in der Literatur*.²³ Waldmann analysiert hierbei verschiedene deutschsprachige Texte von jüdischen Autor*innen seit dem 19. Jahrhundert vor dem Hintergrund jüdischer Identitätsbildung und Selbstversorgung in der Literatur. In der jüngsten Gegenwart angekommen, diese klassifiziert Waldmann rekurrierend auf Slavoj Žižek als postmodern, spätkapitalistisch und sich im Prozess der Entpolitisierung befindend, sei es auch zu einer sogenannten Sakralisierung der Shoah gekommen.²⁴ Ausgehend von dieser Annahme kann die Shoah verstanden werden als „wichtigste[r] Legitimationsmythos postmoderner und multikultureller Gesellschaften.“²⁵ Aber wieso wird dabei gerade die Shoah zum „idealen Inhalt der Erinnerungskultur postmoderner Gesellschaften“?²⁶ Die Shoah eigne sich in besonderem Maße für die Erhaltung und Stabilisierung eines nationalen Bewusstseins, da die mit ihr verbundene deutsche Erinnerungskultur auch fortwährend darauf abzielt, eine nationale Identität zu schaffen, die sich wie eingangs beschrieben vor allem durch die Absicht der Versöhnung und des Verzeihens auszeichnet. Entsprechend kann auch Peter Waldmanns Urteil verstanden werden, dass die Institutionen und die Politik in der Postmoderne nicht mehr länger durch die Shoah in Frage gestellt würden, sondern dass im Gegenteil, die Shoah als Inszenierung im kulturellen Gedächtnis das gegenwärtige System stütze. Auf dieser Grundlage schließt Waldmann, dass „hinter all dem Gedenken [...] auch eine paternalistische Geste [steht], die den Anderen zur Spiegelung der eigenen moralischen Integrität missbraucht.“²⁷ Eben diese Aussage erscheint vor dem Hintergrund der hier kurz umrissenen Position der Imbissverkäuferin in Kutschkes Theatertext essentiell: Wenn die Shoah (und vor allem das performative, ritualisierte Gedenken an sie in Form der gegenwärtigen deutschen Erinnerungskultur) einzig und allein zum Zweck der identitätsstiftenden Selbstbildung vollzogen wird, dann wird damit ein gleichermaßen mehrdeutiges, aber vor allem auch fragiles Selbstbild erzeugt, dessen Präsentation und Kritik sich in einer postdramatischen Form in Kutschkes Text erkennen lässt. Dabei wird die Imbissverkäuferin in ihrer

²³ Waldmann (2018).

²⁴ Vgl. Ebd., S. 232. So benennt Waldmann auch Michal Y. Bodemann als einen Vertreter dieser Position, seine Kritik entlädt sich dabei in dem oben kurz umrissenen Begriff des *Gedächtnistheaters*.

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd., S. 235.

²⁷ Ebd.

Darstellung im Text auch zu einem Beispiel ebendieser Gefahr, die jedem erinnerungskulturellen Gedenken innewohnen kann. Entsprechend ist die Figur der Imbissverkäuferin auch eine der Ambiguität und Ambivalenz: Überfordert mit der Flut an Briefen, verfolgt sie ihren moralischen „Auftrag“ (NH, S. 4) der Kritik an der Erinnerungskultur und verliert dabei zugleich die Geschichte und ihre eigenen Bezüge zur Geschichte aus den Augen. Aber auch das Reh kann verstanden werden als Leitmotiv der Ambiguität im Stück, denn es ist der Indikator dafür, dass es zentral ist, wessen und welcher (Lebens-)welt sich zugewandt wird, wessen Perspektive auf welches Thema angewendet wird. Weder ist das Reh ein Nazi, noch ist die Imbissverkäuferin eine dezidiert positiv besetzte Figur, denn sie beutet ihre Angestellten bei menschenunwürdigen Tätigkeiten aus. Diese Feststellungen sind gleichbedeutend damit, dass diese beiden Figuren, sollte man sie moralisch-ethisch wirklich bewerten wollen, Figuren sind, die nicht eindeutig gut oder böse sind. In beiden vereint sich die Kritik, die der Theatertext, geführt durch den Chor, fortwährend äußert: Eindeutigkeiten sind nie gegeben, Mehr- und Uneindeutigkeiten auszuhalten, das kann letztlich zu einer Annäherung an ein neues Verständnis führen.

