

Christoph Jürgensen (Hg.)

POP GOES LITERATURE

Musiker:innen und Autorschaft



[transcript] Gegenwartsliteratur

Christoph Jürgensen (Hg.)
Pop goes literature – Musiker:innen und Autorschaft

Christoph Jürgensen ist Professor für neuere deutsche Literatur und Literaturvermittlung an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg. Er arbeitet literatursoziologisch und forscht unter anderem zu Gegenwartsliteratur und Popmusik.

Christoph Jürgensen (Hg.)

**Pop goes literature – Musiker:innen und
Autorschaft**

Unter Mitarbeit von Julia Ingold

[transcript]

Wir danken der Rainer Markgraf Stiftung für die Unterstützung bei der Finanzierung des Bandes und wir danken für die Unterstützung durch den Open-Access-Publikationsfonds der Otto-Friedrich-Universität Bamberg.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Christoph Jürgensen (Hg.)**

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: Julia Ingold

Lektorat: Julia Ingold, Christoph Jürgensen

Korrektur: Julia Ingold, Christoph Jürgensen

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-6156-9

PDF-ISBN 978-3-8394-6156-3

<https://doi.org/10.14361/9783839461563>

Buchreihen-ISSN: 2701-9470

Buchreihen-eISSN: 2703-0474

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Sie wollen uns erzählen: Pop(artist) goes literature

Christoph Jürgensen 7

Von Fischen, die in Kinos singen

Manja Präkels 19

»Heute ist wieder ein Tag.«

Oder: »If you work it will lead to something.«

Poetologische Reflexionen

Hendrik Otremba 23

»Oh, ein Musiker hat ein Buch geschrieben, Hurrah«

Künstleridentitäten ›schreibender Musiker:innen‹ im Kontext
paratextueller Inszenierungsstrategien

Marlene Hartmann/Lotta Mayer 35

»Ich erzähle dir alles, und alles ist wahr«

Zu autobiographischen und autofiktionalen Schreibstrategien
im literarischen Werk Dirk von Lowtzows

Pascal Quicker 59

Eigenständige Texte oder vertonte Gedichte?

– Die Lyrics und Lyrik Lydia Dahers

Alicia Fuchs 79

Paradies oder Abgrund? Utopie- und Dystopiegedanken in Musik und Literatur	
Am Beispiel von Peter Licht und Hendrik Otremba	
<i>Leon Grest/Jasmin Wieland</i>	95
Vom Unsinn und Nutzen der Artbegegnungen: Judith Holofernes' Tiergedichte aus Sicht des <i>Animal Turn</i>	
<i>Paulina Lemke/Miriam Strecker</i>	119
»immer haben Typen wie du, was auf die Fresse verdient«	
Satirische Schreibweisen im Werk von Bela B	
<i>Celine Buschbeck/Martje Kuhr</i>	139
Unschuld in Gefahr	
– Kinder und Gewalt in Till Lindemanns Lyrik	
<i>Michelle Mück/Katina Raschke</i>	159
»Ungemütlich. Gnadenlos. Entseelt.«	
Themen und Tendenzen der neueren Dorf-literatur in Silvia Szymanskis Roman <i>652 km nach Berlin</i>	
<i>Anja Götz</i>	175
Magical Mystery – Der Mythos Musiktour bei Sven Regener	
<i>Christian Tiemann/Lennart Göbel</i>	193
»Ich lese fast nie in Buchhandlungen«	
– Ein Gespräch mit Thorsten Nagelschmidt	
Das Interview führten: Christoph Jürgensen, Lotta Mayer, Michelle Mück, Sarah Wenk	213

Sie wollen uns erzählen: Pop(artist) goes literature

Christoph Jürgensen

Es ist lange her, dass Adorno jede irgendwie populäre Musik spöttisch abgeurteilt hat, wegen der gleichförmigen musikalischen Struktur der Lieder ebenso wie aufgrund ihrer »läppischen Texte«¹, und sich dabei wohl einig mit der hochkulturell imprägnierten Geisteswelt wähnen konnte. Denn lange schon hat die Popliteratur Eingang in die Weltliteratur gefunden, ja Popsong-Referenzen in literarischen Texten haben sich spätestens im kulturgeschichtlichen Windschatten der bereits von Leslie Fiedler angekündigten Grenzüberschreitungen zwischen Populär- und Hochkultur,² sowie im Zeichen des schwindenden Einflusses einer adornitischen Pauschalverdammung des Populären immer weiter verdichtet und intensiviert. Dieser Befund gilt für die anglo-amerikanische, aber auch für deutschsprachige Literatur der vergangenen fünfzig Jahre, die immer wieder und immer öfter Song-Bezüge und -Elemente intertextuell prozessiert hat – womit die Literatur dem akademischen Diskurs über Pop übrigens weit voraus war, insofern sich dieser erst in den letzten Jahren verstärkt zu einer ressentimentfreien Auseinandersetzung mit ›unserem‹ Phänomenbereich entschließen konnte.

Um hier kulturübergreifend nur einige Beispiele in chronologischer Ordnung zu nennen: Don DeLillo fasst in *Great Jones Street* (1973) den Sieg des Kapitalismus über die Gegenkultur metonymisch in die Figur eines Rockstars, Heiner Müller eröffnet in *Leben Gundlings Friedrich von Preussen Lessings*

1 Theodor W. Adorno: »Einleitung in die Musiksoziologie«. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 14: *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*. Hg. v. Rolf Tiedemann. Bd. 14. Frankfurt a.M. 1973, 169-433, hier 209.

2 Siehe hierzu den längst legendären, erstmalig im *Playboy* publizierten Artikel von Leslie A. Fiedler: »Cross the Border – Close the Gap!«, dt.: »Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne«. In: Wolfgang Welsch (Hg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim 1988, 57-74.

SchlafTraum Schrei: ein Greuelmärchen (1977) mit der szenischen Integration von Pink Floyds *Welcome to the machine* (1975) eine gewichtige, weil deutungsrelevante Sinndimension, während Peter Handke in seinem *Versuch über die Jukebox* (1990) die Songs von Van Morrison zum epiphanischen Ausdruck eines gegliederten In-der-Welt-Seins stilisiert, Nick Hornby die Welt in *High Fidelity* (1995) gleichsam aus dem Archiv eines Plattenladens zusammensetzt und Thomas Pynchon den Leser in *Inherent Vice* (2009) mit Hinweisen auf über 100 Songs durch eine reanimierte Beatnikszene führt. Auch die Texte zeitgenössischer Autoren lassen sich ohne ihre Bezüge auf Popgrößen nicht verstehen, weder Navid Kermanis *Buch der von Neil Young Getöteten* (2002) ohne den titelgebenden Neil Young noch Frank Witzels *Die Erfindung der Roten Armee Fraktion durch einen manisch-depressiven Teenager im Sommer 1969* (2015) ohne The Beatles. Kurzum: Popsongs gehören mittlerweile zum gleichsam selbstverständlichen und deshalb unhintergehbaren Wissens- und Interpretationshorizont einer intertextuellen Textanalyse.

Dominant gesetzt wird der Bezug auf das künstlerische Nachbarfeld dann bekanntlich in denjenigen Vertextungsverfahren, die gemeinhin der ›Popliteratur‹ zugerechnet werden, wobei hier wiederum (mindestens) zwei Subgenres zu unterscheiden sind³: Auf der einen Seite sind Autor:innen und Texte angesiedelt, die hauptsächlich wegen ihrer Themen und der performance-artigen Selbstinszenierung unter dem Label ›Pop-Literatur‹ firmieren. Zu den Gründungstexten dieser, wenn man so will, *histoire*-Popliteratur gehören Christian Krachts *Faserland* (1995), Benjamin von Stuckrad-Barres frühe Trilogie *Soloalbum*, *Livealbum* und *Remix* (1998 und 1999) sowie natürlich *Tristesse Royal* des selbsternannten ›popkulturellen Quintetts‹ (so der gleichermaßen selbstironische wie -bewusste Untertitel der Buchfassung). Oder um es mit seinem ›Label‹ zu benennen: *Kiwi-Pop* (aufgrund des gemeinsamen Verlags Kiepenheuer & Witsch). Auf der gegenüberliegenden Seite beziehen Texte und ihre Autor:innen poetologische Stellung, die für eine *discours*-Popliteratur stehen. Nennen ließen sich Texte wie *Gut laut* (1998) von Andreas Neumeister oder *Musik* (2004) von Thomas Meinecke. Ihnen gemeinsam ist, dass sie im Kern eine Transformation von Verfahren der Popmusik in Literatur darstellen – und folglich als ›Pop-Literatur im engen Sinne des Wortes zu verstehen sind. Entsprechend steht im Zentrum von Rainald Goetz' *Rave*

3 Zur Unterscheidung von Kiwi- und Suhrkamp-Pop siehe etwa Frank Degler/Ute Paulokat: *Neue Deutsche Popliteratur*. Paderborn 2008, 8.