Fazit

Svealena Kutschkes Theatertext²⁸ steht zweifelsfrei in der Tradition des postdramatischen Theaters, was sich unter anderem an der Verwendung von Chören und chorischen Elementen zeigt; dies nimmt im zeitgenössischen Gegenwartstheater vielerlei Funktionen ein. Die Analyse hat gezeigt, dass vor allem für Kutschkes Stück der performative Charakter des Chors als eine Art Spiegel für die dramatis personae und die Zuschauer*innen fungiert. Dabei nimmt der Chor zum einen eine die Handlung kommentierende Funktion ein, zum anderen führt er aber durch sein Auftreten spezifische Umstände vor, die somit überhaupt erst in das Bewusstsein der Zuschauer*innen überführt werden. Unterstützt wird diese Vermittlungsfunktion des Chores durch seine Rhetorik der Wiederholungen. Dabei dienen diese vor allem zwei zentralen Zwecken: Erstens wird durch die Wiederholung von Sätzen, die bereits vorher durch andere Figuren ausgesprochen wurden, die Perspektive verändert, aus der heraus gesprochen wird. Zweitens wird in dieser Wiederholung, solange sie das deutsche Selbstbild betrifft, die damit verbundene Konvention festgeschrieben. Für die letzte analysierte Chorpassage gilt außerdem, dass diese Festschreibung für die Etablierung anderer,

²⁸ Auch in der Uraufführung des Textes am Theater Oberhausen (<https://theateroberhausen.de/production/no-shame-in-hope/>) werden wiederkehrend die postdramatischen Charakteristika des Textes aufgenommen und für die Inszenierung herangezogen.

in diesem Sinne positiver, Narrative funktioniert. Durch die Wiederholungen und die damit einhergehenden Perspektivverschiebungen werden Ambivalenzen und Ambiguität maßgeblich forciert.

So kann abschließend für Svealena Kutschkes Theatertext *no shame in hope (eine Jogginghose ist ja kein Schicksal)* herausgestellt werden, dass die im Stück wirkmächtige Mehrdeutigkeit darauf abzielt, das im gesellschaftlichen Diskurs dominante Pochen auf Eindeutigkeit zu subvertieren. Gerade für den hier vorgestellten erinnerungspolitischen Diskurs sollten – so die Lesart des Stückes – die unterschiedlichen Perspektiven stärker in den Fokus genommen werden, denn durch die zwölfjährige NS-Herrschaft, die Erfahrung (und vor allem auch Täterschaft) in der Shoah und die daraus erwachsenen Kontinuitäten sowie die unterschiedlichen Erinnerungsnarrative in Ost- und Westdeutschland kann es in Deutschland nicht zu einer solchen Eindeutigkeit kommen, wie sie das hier vorgestellte deutsche Selbstbild einfordert. Ähnliches kann dann auch über Ambivalenzen ausgesagt werden: Das Bekenntnis zur Mehrdeutigkeit von Geschichte ist gleichbedeutend damit, Ambivalentes anzuerkennen und vor allem dann auch auszuhalten.

Literaturverzeichnis

- Baur, Detlev: Der Chor auf der Bühne des 20. Jahrhunderts. In: Peter Riemer/Bernhard Zimmermann (Hg.): Der Chor im antiken und Modernen Drama. Stuttgart 1998, S. 227-243.
- Bodemann, Michal Y.: *Gedächtnistheater: die jüdische Gemeinschaft und ihre deutsche Erfindung*. Hamburg 1996.
- Czollek, Max: *Desintegriert euch!* München 2018.
- Drewes, Miriam: Theater jenseits des Dramas. Postdramatisches Theater. In: Peter W. Marx (Hg.): Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart/Weimar 2012, S. 72-84.
- Heinz, Jutta: Empfindsamkeit. In: Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moeninghoff (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Stuttgart/Weimar 2007, S. 187-188.
- Kuberg, Maria: Noch sind wir ein Wort, doch reifen wir zur Tat. Zur Performativität des Chors in Theatertexten von Müller, Dorst und Jelinek. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 134 (2015), S. 251-272.
- Kutschke, Svealena: *no shame in hope (eine Jogginghose ist ja kein Schicksal)*. Frankfurt am Main 2022, UA 2023 Theater Oberhausen, Sigle NH.
- Lehmann, Hans-Thies: Die Gegenwart des Theaters. In: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Christel Weiler (Hg.): Transformationen. Theater der neunziger Jahre. Berlin 1999, S. 13-27.

Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt 2015.

Mantaj, Mila: Max Czolleks: Desintegriert euch!, https://www.uni-due.de/literarikon/czollek_werkcharakteristika#desintegriert_euch_analyse
(09.04.2024).

Waldmann, Peter: Wie Fremde Fremde sehen. Selbstreflexion und Verortung jüdischer Identität in der Literatur. Wien 2018.

Werkverzeichnis und Bibliographie

Romane und Theaterstücke von Svealena Kutschke

Kutschke, Svealena: Etwas Kleines gut versiegeln. Göttingen 2009.

Kutschke, Svealena: Gefährliche Arten. Köln 2013.

Kutschke, Svealena: Stadt aus Rauch. Köln 2017.

Kutschke, Svealena: zu unseren Füßen, das Gold, aus dem Boden verschwunden. Frankfurt 2019.

Kutschke, Svealena: Gewittertiere. Berlin 2021.

Kutschke, Svealena: no shame in hope (eine Jogginghose ist ja kein Schicksal). Frankfurt 2022.

Forschungsbeiträge¹

Oberkrome, Friederike: Krisen der Repräsentation. Boten(-berichte) als Mittel und Mittler von Darstellungskritik. In: Famula, Marta; Witschel, Verena (Hg.): Theater und Krise. Paradigmen der Störung in Dramentexten und Bühnenkonzepten nach 2000. Paderborn 2022, S. 182-203.

Schlicht, Corinna: „Normal oder Individuell? Svealena Kutschkes Roman Etwas Kleines gut versiegeln.“ In: Thomas Ernst; Georg Mein (Hg.): Literatur als Interdiskurs. Realismus und Normalismus, Interkulturalität und Intermedialität von der Moderne bis zur Gegenwart. München 2016, S. 87-98.

Wittmann, Jan: „Im Wechselspiel von Identität und Sexualität. Die Mitte der Welt sehen, sich Crazy fühlen oder Etwas Kleines gut versiegeln – Sexuelle Identitätsentwicklung bei Steinhöfel, Lebert und Kutschke.“ In: Corinna Schlicht (Hg.): Identität. Fragen zu Selbstbildern, körperlichen Dispositionen und gesellschaftlichen Überforderungen in Literatur und Film. Autoren im Kontext. Duisburger Studienbögen, Band 11. Oberhausen 2010, S. 27-39.

Xue, Yuan: Über den Körper hinaus: Geschlechterkonstruktionen im europäischen Raum seit Ende der 1990er Jahre. Bielefeld 2014.

Zinsser-Krysz, Saskia: Wo bleibt der Bus zum Happy Ende?. In: Theater heute Jahrbuch 64. Jg. 2023.

¹ Stand Juni 2024.

Verzeichnis der Beiträger*innen

Lilli Bauer, Universität Regensburg

(B.A. Deutsche Philologie & Vergleichende Kulturwissenschaft an der Universität Regensburg)

Lisanne Hilterhaus, Universität Duisburg-Essen

(B.A. Kunstwissenschaft & Germanistik an der Universität Duisburg-Essen, M.A. Germanistik & Literatur- und Medienpraxis an der Universität Duisburg-Essen)
Publikation: [Gefährliche Arten. Der Schock der Beiläufigkeit (Inhalt)] In: LiterariKon. Literatur-Lexikon der Gegenwart ([https://www.uni-due.de/literarikon/kutschke_werkcharakteristika.php#Analyse Gefährliche Arten](https://www.uni-due.de/literarikon/kutschke_werkcharakteristika.php#Analyse_Gefährliche_Arten))

Daniel Kost, Universität Duisburg-Essen

(B.A. Germanistik & Geschichte an der Universität Duisburg-Essen, M.A. Germanistik & Literatur- und Medienpraxis an der Universität Duisburg-Essen)
Publikationen: [Schreiben ist Nebensache – Literatur nicht. Peter Stamm war der 65. Poet in Residence der Universität Duisburg-Essen] In: literaturkritik.de vom 11.01.2019 (https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=25236), [Alte Messe – Neuer Preis. Die achte Verleihung des Literaturpreises Seraph auf der Leipziger Buchmesse] In: literaturkritik.de vom 21.03.2019 (https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=25515), [Die Welt neu-entdecken. Esther Kinsky als 66. Poet in Residence der Universität Duisburg-Essen] In: literaturkritik.de vom 06.06.2019 (https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=25750), [De criminis natura – Die Ergründung des Verbrechens. Eine Diskussion über Gemeinsamkeiten und Unterschiede der weltweiten Krimi-Literatur] In: literaturkritik.de vom 25.10.2019 (https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=26153), [Der Untergang des neuen Roms. Wie eine einzige Frage Judith Vogts Science-Fiction-Roman „Roma Nova“ in sich zusammenfallen lässt] In: literaturkritik.de vom 08.04.2020 (https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=26629), mehrere Beiträge auf <https://digitur.de/> und <https://zunderundkokolores.de/>

Gwendolin Lennartz, Justus-Liebig-Universität Gießen

(B.A. Germanistik und Angewandte Philosophie an der Universität Duisburg-Essen, M.A. Germanistik & Kommunikationswissenschaft an der Universität Duisburg-Essen)

Publikation: Online-Trolling als Kommunikationsfalle. Eine kommunikationsanalytische Beleuchtung. In: Eschbach, Achim; Schmitz, H. Walter; Loenhoff, Jens (Hg.): Essener Studien zur Semiotik und Kommunikationsforschung 43, Aachen 2017.