(1998), um nur ein Beispiel für diese Diskursvariante etwas ausführlicher anzuspüren, die selbstreflexive Frage, wie »ein Text klingen« müsse, »der von unserem Leben handelt«⁴, ein Leben, versteht sich im Zusammenhang fast von selbst, das um den titelgebenden Rave als Sinnstiftungsressource kreist. Um uns Leser:innen an der audio-visuellen Erlebniswelt dieser Ravekultur teilhaben zu lassen, präsentiert der Erzähler folgerichtig eine disparate Aneinanderreihung scheinbar zusammenhangloser Text-Sequenzen, die sich als Äquivalent zur Syntax der elektronischen Musik lesen lassen, welche im hermeneutischen Verständnis keinen Sinn hervorbringt. Es geht im Grunde um das »Bum-bum-bum des Beats«, wie sich mit Günther A. Höfler pointieren lässt.⁵ Versucht wird damit auch und vor allem, das situative Erleben des Erzählers in »reinen Sound« aufzulösen, das heißt den Sound der Musik auf der formalen Ebene des Textes zu spiegeln: *Suhrkamp-Pop*, um auch für diese Seite der Popliteratur wiederum das einschlägige Label zu verwenden. Kurzum: Wenn sich Musiker:innen in die Popliteratur einschreiben, dann positionieren sie sich damit in einem Subfeld, das bereits mit seiner Etablierung in den späten 1990er Jahren eine ausgeprägte Differenzierung erfahren hat.

Andersherum perspektiviert, hat sich die Popmusik schon seit einer geradezu historisch anmutenden Ewigkeit (nicht immer, aber doch sehr oft) von den »naiven« Texten ihrer Frühphase entfernt und literarische Qualitäten angenommen, sind die Popsongs selbst gleichsam immer literarischer geworden – wie gesagt, keineswegs immer, jedoch in beachtenswerter Anzahl. Die Auszeichnung von Bob Dylan mit dem Nobelpreis für Literatur ist nur der sichtbarste Ausdruck dieser Entwicklung, die von vielen Kommentaren als lange überfällig bewertet wurde. Salman Rushdie beispielsweise applaudierte auf Twitter: »From Orpheus to Faiz, song & poetry have been closely linked. Dylan is the brilliant inheritor of the bardic tradition. Great choice.«⁶ Bezeichnend ist überdies, dass kaum die grundsätzliche Entscheidung für einen Popmusiker diskutiert wurde, sondern eher darüber, ob es denn ausgerechnet dieser sein musste. Dylans neuer »Kollege« Irvine Welsh etwa monierte, ebenfalls bei Twitter: »I'm a Dylan fan, but this is an ill conceived nostalgia award

4 Rainald Goetz: *Rave. Erzählung*. Frankfurt a.M. 1998, 32.

5 Günther A. Höfler: »Sampling – das Pop-Paradigma in der Literatur als Epochenphänomen«. In: Dietmar Jacobsen (Hg.): *Kontinuität und Wandel, Apokalyptik und Prophetie. Literatur an Jahrhundertsschwellen*. Berlin u.a. 2001, 249-267, hier 264.

6 Zit. n. Stephanie Merry: Reactions to Bob Dylan's Nobel Prize: Shock, elation and concern for Philip Roth. *Washington Post*, 13.10.2016.

wrenched from the rancid prostates of senile, gibbering hippies.«⁷ Und ebenfalls bezeichnend ist, dass Dylan in seiner Reaktion auf die Auszeichnung den Feldwechsel gewissermaßen gleichzeitig zurückgewiesen und bestätigt hat: Denn er reiste nicht selbst zur Preisverleihung, sondern schickte Patti Smith als Stellvertreterin, ein Rockkünstlerin also, die in den letzten Jahren vorrangig mit einer Reihe von literarischen Texten ›verhaltensauffällig‹ geworden war – schickte sie aber nicht, um eine oder gar seine Dankesrede zu halten (die reichte er später nach), sondern vielmehr, um stattdessen seinen Song *A Hard Rain's A-Gonna Fall* zu performen.

Aber auch unterhalb dieser (bislang zumindest) singulären Auszeichnung eines ›reinen‹ Musikers als Literaten finden sich feldüberschreitende Verfahren der *Lyrics*-Nobilitierung. Ein typischer produktionsästhetischer, Literarizität indizierender *move* ist etwa, *Lyrics* als Textbuch erscheinen zu lassen, wie einen Gedichtband, ohne den Geleitschutz von Melodie, Rhythmus und Gesang. Auch für diese werkpolitische Maßnahme ließen sich viele Beispiele anführen, etwa die Bände mit den *Lyrics* des inoffiziellen New Yorker Stadtschreibers Lou Reed⁸ oder denjenigen des Storytellers der ›kleinen Leute‹ Bruce Springsteen,⁹ die fast schon naturgemäß eine solche Weihe erfahren haben, von Dylan nicht zu schweigen.¹⁰ In der deutschsprachigen Popliteratur ist diese Ehre unter anderem Herbert Grönemeyer erwiesen worden, dessen *Lyrics* beziehungsreich flankiert werden durch Fotos von Anton Corbijn (der ja wiederum durch Musikvideos wie den Film CONTROL über Ian Curtis pophistorische Bedeutung erlangt hat) sowie einen Essay des für seine avancierten Gedichte wie Erzähltexte einschlägig bekannten Autors Michael Lentz.¹¹ Die Geste dieser und vieler weiterer Bände ist leicht lesbar: Die *Lyrics* können als Texte (beziehungsweise als Gedichte) für sich stehen. Und

7 Ebd.

8 Lou Reed: *Texte*. Aus dem Amerikanischen von Diedrich Diederichsen. Köln 1992; ders.: *Pass Thru Fire. The Collected Lyrics/Alle Songs*. Aus dem Amerikanischen von Manfred Alié. Frankfurt a.M. 2006.

9 Leonardo Colombati: *Bruce Springsteen – Like a Killer in the Sun – Songtexte*. Songs ins Deutsche übertragen von Heinz Rudolf Kunze. Ditzingen 2019.

10 So etwa Bob Dylan: *Lyrics 1962-1985 (Includes all of Writings and Drawings. Plus 120 new Writings)*. New York 1985 oder ders.: *Lyrics 1962-2001. Sämtliche Songtexte. Zweisprachige Ausgabe*. Aus dem Amerikanischen von Gisbert Haefs. Hoffmann und Campe, Hamburg 2004.

11 Herbert Grönemeyer: *Liedtexte und Bilder von 1980-2004. Mit Photos von Anton Corbijn und einem Essay von Michael Lentz*. München 2004.

wenn man so will, greift ein anderes Konzept gleich noch höher ins Nobilitierungsregal: Unter dem Titel *Sie wollen uns erzählen* haben kürzlich zehn Comic-Zeichner:innen Songs von Tocotronic ästhetisch transformiert – und ihnen damit eine grenzüberschreitende Ehre erwiesen, die sonst zumeist hochliterarischen Werken vorbehalten ist. Vorangestellt sind den einzelnen, zu Comic Erzählungen gewordenen Songs kurze Initiationstexte der Künstler:innen sowie Kommentare von Dirk von Lowtzow, die ihm Gelegenheit geben, die literarische Stellung seiner Texte zu bestätigen. So heißt es über den Song *Die Erwachsenen* gleichzeitig ironisch wie in der Zurschaustellung kulturellen Wissens durchaus ernsthaft:

›Man kann den Erwachsenen nicht trauen‹. Mit diesem leicht abgewandelten, bewegenden Satz aus Ingeborg Bachmanns Kriegstagebuch beginnt ein Pamphlet gegen die Welt der neobourgeois (Lebens-)Lügen. Ein weiterer bedeutender alpenländischer Schriftsteller taucht kurz darauf in der ersten Strophe auf: Wer könnte je Thomas Bernhards ›Hosen mit den schütterten Stellen‹ aus seinem Roman ›Gehen‹ vergessen? Offensichtlich die österreichische Literaturwissenschaftlerin Daniela Strigl, die genau diese Zeilen des schönen Liedes in einem Beitrag des Radiosenders Fm4 als blanken Unsinn schalt. Eine Schmach, von der wir uns bis heute nicht erholt haben.¹²

Ist Pop also literarisch und Literatur häufig Pop, dann kann es nicht verwundern, dass die Regelkreise beider künstlerischen Felder sich immer wieder überschneiden haben, dass es also noch eine Popliteratur in einem anderen Sinne gibt: eine Literatur von Autor:innen nämlich, die das popkulturelle Feld zuerst als Musiker:in betreten haben, es dort zu (mehr oder minder großer) Bekanntheit und zu einer identifizierbaren Positionierung gebracht haben, und erst dann und in einigen Fällen auch erst Jahre nach ihrer Musikkarriere als Autor:innen in Erscheinung getreten sind.

Neu sind solche medialen Grenzzüge freilich keineswegs. In der anglo-amerikanischen Popkultur beispielsweise gab es schon immer wenig Berührungspunkte zwischen Musik und Literatur, sonst hätte ein mit reichlich feldspezifischem Kapital (sprich: Anerkennung) ausgestatteter Autor wie Leonard Cohen, nachdem er 1956 mit dem Gedichtband *Let Us Compare Mythologies* debütierte und danach ein Jahrzehnt lang den Schriftsteller gegeben hatte, wohl

12 Dirk von Lowtzow in Michael Büsselberg (Hg.): *Sie wollen uns erzählen. Zehn Tocotronic-Songcomics*. Mainz 2020, 80.

kaum so selbstverständlich zur Popmusik gewechselt. Aber dieser Fall müsste ja gegen unseren Band eher *literature goes pop* heißen und bildet wohl eher die seltenere Wechselrichtung. So legendär wie idealtypisch vollzieht hingegen Jim Morrison die ästhetische Grenzüberschreitung, indem er sich nach weltweit erfolgreichen Jahren mit den Doors einer Lyrik in der Nachfolge von William Blake, Charles Baudelaire und Arthur Rimbaud zuwendete und dabei eine Kunstidentität inszenierte, in der er wohl (anmaßend psychologisch formuliert) ganz bei sich war.¹³ Anführen ließe sich auch John Lennon, der mit *In His Own Words* 1964 – und damit auf der Höhe der Beatle-Mania – eine frühe Sammlung aus mal surreal, mal improvisiert wirkenden Texten, Gedichten, Illustrationen und Kurzgeschichten vorlegte. Und leicht könnte die Reihe fortgesetzt werden, mit Nick Cave, Tom Waits oder Morrissey – wir brechen hier ab, der Zusammenhang sollte deutlich genug für unsere Zwecke sein.¹⁴