Marisa Linß, Universität Duisburg-Essen

(B.A. Germanistik & Kommunikationswissenschaft an der Universität Duisburg-Essen)

Publikationen: [Skizze eines Sommers] In: LiterariKon. Literatur-Lexikon der Gegenwart (https://www.uni-due.de/literarikon/kubiczek_werkcharakteristika#Skizze), [Straße der

Jugend] In: LiterariKon. Literatur-Lexikon der Gegenwart (https://www.uni-due.de/literarikon/kubiczek_werkcharakteristika#Straße), [Lettipark] In: LiterariKon.

Literatur-Lexikon der Gegenwart (https://www.uni-due.de/literarikon/hermann_werkcharakteristika#titel_letti), [Stadt aus Rauch.

Inhaltsangabe] In: LiterariKon. Literatur-Lexikon der Gegenwart (https://www.uni-due.de/literarikon/kutschke_werkcharakteristika.php#stadt_rauch), [Gewittertiere.

Inhaltsangabe] In: LiterariKon. Literatur-Lexikon der Gegenwart (https://www.uni-due.de/literarikon/kutschke_werkcharakteristika.php#analyse_gewittertiere), [Irgendwo

dazwischen – Analyse zu Judith Hermanns *Daheim*] In: LiterariKon. Literatur-Lexikon der Gegenwart ([https://www.uni-](https://www.uni-due.de/literarikon/hermann_werkcharakteristika.php#Analyse_Daheim)

[due.de/literarikon/hermann_werkcharakteristika.php#Analyse_Daheim](https://www.uni-due.de/literarikon/hermann_werkcharakteristika.php#Analyse_Daheim)), [zu unseren Füßen, das Gold, aus dem Bodden verschwunden. Inhaltsangabe] In: LiterariKon.

Literatur-Lexikon der Gegenwart ([https://www.uni-due.de/literarikon/kutschke_werkcharakteristika#analyse_zu_unseren_füßen](https://www.uni-due.de/literarikon/kutschke_werkcharakteristika#analyse_zu_unseren_fueßen)), [No Shame

in Hope (eine Jogginghose ist ja kein Schicksal] In: LiterariKon. Literatur-Lexikon der Gegenwart ([https://www.uni-](https://www.uni-due.de/literarikon/kutschke_werkcharakteristika.php#No_Shame)

[due.de/literarikon/kutschke_werkcharakteristika.php#No_Shame](https://www.uni-due.de/literarikon/kutschke_werkcharakteristika.php#No_Shame))

Mila Mantaj, Universität Duisburg-Essen

(B.A. Germanistik und Geschichtswissenschaften an der Universität Duisburg-Essen, M.A. Germanistik & Geschichtswissenschaften an der Universität Duisburg-Essen)

Publikation: [Max Czolleks: Desintegriert euch!] In: LiterariKon. Literatur-Lexikon der Gegenwart (<https://www.uni-due.de/literarikon/index.shtml>)

Moritz Nicklas, Ruhr-Universität Bochum

(B.A. Deutsche Philologie, Philosophie & Geschichte an der Universität Regensburg, M.A. Germanistik an der Ruhr-Universität Bochum)

Prof. Dr. Corinna Schlicht, Universität Duisburg-Essen

(Akademische Oberrätin an der Universität Duisburg-Essen in der Germanistik/Literaturwissenschaft. Arbeitsschwerpunkte: Literatur des 18.- 21. Jahrhunderts (insbesondere Romantik, Literarische Moderne und Gegenwartsliteratur); Geschlechternarrative, Literatur und Politik, Identitätsnarrative, Literatur und Film sowie Literaturbetrieb.; Publikationen: <https://www.uni-due.de/germanistik/schlicht/publikationen.shtml>)

Jana Zitterich, Universität Duisburg-Essen

(B.A. Germanistik & Kommunikationswissenschaft an der Universität Duisburg-Essen)

DuEPublico

Duisburg-Essen Publications online

UNIVERSITÄT
DUISBURG
ESSEN

Offen im Denken

ub | universitäts
bibliothek

Dieser Text wird via DuEPublico, dem Dokumenten- und Publikationsserver der Universität Duisburg-Essen, zur Verfügung gestellt. Die hier veröffentlichte Version der E-Publikation kann von einer eventuell ebenfalls veröffentlichten Verlagsversion abweichen.

DOI: 10.17185/duepublico/82264

URN: urn:nbn:de:hbz:465-20240730-091826-3

Alle Rechte vorbehalten.