Eine vergleichbare Entwicklung setzt in der deutschsprachigen Musik und Literatur erst deutlich verspätet ein, dafür in den letzten Jahren mit einer erheblichen Dynamik. Um auch hier nur einige der prominentesten Vertreter aufzurufen: Geradezu als *godfather* dieses Rollenfachwechsels kann Sven Regener fungieren, bemerkenswert erfolgreich in beiden Feldern, zunächst als avanciert lyrisierender ›Kopf‹ von Element of Crime und dann sogar noch erfolgreicher als Schriftsteller – und mittlerweile dürften weite Teile des Publikums fast vergessen haben, dass sein Wechsel auf die literarische Bühne einst für Überraschung gesorgt hat. Im Fall der Rezensionen zu seinem letzten Roman *Wiener Straße* etwa fehlt der Hinweis auf seine Prominenz im popmusikalischen Feld vielfach, stattdessen wird sein literarischer Kosmos anzitiert (weil der Roman das Figurenarsenal von *Herr Lehmann* wieder aufgreift) und beispielsweise in der *Süddeutschen Zeitung* eine spezifisch literarische Genealogie behauptet: »Aber dann wird man immer noch mit Freude und Lust dem Gerede dieser Leute zuhören, dem Reden um des Redens willen. Das kennt die deutsche Literatur durchaus, wenn auch

13 Zu den Doors siehe Niels Penke: »Durchbruch und Ende. The Doors – *The Doors*.« In: Gerhard Kaiser u.a. (Hg.): *Younger Than Yesterday. 1967 als Schaltjahr des Pop*. Berlin 2017, 101-117.

14 Siehe hierzu grundsätzlich Christoph Jürgensen/Antionius Weixler: »I sat down to write a simple story/Which maybe in the end became a song.« Pop/Musiker als Pop/Literaten.« In: Uwe Schütte (Hg.): *German Pop Music in Literary and Transmedial Perspectives*. Berlin/Bern 2021, 157-179.

selten – man darf, dabei den Kopf tief in den Nacken legend, um nach oben zu schauen, an Autoren wie Wilhelm Raabe oder Eckhard Henscheid denken. Sven Regener ist ihr nicht unwürdiger kleiner Neffe.«¹⁵

Ähnlich gelagert ist der Fall von Rocko Schamoni, der als ironischer Schlaggerbarde mit den Goldenen Zitronen oder den Toten Hosen auf ausgedehnten Tourneen unterwegs war, bevor er im Jahr 2000 seinen Debütroman vorlegte, *Risiko des Ruhms*, und mit dem bald verfilmten Entwicklungsroman (wenn der vornehme Begriff hier passt) *Dorfpunks* einen Erfolg erzielte, der sich deutlich von seinen Resonanzgewinnen im popmusikalischen Feld abhob.

Tilmann Rammstedt hingegen legte den Grundstein seines Œuvres fast zeitgleich, ja fast in einer Art Parallelaktion: Er war Mitglied der Band *Fön*, die sich als Musik- und Literaturgruppe versteht und die die Veröffentlichung ihres ersten Studioalbums *Wir haben Zeit* mit dem kollektiv geschriebenen Abenteuerroman *Mein Leben als Fön* begleitet haben; ähnlich verfuhr im Jahr 2020 die Gruppe OIL, die zeitgleich (auf dem Label Staatsakt) die ›Platte‹ *Naturtrüb* und (im Verbrecher Verlag) das gleichbetitelte Albumtagebuch veröffentlichte.¹⁶ Darüber hinaus ist Rammstedt vor allem als Autor in Erscheinung getreten, etwa durch den Gewinn des Ingeborg-Bachmann-Preises 2008, besonders resonanzträchtig auch durch seinen Internetroman *Morgen mehr*, den man abonnieren konnte und dann jeden Morgen ein Kapitel bekam – also eine sehr pop- und mehr noch netzaffine Art der Literatur.

Viele Beispiele lassen sich für diesen Medienwechsel anführen, in tendenziell zunehmender Zahl, und vielleicht ließe sich gar von einer diskurshistorisch konsistenten Phase sprechen, deren Beginn man 2013 mit Frank Spilker von den Sternen und seinem Debütroman *Es interessiert mich nicht, aber das kann ich nicht beweisen* ansetzen könnte. Denn damit betritt der erste ›Hamburger Schüler‹ das Feld der Literatur, und er sollte damit nicht weniger als schulbildend werden, denn fast alle anderen Absolventen des Hamburger Diskursrocks haben relativ rasch nachgezogen. Allein 2015 erscheinen mit Jochen Distelmeyers *Otis*, Thees Uhlmanns *Sophia, der Tod und ich* und Andreas Doraus' und Sven Regeners *Ärger mit der Unsterblichkeit* gleich drei entsprechende Romane. Eingereiht in diesen Trend haben sich seitdem noch die Band Ja, Panik mit ihrer kollektiven autofiktionalen Bandbiographie *Futur II*, Messer-Sänger und -Komponist Hendrik Otreмба mit *Über uns der Schaum*

15 Gustav Seibt: »Sven Regeners Ode an das alte Kreuzberg.« In: Süddeutsche Zeitung, 15. September 2017.

16 Die Gruppe OIL: *Naturtrüb*. Berlin 2020; OIL: *Naturtrüb*. Staatsakt 2020.

und dem Folgeroman *Kachelbads Erbe*, und mit der im Februar 2019 erschienenen Prosasammlung *Im Dachsbau* war auch der Tocotronic Frontmann Dirk von Lowtzow gleichsam das zweite Mal neu in der Hamburger Schule, während Bela B mit seinem Romanerstling *Scharnow* fast zeitgleich eher den renitenten Schulabgänger mimte. Auch diese Reihe ließe sich fortsetzen und ergänzen mit Hinweisen auf ›Fälle‹, die weniger passgenau in dieses Subdiskursfeld gehören, aber den hier interessierenden Wechsel der Kunstarten vollziehen.

Mehr noch, unsere Vermutung ist, dass diese Reise sich auch in prospektiver Hinsicht fortsetzen wird. Wie sich die subfeldinternen Tendenzen in Zukunft weiterentwickeln, ist kaum zuverlässig zu prognostizieren, zwei Trends scheinen sich indes abzuzeichnen. Feldwechsel sind für Verlage und für die Akteur:innen äußerst lukrativ und attraktiv, die rare Währung Aufmerksamkeit wird praktisch immer im Übermaß ausgeschüttet, wenn jemand, der sich auf einem Feld bereits einen Namen gemacht hat, sozusagen aufbricht und den literarischen Kampfplatz betritt. Insofern wird dieser ›Trend‹ vermutlich erstens langlegig sein und zweitens nicht auf ›unsere‹ Künstlertypen beschränkt bleiben, analoge Untersuchung etwa zu Grenzgänger:innen aus dem Feld der Schauspielerei ließen sich jetzt schon mit einem erklecklich großen Korpus füllen, und auch erste Sportler:innen gehen zusehends dieses Wagnis ein. Drittens zeichnet sich ab, dass in Zukunft immer mehr grenzgängeri-sche Musiker:innen ›den Regener machen‹ werden, sprich ihren Erstlingen weitere Bücher folgen lassen werden; Till Lindemann und Hendrik Otremba haben dies ja schon vorgemacht, Thees Uhlmann, wenn man die Tourtagebücher mitzählt, ebenso, gerade von ihm und von Bela B Felsenheimer wird man nicht zuletzt aufgrund der positiven Resonanzen auf ihre Romane sicherlich bald mehr zu lesen bekommen.

*

Aber um einen Blick in die Zukunft soll es uns freilich nicht gehen, weil Prognostik ja nicht zum Aufgabenbereich der Literaturwissenschaft zählt, sondern vielmehr darum, das Feld der popliterarischen Musikerromane beziehungsweise -texte zu kartographieren, genauer: Sinn und Zweck ihrer jeweiligen ästhetischen Faktur zu evaluieren und sie zudem in Beziehung zu den voraus- und/oder mitlaufenden genuin popmusikalischen Werken zu setzen. Methodisch gewendet: Was uns vorrangig beschäftigt, sind die Aufmerksamkeit-generierenden Logiken und (damit zusammenhängend) die Insze-

nierungsstrategien der schreibenden Popmusiker:innen auf der Suche nach einer poesiologischen und/oder poetologischen¹⁷ Homologie zwischen den musikalischen und literarischen Kunstprogrammen – oder deren ostentativer Zurückweisung. Artikulieren sich im skripturalen System also ästhetische Merkmale, die vorher in strukturell vergleichbarer Form auditiv umgesetzt wurden, und wie verhalten sich die Formen der Inszenierung von Künstler:tum dazu? Wenn wir ›unsere‹ Autor:innen und ihre Bücher daraufhin abklopfen wollen, ist damit übrigens noch keineswegs gesagt, dass diese Form der ›Popliteratur‹ auch in einem der beiden oben genannten Sinne Pop ist, also in Sicht auf das Referenzsystem oder die narrativen Verfahren organisiert ist – dazu werden die einzelnen Beiträge des Bandes detailliert Auskunft geben.

Es geht dem vorliegenden Band aber nicht nur um solche ästhetischen Grenzzitate, in gewisser Weise ist er selbst einer. Denn mit ihm liegt zwar das Ergebnis eines Projektes vor, das in der akademischen Welt entstanden ist und in ihr durchgeführt wurde, aber von einer Arbeitsgruppe und in einer Arbeitsweise, die beide für geisteswissenschaftliche Publikationen ungewöhnlich sind. Die Autorengruppe konstituierte sich im Sommersemester 2020 durch ein Seminar an der Universität Bamberg, ausdrücklich angeboten als ›Buchprojekt-Seminar‹ und für eine Laufzeit von (mindestens) zwei Semestern ausgeflaggt. Besondere Vorkenntnisse wurden nicht gefordert, aber ein besonderes Engagement sehr wohl – und die generelle Bereitschaft, sich abseits der üblichen Uni-Pfade zu bewegen. Diese Gruppe also, nachdem sie sich *volens volens* gefunden hatte, diskutierte im Plenum das Thema wie das theoretische Design, suchte gemeinsam ein aussagekräftiges, zugleich exemplarisches wie bislang nicht genug beachtetes Korpus, fand sich alsdann zu Arbeitsgruppen zusammen – und begann mit der Arbeit an den Artikeln, alleine oder in Tandems. ›Alleine‹ meinte aber nicht, dass nun in einsamer Isolation an den Beiträgen gearbeitet wurde, vielmehr tendierte die Arbeit zu einem kollektiven Prozess. Diskutiert wurden Zwischenstufen der Texte, wechselseitig lektoriert wurden vorläufige Endfassungen, und regelmäßig besprochen wurden allgemeine Probleme der Textproduktion, Fragen der Einrichtung wie

17 Wilfried Barner hat darauf hingewiesen, dass zwischen den Wortbildungen ›poetologisch‹ und ›poesiologisch‹ unterschieden werden sollte. Poetologie bezieht sich demnach auf den Autor, Poesiologie auf das Werk (siehe hierzu Wilfried Barner: »Spielräume. Was Poetik und Rhetorik nicht lehren«. In: Hartmut Laufhütte u.a. (Hg.): *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*. Bd. 1. Wiesbaden 2000, 33–67, bes. 34f.

der Formulierung, manchmal kritisch, immer aber fair und ergebnisorientiert. Dem Herausgeber war es eine Freude, das ›Wachsen‹ der Texte wie der Gruppe beobachten und begleiten zu dürfen, und wenn ich das richtig einschätze, bin ich damit nicht alleine.

Auf diesem Wege also ergab sich eine Auswahl an Autor:innen, mit der wir freilich nicht das gesamte hier in Rede stehende Diskursfeld vermessen können, aber, so hoffen wir, doch die markanten Positionen beziehungsweise Positionierungshandlungen exemplarisch behandeln – und insofern über den jeweils untersuchten ›Gegenstand‹ hinausweisen. Über das grundlegende Interesse an ›Feldwechseln‹ hinaus haben wir uns nicht auf *ein* theoretisches Design verständigt, so dass unter der Hand dergestalt fast ein kleines Kompendium der methodischen Zugänge einer Kulturwissenschaft entstanden ist, die einen weiten Textbegriff verfolgt, ohne dabei alles für Text halten zu wollen. Genauer benannt: MARLENE HARTMANN und LOTTA MAYER rekonstruieren die inszenierungspraxeologischen Volten, die Thees Uhlmann, Kim Frank und Thorsten Nagelschmidt anlässlich ihrer Neu-Erfindung als Autoren schlagen. PASCAL QUICKER nimmt Tocotronics Album *Die Unendlichkeit* und von Lowtzows Buch *Aus dem Dachsbau* in den Blick, um deren werkpolitische Engführung im Graubereich von Autobiographie und Autofiktion zu evaluieren, bevor ALICIA FUCHS am Beispiel der Lyrik und Lyrics von Lydia Daher grundsätzlich danach fragt, in welchem Verhältnis zueinander diese beiden Textformen eigentlich stehen. LEON GREST und JASMIN WIELAND fragen nach dem generischen Traditionsverhalten ›ihrer‹ Texte, indem sie PeterLichts und Hendrik Otrembas Texte in die Gattungsgeschichte der Utopie einreihen. Stärker theoretisch modelliert sind die Ausführungen von PAULINA LEMKE und MIRIAM STRECKER, insofern sie die Tiergedichte der vormaligen Wir sind Helden-Sängerin Judith Holofernes im derzeit ja hochkonjunkturrell betriebenen Diskursfeld der *Animal Studies* beziehungsweise des *Animal Turn* verorten. Im typologisch vertrackten Zusammenhang von Scherz, Satire, Ironie und tieferer Bedeutung situieren CELINE BUSCHBECK und MARTJE KUHR Bela B Felsenheimers Debütroman *Scharnow*, wobei es ihnen vor allem um die qua satirischer Perspektive artikulierte Gesellschaftskritik geht, während MICHELLE MÜCK und KATINA RASCHKE sich dem lyrischen Werk von Rammstein-Frontmann Till Lindemann thematologisch nähern und die Axiologie der Texte moralisch desinvolviert betrachten – so schwer das gelegentlich fallen mag, so notwendig ist diese hermeneutische Nüchternheit hier sicher. ANJA GÖTZ greift dann mit dem Roman *652 Km nach Berlin* der Schriftstellerin und Musikerin Silvia Szymanski einen Diskurs auf, der neuerdings

sowohl in der Literatur als auch in der (ja notwendig nachgelagerten) Literaturwissenschaft zu einem gesteigerten Interesse geführt hat: das Genre der Dorfliteratur, seit der reichlich konservativen, modernefeindlichen Hochphase Mitte des 19. Jahrhunderts eigentlich generisch diskreditiert, in jüngerer Zeit aber narrativ wie ideologisch erneuert. Eine solche Renaissance braucht dasjenige Phänomen nicht, dem sich schließlich CHRISTIAN TIEMANN und LENNART GÖBEL widmen, weil es zum Kerngeschehen der Popmusik gehört: die Musiktournee, die hier am Beispiel von Regeners *Magical Mystery* und im Rückgriff auf das Begriffsarsenal von Strukturalismus und Poststrukturalismus (namentlich Barthes und Foucault) erläutert wird.

Gerahmt sind diese genuin wissenschaftlichen Perspektiven von drei Texten, die in unterschiedlichen Modi gleichsam aus der Werkstatt berichten und damit sozusagen als Kommentar der Artikel dienen oder vielleicht eher in einen Dialog mit ihnen treten: MANJA PRÄKELS, unter anderem Sängerin der Band Der singende Tresen und Autorin des autobiographischen Romans *Als ich mit Hitler Schnapskirsche aß* (2017), entschied sich für eine metaphorisch vielstellige Darstellung ihrer Kunstproduktion, zurückblickend bis in die Kindheit und zugleich gegenwärtig. HENDRIK OTREMBÄ, oben schon genannter Multifunktionskünstler als (mindestens) Texter und Sänger von Messer, Autor von mittlerweile zwei Romanen und noch deutlich mehr Gemälden, nimmt eine ausdrücklich poetologische Perspektive auf seine produktionsästhetische Praxis ein. Ein Gespräch mit THORSTEN NAGELSCHMIDT beschließt den Band, Sänger der längst legendären ›Punkband‹ Muff Potter und zuletzt Autor des von der Kritik hochgelobten short-cut-Romans *Arbeit* (2020) – ein Gespräch, geführt wie so viele Gespräche der letzten Zeit über Zoom, Nagelschmidt als Döblin-Stipendiat in Wewelsfleth und wir anderen in allen möglichen und unmöglichen Städten, und es fand kaum ein Ende, so viel hatte er zu erzählen.

Dass nun aus der ursprünglichen Idee tatsächlich ein Buch geworden ist, verdankt sich einer Vielzahl von Personen und Institutionen, die wir hier sehr gerne nennen. Der Rainer Markgraf Stiftung danken wir für die großzügige Unterstützung bei der Finanzierung des Bandes, ohne die er nicht hätte erscheinen können. Und wir danken für die Unterstützung durch den Open-Access-Publikationsfonds der Otto-Friedrich-Universität Bamberg. Gedankt sei auch dem transcript Verlag, für seine Bereitschaft, ein Buch jenseits der eingespielten akademischen Gepflogenheiten zu veröffentlichen. Julia Ingold können wir nicht genug dafür danken, dass sie zum Projekt dazu gestoßen ist, unermüdlich konstruktive Ideen eingebracht und mit uns an den Texten

gefeilt hat, bis alle mit dem Ergebnis zufrieden waren. Celine Buschbeck hat engagiert und gewissenhaft an der Einrichtung des Manuskripts gearbeitet, Zara Zerbe mit pophistorischem Rat beigestanden. Manja Präkels, Hendrik Otreмба und Thorsten Nagelschmidt schließlich haben so prompt, interessiert und unpräventiös auf unsere Anfrage zur Mitarbeit reagiert, dass es äußerst motivierend für die Fertigstellung des Bandes war.

Bamberg, im Oktober 2021
Christoph Jürgensen

Von Fischen, die in Kinos singen

Manja Präkels

Es muss etwas zu hören sein. Das Ruscheln des Stiftes über das Papier. Die Klickgeräusche der alten Tastatur. Worte und Töne. Hühner und Eier. Es raschelt im Stroh. Fuchs, du alter Gänsedieb: »Gib sie wieder her!« Es gibt Worte, die sind dafür geschaffen, gesungen zu werden. Die fliegen gern auf Teppichen umher und andere, die bleiben lieber sitzen. Die liegen wie Findlinge auf Feldern herum. Und dann sind da noch solche, die erst weichgekaut werden müssen wie getrockneter Fisch.

Am Anfang: Handschriftliche Notizen. Zettelwirtschaft. Die rasch dahingekritzelten Gedanken drängen darauf, übertragen zu werden, so unleserlich und flüchtig sie sind. Fällt mein Blick dann auf die tippenden Hände, klackklackklack, entstehen Welten in dem kleinen Kino, das zwischen meinen Ohren sitzt. Es gleicht dem Innern des Lichtspielhauses Alhambra, vor dessen Kassenhäuschen mein Kinderherz oft raste. Und die Hände sind die Hände der Großmutter, die ich in meinen wiedererkenne, deren Anblick mir die Türen zum alten Saal so weit öffnet. Zu dieser geheimnisvollen Welt, die sich hinter dem Namen des einzigen Kinos in unserer kleinen Stadt in dem kleinen Land hinter der Mauer mit den Selbstschussanlagen verbarg.

Großmutter's Finger waren immer in Bewegung, flink die Wolle, das Schnittmuster, flink die Möhren, Kartoffeln, das Heu für die Hasen. Sie bewegten sich dabei stets im Rhythmus, den das Transistorradio vorgab. Ein tragbares sowjetisches Fabrikat mit Flachbatterien, deren Tauglichkeit zu prüfen es genügte, die beiden gebogenen Blechenden kurz an die Zungenspitze zu halten. Der metallische Geschmack, das leichte Bitzeln, der Anblick der arbeitenden Hände lösten eine Sehnsucht aus. Nach Granada zum Beispiel, das ich mir weniger als festen Ort, denn als Schiffsabenteuer vorzustellen vermochte. Ich sah mich mit windzerzaustem Haar auf beschwerlicher Fahrt mit Seilen am Ausguck festgebunden, lächelnde Wale die unseren Weg kreuzen, fliegende Fische, die singen im Chor: »Wer möchte

nicht im Leben bleiben«, und schließlich wäre da dies geheimnisvolle Land in Sicht. Der Beginn einer Reise, die ins Endlose zielt. Dagegen die verknappte Sprache der Menschen vorm Lichtspielhaus damals, die sich am Abend langer Arbeitstage begegneten:

»Nabnd.«
»Na, wie?«
»Jeht, Danke.«

Einander zunicken. Aller Sparsamkeit im Ausdruck, allem Unausgesprochenen, all den verschluckten Buchstaben und Satzenden zum Trotz gibt es Verstehen.

»Kiek dir dit an!«
»Haick schon.«
»Und?«
»Kammamachn.«

Das ist der Sound. Den darf man nicht hetzen. Der überschlägt sich sonst.

Wortreich schweigen die Frauen.
Vergessen.
Tonlos reden die Männer.
Erinnern.
Stimmlos in den Wiesen:
Kinder,
die laufen fort.

Der Widerhall meiner Schritte, nachts, in den leeren Straßen, vorbei an geduckten Häusern und Hofhundgebell. Das ist der Rhythmus. Er gehört mir. Ich beginne, im Takt zu formulieren. Wortfetzen, Sätze, Texte entstehen. So viel unsichtbarer Stoff liegt überall vor Hauseingängen, achtlos liegengelassen. Ich eigne mir dieses Territorium an, ohne selbst Spuren zu hinterlassen. Nicht hier. Meine Spuren kritzle ich auf Zettel, Zigarettenschachteln, leere Umzugskartons. Etwas erfassen kann nur gelingen als kein Teil davon.

Beim Einrichten des Kopfkinos ist das Transistorradio das erste Möbelstück. Zwischen meinen Ohren erklingt die bekannte Schlagermelodie. Meine Hände suchen. Bewegung. Flinkflink. Sie schneiden Figuren aus der

Verpackung von Buchsendungen, aus alten Kartons und Umzugskisten. Fabelwesen. Gliederpuppen. Imaginäre Freunde. Jeder Text erhält seine eigenen Pappkameraden zur Begleitung ins Unbekannte. Der Romanstoff gebiert einen Hampelmann. Seitenscheitel. Hitlerbärtchen. Baseballschläger anstelle der Arme, auf denen steht »Nichts« und »Niemand«. Der Hampel zieht mit um, bewacht das entstehende Manuskript, wird zur Vorlage für ein Albumcover. Bevor das Großstadthörstück *Kein Teil von Etwas* Gestalt annimmt, betreten drei mysteriöse Figuren mit Mänteln, hochgeschlagenen Krägen und Hüten die Bühne meines Alhambra. Die fabelhaften Urbanis sind erst Zeichnung, Entwurf, dann konkrete Formen, Gestalten an der Wand hinterm Schreibtisch. Eine raucht, eine zückt eine Waffe, nein, es ist nur eine Banane! Die dritte im Bunde hält ein Eis in der Hand. Wir werden Freunde. Eine Bande. Sie begleiten mich seither. Die Figur mit der Zigarette entwickelt sich zu einer Art Alter Ego. Weder singt noch schreibt sie, hält aber gern die Zunge an Flachbatterien. Und zieht in den Raum des Filmvorführers ein. Alhambra proudly presents: Mani Urbani.

Erinnerungen sind Material. Sind versteckt an verschiedenen Stellen des Körpers. Die gerunzelte Stirn gehört dem Vater. Mutters Lippen. Der fiese Glatzenpeter von nebenan hat mir die kleine Narbe unterhalb des linken Auges verpasst. Damals entstanden erste Gedichte auf dem Sofa der verstorbenen Großmutter. Meine Hände bewegten sich anstelle der ihren, deren lebendigem Geist ich im Zimmer nachspürte. Im Knarren der Dielen, im Klang des alten Radios, in meiner eigenen Stimme. Gereimte Textminiaturen wuchsen bergeweise, verschwanden in Koffern, die zogen mit mir aus. Der Freund, dem ich sie auf dem Fußboden der ersten eigenen Wohnung hockend zeigte, zog Zettel für Zettel heraus, versank für eine Weile darin und verschwand schließlich damit. Als er zurückkam, hatte er Melodien und Rhythmen in sein Gitarrenspiel übersetzt. Im Alhambra ging die Festbeleuchtung an.

Wer singen soll, hatte er schließlich gefragt. Wir kannten ja niemanden sonst. Also sangen wir selbst, bei weit geöffneten Fenstern. Und lernten zuzuhören. Machten Krach und Erfahrungen. Manchmal rettet der Text die Musik. Meistens ist es umgekehrt. Wenn ich schreibe, summt etwas dagegen. Ein Sound entsteht. Nie von allein. Es muss etwas zu hören sein. Und sei es eine Maus, die durch die leeren Ränge des Kinosaals huscht. Sie schläft beim Filmvorführer. Die Maus wird ausdauernder. Das Kino kleiner. Texte wachsen zu Buchstabenseen. Wortlandschaften. Klackklack. Es ruschelt im Stroh.

Die Maus sitzt jetzt im Lautsprecher. Meine Hände liegen still neben der Tastatur. Ich höre ein neues Stück, versuche, mir die Melodie einzuprägen,

die Augen verfolgen die Notensymbole, die sich im Bildschirm von rechts nach links bewegen. Die Ohren sind abgelenkt. Denn das gleichmäßige Geräusch des Druckers drängt in den Vordergrund. Es spricht mit dem Text. Ich werde es später aufnehmen und noch später in einem echten, alten Kinosaal abfeuern. Per Tastendruck. Dort stehen meine musizierenden Gefährten im Studio, mit geschlossenen Augen. Wir spielen in Echtzeit eine Platte ein. Ich tausche die Einsamkeit der Schreibstube gegen das Körperinswerden in Ohren und Bewegung der Gruppe. Die Grenzen individueller Erfahrung zu überschreiten, gelingt nur als Teil von Etwas.

»Heute ist wieder ein Tag.« Oder: »If you work it will lead to something.« Poetologische Reflexionen

Hendrik Otremba

2016 erscheint das dritte Messer-Album *Jalousie*. Wie bei allen Veröffentlichungen meiner 2010 gegründeten Band stammen die Texte und der Gesang von mir und die Musik von meinen Mitstreitern. Der Titel wirkt auf mich passend, weil eine Jalousie eine geheimnisvolle Komplexität evoziert, die ich auch im Entstehen des Albums zu beobachten gemeint habe. Zum einen verdeckt und schirmt eine Jalousie ab, gleichzeitig macht sie Dinge unbemerkt anschaulich, stellt dabei eine Frage nach der Perspektive, also ob man hindurchschaut oder angeschaut wird. Sie suggeriert durch ihr bloßes Vorhandensein: Hier könnte es etwas zu sehen geben. Außerdem ist sie eine Referenz auf den *nouveau roman*, lässt einen mit ihrem potentiellen Zitat-Charakter also nicht alleine dastehen. Hier ist der mögliche Komplize Alain Robbe-Grillet mit seinem schmalen Büchlein *La Jalousie* aus dem Jahre 1957, mit dessen Schreibweisen ich mich in der Zeit beschäftige, in der das Album langsam Form findet. Zudem bringt der Roman eine weitere Bedeutungsebene mit, die mich damals textlich interessiert: die Eifersucht. Das schmale Reclam-Heft liegt heute unter dem Bein meines Schrankes und hindert diesen daran, umzufallen – man möge mir diesen Umstand verzeihen, es besitzt eben die richtige Dicke. Als musikalische Gäste auf dem Album sind Micha Acher (The Notwist et cetera), Jochen Arbeit (Einstürzende Neubauten et cetera), Stella Sommer (Die Heiterkeit) und Katharina Maria Trenk (Sex Jams) zu hören. Thematisch könnte man, wenn man das denn will, andeuten, dass textlich und ästhetisch hier gewisse Messer-Topoi ausdifferenziert werden (Verlustangst, Technologie-Skepsis, Zivilisations-Unbehagen, Glückssuche, das Leiden der Lebewesen et cetera), die auf dem Album in einer Art Noir-Ästhetik Gestalt finden.

Zieren die bisherigen Cover meine Gemälde, warten wir hier mit einer kleinen Zäsur auf, die sich auch in einer personellen Veränderung spiegelt (neuer Gitarrist und zusätzlicher Percussionist), vor allem aber das, was ich schon im Hinblick auf den Titel thematisiert habe, erweitert: Die Jalousie wirft als Teil einer zu diesem Zeitpunkt für mich inhaltlich interessanten, detektivischen Ästhetik gleich mehrere Fragen auf und schlägt einhergehende Lesarten vor: Ohne Typografie – mehr als Ausstellungsstück gedacht – findet sich auf der schwarzen Frontseite der Schallplattenhülle die Fotografie einer ausgefahrenen, hängenden Jalousie, deren Schlitze im Verlauf von oben nach unten ihre Durchlässigkeit verändern. Das Cover fragt: Wer schaut hier was an beziehungsweise wodurch wird dabei geschaut? Wer wird von wo aus betrachtet? Wer betrachtet? Wird jemand beim Betrachten betrachtet? Nicht zuletzt geht es dabei um eine Auseinandersetzung mit jener Öffentlichkeit, die auch wir als Band erleben.

Die Rückseite, gestaltet von Jim Kühnel, führt die Songtitel auf. *Der Mann der zweimal lebte*, im Titel inspiriert vom gleichnamigen John Frankenheimer-Film aus dem Jahre 1966, in dem auch so manche Jalousie ihre Schatten wirft, *Der Staub zwischen den Planeten*, gleichzeitig Titel einer Ausstellung meiner Gemälde, und dann, für das Album und diese Schaffenszeit wohl am wichtigsten: *Detektive*, inspiriert durch den gleichnamigen Film von Rudolf Thome aus dem Jahre 1969 mit Iris Berben und Uschi Obermaier, und textlich eine Art narrative Manifestation der Kunstfigur des Detektivs, die damals für uns als Band eine große Rolle spielt: einer, der nicht eindeutig auf einer Seite steht, an einer diffusen Form von Wahrheit interessiert ist, mit unlauteren Mitteln arbeitet. Einer, der durch Jalousien guckt und dessen Antlitz vom Licht- und Schattenspiel einer Jalousie gezeichnet wird. In jenen schlaflosen Nächten, in denen das Textwerk des Albums entsteht, das wir dann schließlich innerhalb von etwa zwei Wochen auf einem alten Rittergut zwischen Münster und Bielefeld aufnehmen, gibt es eine solche Jalousie, die das elektrische Licht einer Straßenlampe filmreif in meinem Schlafzimmer durch scharfkantige Schatten zerteilt. Dort finde ich zu dieser Ästhetik, vereinnahme sie, spinne sie weiter, mache aus Detektiven Dichter und aus Dichtern Detektive. Der Detektiv als Grenzgänger, der sich genau wie der Dichter in einem Dazwischen bewegt, keine Eindeutigkeit zulässt, im Verborgenen waltet und dessen Handlungen trotzdem weitreichende Konsequenzen haben können – das ist in dieser Zeit für mich eine Symbolfigur, in der ich mich selbst entdecken will.

Parallel zum Album schreibe ich an meinem ersten Roman *Über uns der Schaum*. Die dort zu findende Welt ist bereits in der Musik angelegt, und andererseits formt auch der Roman, der ja zeitgleich entsteht, die Ästhetik der Platte, der Musik, der Songtexte. In *Detektive* heißt es etwa:

Seid verdammt
Seid verdammt
Mörder, Gesindel und Krokodile
Worin hast du dich da nur verrannt?
Was sind wir jetzt, sind Detektive?
War die Ermittlung dir schon bekannt?
Falsche Beute neuer Diebe
Eine Pflanze wächst im Kleiderschrank
Nimm dich in Acht vor ihren Trieben
Ein Schuss löst sich im Büro der Bank
Und sie rennen wie die Tiere
Schiebt den Rock hoch
Macht ihn heiß
Frag sie jetzt nicht nach Liebe
Das ist die Arbeit
Das ist der Preis
So geht's bei Detektiven
Du spielst in München
Schlägst auf in Wien
Bricht zarte Nasen
Schießt Portobin¹

Und schon sind wir mittendrin. Ich verfolge also nun die Spuren weiter, die ich selbst gelegt habe: Portobin ist die Heroin-verwandte Droge, die der Detektiv Joseph Weynberg in *Über uns der Schaum* konsumiert, die aber nur dort als Droge erläutert wird und hier zunächst ein Rätsel ist, wenn auch das erwähnte ›Schießen‹ des Portobins auf eine intravenöse Aufnahme hindeutet.

Der Messer-Text, der also die Ästhetik des Romans mitentwirft, kommt wiederum als Fragment im Buch vor, dessen Kapitel mit Gedichten von Hauptfigur Joseph Weynberg eröffnet werden, dessen Schreiben sonst keine konkrete Erwähnung findet und lediglich andeutet, dass er Gedichte schreibt, wobei offenbleibt, ob er sich überhaupt als Dichter begreift:

1 Messer: »Detektive«. In: *Jalousie*. Trocadero 2016.

›Das ist die Arbeit, das ist der Preis
 So geht's bei Detektiven
 Eine Pflanze wächst im Kleiderschrank
 Nimm dich in Acht vor ihren Trieben‹
 Weynberg²

Es existieren also Motive und Umstände im jeweils anderen, zeitgleich entstehenden Werk, die jedoch nur an der jeweils anderen Stelle eine weiterführende Erläuterung finden. Buch und Roman stehen dabei nicht in Hierarchie, und auch, wenn sie einer Verwertungslogik folgend nacheinander und nicht zeitgleich erscheinen, sind sie doch in derselben Zeit entstanden. So heißt es etwa auf einer handschriftlichen Notiz, die als Scan im Roman auftaucht an einer Stelle, die für das emotionale Verhältnis der beiden Hauptfiguren Maude Anandin und Joseph Weynberg bezeichnend ist und von der *femme fatale* an den *detectivus poetica* gerichtet aufgeschrieben wird:

Ich seh' dich wie durch Nebel
 Ich seh' dich wie im Traum
 Wir tauchen durch das Wasser
 Und über uns der Schaum³

Dieser Text wiederum taucht auch im Stück *Der Staub zwischen den Planeten auf Jalousie* auf – ist wie bereits erwähnt zudem Titel einer Ausstellung mit meinen Gemälden – und stiftet so bereits im letzten Vers des Refrains den Titel des Romans. Zwischen Dichtung und Wahnsinn, zwischen der Suche nach Glück und seiner Todessehnsucht, zwischen Lügen und Wahrheit pendelt Joseph Weynberg, ein Doppelwesen aus Detektiv und Dichter, durch Album und Buch, lebt hier etwas aus, das dort nur zitiert wird, führt da ganz naturalisiert eine detektivische Art zu leben vor, die in der Musik nur zwischen den Zeilen poetisch angedeutet wird. Buch und Album lassen sich jedoch unabhängig voneinander lesen, ihre Beziehung folgt keinem Konzept, sondern hat sich schlichtweg aus dem Umstand ergeben, dass sie parallel entstanden sind.

Das Album *Jalousie* ist mit einem, ebenfalls in Kooperation mit Jim Kühnel entworfenen, Booklet versehen, mehr ein Kunstkatalog. In dem quadratischen, LP-großen Hochglanz-Heft wird der Cover-Ästhetik folgend (die Jalousie als ausgestelltes Objekt) die Galerie-Ausstellung eines Fanzines inszeniert.

2 Hendrik Otremba: *Über uns der Schaum*. Berlin 2017, 11.

3 Otremba: *Über uns der Schaum*, 269.

Während meine Mitmusiker die instrumentale Seite der Stücke aufnehmen und ich zum Abwarten verdammt bin, stelle ich collagenhaft, mit Schreibmaschine, Stiften, Fotografien und unter Verwendung von Kopiertechniken integrierter Gegenstände, ein simples Heft zusammen, das die Texte von *Jalousie* versammelt und zudem Fragmente einer Erzählung einführt, die nicht weiterverfolgt wird und zum Zeitpunkt des Erscheinens von *Jalousie* ins Leere führt. Dieses Booklet wird dann in einem White Cube-artigen Galerie-Raum auf einem kleinen Tisch vorgeführt und von einem Katalogfotografen abgelichtet, Seite für Seite, aus allen möglichen Perspektiven, mit Großaufnahmen oder fokussierend auf kleinste Details. Die Fotos, die eine wirkliche Ausstellung suggerieren, die es jedoch nie gegeben hat, werden dann von Jim Kühnel im erwähnten hochwertigen Booklet einem Ausstellungskatalog ähnlich arrangiert, wobei die Fotos mit Zahlen versehen sind, die zu den abgedruckten Texten am Ende des Katalogs führen, so dass diese vom Betrachter nachgelesen werden können. Einer dieser Texte, der jedoch auf dem Album selbst nicht zu hören ist, trägt den Titel *Kachelbad*:

Nur ein Stück Seife, weil du dir nicht mehr sicher bist. In eine andere Welt bist du verliebt. Was wird das ändern, wenn es dazu kein Wasser gibt? Und wo Papier ist, da wirst du schnell zum Dieb. Du fragst mich leise: – Ist das denn dann dein Spleen? Oder nur wieder die alte Wilhelm Tell-Routine? Sind das die Wellen, in die du gerne gehst? Ist es das Salz, mit dem du dich verstehst? – Ich sag: Den Vater hab ich unlängst auserzählt, doch die Mutter braucht noch viele Worte. Nur des Nachts treten Steine in den Orbit ein, die Erde ist einer dieser Orte. Der Blick fährt auf ein Insekt im Kachelbad. Der Himmel im Dunkeln wunderschön. Sag Jalousie und sag noch was dahinter liegt. Wo ist das Ende? Ich kann es nicht mehr sehen.⁴

Das Gedicht schreibe ich erst in der Aufnahmezeit, als alle Songtexte schon fertig sind und das Album auf besagtem Rittergut mitten im Produktionsprozess steckt.

Es ist eine merkwürdige Zeit, für die Band, aber auch für mich privat. So liege ich in den Nächten lange wach und denke nach. Ich werde das Gefühl nicht los, dass da etwas fehlt. Plötzlich geht es los, hektisch greife ich nach Papier und Stift und schreibe das Gedicht auf, das, ohne dass ich es weiter erklären könnte, zu einem Schlüssel für *Jalousie* wird und das Album

4 Messer: *Jalousie*. Trocadero 2016, Booklet, o. S.

für mich greifbar macht, das sich zuvor noch meinem Bewusstsein zu entziehen scheint. Früher in dieser Nacht habe ich *Naked Lunch* gesehen, David Cronenbergs 1991er-Adaption des angeblich unverfilmbaren Romans von William S. Burroughs aus dem Jahre 1959. Dort, in den Filmbildern, gibt es ein wirkliches Kachelbad, ein gekacheltes Badezimmer, das nun konkret im Messer-Text auftaucht und mir auf diesem Wege hilft, einen Zugang zu dem Album zu finden, das wir da aufnehmen. Aufgeregt laufe ich am nächsten Morgen zu den anderen Bandmitgliedern und überzeuge sie davon, das Gedicht aufzunehmen und mit einigen musikalischen Improvisationen zu unterlegen. Ich kann ihnen nicht erklären, warum. Doch sie folgen meiner Bitte, bis das Stück schließlich vor Veröffentlichung von *Jalousie* 2016 auf der Messer-12" mit dem Titel *Kachelbad EP* erscheint, hier bezeichnet als *Kachelbad (Prolog)*, neben den bereits erwähnten Stücken *Der Mann, der zweimal lebte* und *Detektive* sowie drei Remixes des letztgenannten Songs. Auf dem Cover: eine kaputte Jalousie im Negativ. Der Kachelbad-Prolog, zu dem ich nach der Aufnahme mit Josef Mandel ein Video drehe, ist also zunächst ein Zitat aus einem Film und dann Titel eines Prologs und für mich persönlich ein poetischer Schlüssel zum Album. Zuerst, nach der handschriftlichen Notation auf Papier, tippe ich ihn mit meiner Schreibmaschine auf ein Blatt Papier, das wiederum die Kopie eines zusammengeknüdelten Papiertes ist. Mit Edding schreibe ich das Wort KACHELBAD darüber. Dieses Papier wird dann eine Seite des Fanzines, das anschließend ausgestellt und fotografiert wird, um im erwähnten Booklet-Katalog genau diese Perspektivierung einer (inszenierten) Ausstellung zu suggerieren, wobei dem Prinzip des Katalogs folgend der prologische Text in typographischer Reinschrift den Katalog eröffnet. Kachelbad also scheint von Anfang an seine mediale wie materielle Form zu wandeln.

Es soll nicht das letzte Mal sein, dass das Wort – oder Motiv? – eine Rolle spielt, so erfährt es bald eine erneute Verwandlung: Als ich 2017 und 2018 während der Arbeit an meinem zweiten Roman nach einem Namen für die Hauptfigur suche, wird das Wort Kachelbad, das durch die Arbeit an *Jalousie* an mir haften geblieben ist, zum Eigennamen und auf diesem Wege schließlich zum titelgebenden Protagonisten des Romans. H. G. Kachelbad, Held des Romans *Kachelbads Erbe*, in dem es kurzgefasst um das Verhältnis der konservierenden Eigenschaften der kalten Technik der Kryonik und des Schreiben geht, erscheint 2019. So ist ein motivisches Zitat, das mir ein paar Jahre zuvor in einer schlaflosen Nacht auf einem alten Rittergut begegnete, auf diesem Wege zum Schlüsselmoment für das Messer-Album *Jalousie* wurde, als Prolog sowohl den Veröffentlichungszyklus um *Jalousie* als auch dessen mehrfach ge-

rahmtes Artwork eröffnete, dabei durch eine Video-Adaption begleitet wurde, schließlich zu einem erfundenen Menschen geworden, der die Fäden eines über mehrere Jahrzehnte auf der ganzen Welt spielenden Romans zusammenführt und dort symbolisch für die Frage stehend gelesen werden könnte, was Wahrheit ist, was Dichtung.

Doch auch darüber hinaus begegnen sich in *Kachelbads Erbe* Figuren und Motive, die schon zuvor in Dingen vorkamen, an deren Entstehen ich beteiligt war. Eine Figur etwa, einer der wichtigsten kalten Mieter (die Menschen, die sich von Kachelbad einfrieren lassen), heißt Shabbatz Krekov. Sein Kapitel im zweiten von fünf Teilen des Romans (C84 5/6. *Oder: Die kalten Mieter*) trägt den Titel *Tod in Mexiko*, was wiederum der Titel eines Messer-Stücks ist, das auf unserem vierten Album *No Future Days* 2020 erscheint und textlich – in diesem Fall tatsächlich rückblickend – eine Art Wanderung durch die Ästhetik des Romans entwirft. Shabbatz Krekov ist aber auch schon am Anfang des ersten Romans *Über uns der Schaum* aufgetaucht, der mit einem Zitat des fiktiven Dichters eröffnet:

*Als die Wellen in der Atmosphäre verebbt waren
Lag der Planet für einen Moment ganz still.
(Shabbatz Krekov, Dichter, verschollen)*⁵

Dieser im dystopischen Setting des Romans verschollene Dichter findet erst in *Kachelbads Erbe* Gestalt. Als er, der Schriftsteller, noch unter seinem bürgerlichen Namen Richard Kallmann, aus der Anonymität seines Untertau-chens, als Kommentar auf Anfeindungen des Feuilletons gegenüber seinem Opus Magnum *Augen in der Dunkelheit*, sich durch die Veröffentlichung eines Gedichts in verschiedenen Zeitungen zu Wort meldet, stammt der Text aus einem der ersten Messer-Stücke, das ebenfalls *Augen in der Dunkelheit* heißt.

Der Titel ist einer *Star Trek – The Next Generation*-Episode entlehnt – und zunächst auf Kasette, dann auf einer Vinyl-Single und schließlich auf unserem ersten Album *Im Schwindel* erschienen:

Ohne Ziel liefen sie durch den Wald
Die Sonne stand tief und
glitzerte im schmelzenden Schnee
Die Uhr war stehengeblieben
Und es wurde langsam dunkel

5 Otremba: *Über uns der Schaum*, 7.

Dann entdeckten sie die Gleise
Von Unkraut überwuchert
Ein morscher Ast fiel herab
Und zersplitterte auf dem Boden

Augen in der Dunkelheit
Und Stimmen im Nebel
Das sind die Toten
Die uns umgeben

Ein Schauer überkam mich
Ein fast wohliges Gefühl
Ich begab mich auf die Suche
Doch ich konnte nichts mehr sehen

Zwischen den Steinen der Ruine
Am Ufer des stillen Sees
Liegt vergraben die Erinnerung
Die die Zeit nicht übersteht

Augen in der Dunkelheit
Und Stimmen im Nebel
Das sind die Toten
Die uns umgeben

Augen
Augen
Augen

A⁶

In eben diesem Roman, für den ich hier einen der ältesten Texte, die ich je geschrieben habe, ein zweites Mal nutze, sind die einzelnen Kapitel und Teile durch schwarz-weiße Fotografien unterteilt, die ich über die vergangenen zehn Jahre mit einer alten Minox 35 EL geschossen habe und die für mich so

6 Messer: »Augen in der Dunkelheit«. In: *Im Schwindel*. Trocadero 2016.

etwas wie Portale zu den Schauplätzen und Atmosphären bedeuten, die im folgenden Kapitel für die Geschichte des Romans wichtig werden. Zum Teil sind dann wiederum aus diesen Fotografien Gemälde geworden, schwarz-weiße Nachmalungen der Motive, die also die in den Roman integrierten Fotografien erneut in der Malerei auftauchen lassen. So geht es weiter, und die Motive, die Worte, sie schlängeln sich durch die Dinge, die ich erfinde, tauchen wieder auf, verändern ihre Form, wechseln die Farbe, das Medium.

Wie aber lassen sich diese ja letztlich vom Zufall oder mehr noch einer diffusen Form stofflichen Eigenantriebs abhängigen Bewegungen innerhalb meines Schaffens poetologisch abstrahieren? Vielleicht hole ich mir etwas Hilfe dazu. In Bernard Malamuds phänomenalem Roman *Die Mieter* aus dem Jahre 1973 heißt es in der Übersetzung von Annemarie Böll gleich auf den ersten Seiten:

Lesser erblickt sich in seinem einsamen Spiegel und erwacht, um sein Buch zu beenden. Er roch in der Tiefe des Winters die lebendige Erde. In der Ferne die klagenden Signale eines Schiffes, das den Hafen verläßt. Oh, könnte ich dahin fahren, wo es hinfährt. Er kämpft darum, wieder einzuschlafen, kann aber nicht, die Unruhe zieht ihn wie ein Pferd an beiden Beinen aus dem Bett. Ich muß aufstehen und schreiben, sonst finde ich keine Ruhe. In dieser Hinsicht habe ich keine Wahl. »Mein Gott, die Jahre.« Er schleudert die Decke beiseite und steht schwankend neben dem Stuhl mit den lockeren Beinen, auf dem seine Kleider liegen, zieht langsam seine kalte Hose über. Heute ist wieder ein Tag.⁷

Das, was Harry Lesser hier als eine Art kreativen Motor im Sinne einer Getriebenheit beschreibt, ist auch das einzige, was ich als eine Form von Konzept oder Ansatz beschreiben und als Ansporn meines Schaffens begreifen kann. So oder so ähnlich meine ich morgens immer aufs Neue in die Welt geworfen zu werden: Ich wache auf und will etwas. Oder, wenn eine Idee sich entzündet oder schon Fahrt aufgenommen hat: Etwas will etwas von mir. Die Resultate, also die Dinge, die auf diesen Impuls hin entstehen, können dabei durchaus verschieden und zu Beginn noch völlig diffus und verhangen sein, auch wenn die Fragen, die Gefühle, die Beobachtungen, die Erinnerungen, die Gedanken, mit denen ich mich beschäftige, dieselben sind. So wie Lesser erscheint es mir dann: An einem Ort, von dem es noch eine andere Version geben muss, voller Sehnsucht nach Ruhe, die sich nur verspricht, wenn etwas im Entstehen

7 Bernard Malamud: *Die Mieter*. Köln 1973, 11.

ist – und dann, im Moment, wenn es hervorgekommen oder gar abgeschlossen ist, schon wieder von einem Verlangen erfüllt, mich zu bewegen und etwas Anderes zu erschaffen. Das Wichtigste dabei ist es, nicht abzuwarten, vielmehr: am Ball zu bleiben, der Herausforderung nachzujagen, das Kapitel zu eröffnen, den Gedanken niederzuschreiben, Bedingungen zu sichern, in denen diese Offenheit möglich bleibt. Oder in den Worten der amerikanischen Ordensschwester Corita Kent, die John Cage einst die legendären *Ten Rules For Students And Teachers* stiftete, die dann durch ihn populär wurden: »The only rule is work. If you work it will lead to something. It's the people who do all of the work all of the time who eventually catch on to things.«⁸ Dabei gibt es im Moment des Erwachens keinerlei Klarheit, was denn wohl am heutigen Tage entstehen mag. Oder anders: Ich laufe mich schwindelig um ein Drahtgerüst, das bereits dasteht, als ich noch verschlafen die Lichtung betrete; es entwirft vage das Skelett eines Körpers, den ich noch nicht erkenne, und ich werfe mit einem fremdartigen Lehm danach, den ich aus meinen Hosentaschen hervorhole, immer versucht, nicht allzu gut herauszufinden, zu welcher Gestalt der Körper wohl finden mag, während sich da Schicht um Schicht eine Kontur herausbildet. Gleichzeitig bin ich von einem obsessiven Interesse getrieben, genau das zu erkennen: Wer ist das, den ich da forme? Was will er mir erzählen?

Immer nämlich sind da Auseinandersetzungen mit den Stoffen, mit Fragen, Figuren, Gefühlen, Ereignissen, Beobachtungen, mal mehr und mal weniger deutlich. Im Frühling interessiere ich mich für eine Mörderin, im Sommer erfinde ich eine Reihe wahnwitziger Ereignisse, die ich nicht verorten kann, im Herbst schaue ich durch fremde Fenster, im Winter phantasie ich über einen blinden Propheten, den es nur als Geist gegeben hat. Oder um auf Harry Lesser zurückzukommen: Es gibt eine Kontinuität. »Heute ist wieder ein Tag.« Oder Corita Kent: »If you work it will lead to something.« Ich weiß am Morgen noch nicht, was am Abend entstanden sein wird. Ein Gemälde, ein Song, ein Gedicht, ein Romankapitel, eine vage Idee, ein Essay, ein Gedicht, eine Fotografie, ein Film, eine Collage, eine Skizze. Klar ist nur, und das sind die temporären Gegebenheiten, die Teil des Prozesses sind: Es gibt immer ein Interesse, das durchwandert wird. Schritt für Schritt durch innere

8 John Cage: *10 Rules for Students and Teachers*. Auf: www.openculture.com/2018/07/10-rules-for-students-and-teachers.html, veröffentlicht am 20. Juli 2018, zuletzt abgerufen am 11. Juni 2021.

Landschaften, die sich zusammensetzen aus verschwommenen Erinnerungen, wahnhaften Träumen, undeutlichen Beobachtungen und kaum eindeutigen Visionen. Manchmal ist es auch ein Rausch.

Ob aus den Dingen, die mich beschäftigen, dann Gemälde, Musikstücke, Gedichte, Romane oder lose Fragmente von etwas noch Unbestimmtem werden, ist also nicht festgelegt. Und das muss es auch nicht. Die Stoffe suchen sich ihre Wege und ich verschwinde hinter ihnen, einzig damit beauftragt, mich um den Transfer, die Konservierung zu kümmern. Ich führe aus, was sich aus den Dingen ergibt, die ich im Nebel zu sehen meine. Irgendwas leuchtet da, ich erkenne einen blassen Schein. Auch, wenn also in der Beschäftigung eine Kontinuität besteht, wechseln, überblenden, vermischen und durchdringen sich die Ausdrucksformen und ihre angeschlossenen Medien. Ich würde dabei aber nicht von einem Konzept oder einer bewussten Strategie sprechen, sondern von einer Spontaneität und der stetigen Sensibilisierung gegenüber den Stoffen, den Gegenständen, mit denen ich mich beschäftige und auf die hin ich die Welt zu lesen versuche. Wenn es also eine Strategie gibt, dann ist sie in der direkten Wortbedeutung ein Zufall. Wenn es eine Methode gibt, dann heißt sie, morgens aufzustehen!

Damit ich also bereit bin, damit ich den Dingen die Form schenken kann, die sie verlangen, stehe ich während jeder gegebenen Pause geduldig an der Pforte und mache meine Fingerübungen, unternehme Experimente, gehe Kollaborationen ein oder verstecke mich an einem Ort, von dem aus ich alles und mich niemand sehen kann; kurz: setze mich auf der ein oder anderen Ebene der Welt aus, um mein Handwerk voranzutreiben, ohne es beherrschen zu wollen (denn die Freiheit in der Kunst liebt den Dilettantismus). Oder ich ziehe mich zurück, um etwas aufzuladen, was wieder zwingend verlangt, dass es weitergeht und das Schmerz, Leid, Glück, Ekstase oder Müdigkeit sein kann. Noch abstrakter heißt das: Ich bin Autodidakt und lebe davon, nicht zu wissen, nicht zu verstehen, was ich tue, gezwungen, in diesem Unwissen voll und ganz bei der Sache zu sein, weil darin nicht weniger liegt als das intensivste der mir bekannten Zustände, mein Heilsversprechen: das Erschaffen, die Freiheit. Heute ist wieder ein Tag, etwas herauszufinden, heute ist eine Art, zu leben.

Diese Vorstellung ist natürlich sehr romantisiert und lässt sich nicht immer mit den Bedingungen übereinbringen, denn gibt es auch da, wo man sich eine möglichst starke Autonomie erkämpft hat, Deadlines, Veröffentlichungszyklen, ungeduldige, eigensinnige künstlerische Partner oder wartende Auftraggeber. Oder im Fall von Harry Lesser: ein Buch, das fertiggestellt

werden muss und an dem er im Roman selbst, denn es ist eine Geschichte über das Schreiben, seit neun Jahren arbeitet. Ich bin jedoch aufgrund meiner Erfahrungen der festen Überzeugung, dass sich durch konkrete Experimente oder eben einen medialen Fluss, eine mediale Durchlässigkeit, Bedingungen schaffen lassen, die eine für das größte Maß an Kreativität notwendige Offenheit begünstigen, und dass sich dabei auch ohne ein strenges Konzept Prozesse ergeben können, in denen sich Medien durchdringen, ablösen, ergänzen, abwechseln oder überlagern – und dabei eben jene Motive und Gegenstände verändern, erfinden, prägen, assimilieren, erweitern, zerstören oder nur strukturieren, sprich: umformen! Wenn ich hier also von einem trans-medialen Bewusstsein sprechen kann, dann von der Offenheit, sich in eine Sphäre zu begeben, in der der Gegenstand das Kommando übernimmt und entscheidet, wie und in welcher Form er zutage tritt. Da hierbei immer die Möglichkeit vorhanden ist, sich von einer Gattung, einer Kunstdisziplin vorübergehend abzuwenden, wenn man etwa nicht mehr weiter weiß oder den Glauben verloren hat, schützt dieser Modus auch hervorragend vor Blockaden, bedeutet er doch Ablenkung und Distanz, ohne aus dem Schaffensprozess auszusteigen, und führt er doch nicht selten dazu, dass man eine geheime Abzweigung findet, einen verborgenen Trampelpfad, ein verwittertes Abstellgleis, einen Nebenarm des Flusses, eine Tapetentür.

»Oh, ein Musiker hat ein Buch geschrieben, Hurrah«¹

Künstleridentitäten ›schreibender Musiker:innen‹ im Kontext paratextueller Inszenierungsstrategien

Marlene Hartmann/Lotta Mayer

Kulturelle Felder überschneiden sich häufig und in vielerlei Hinsicht, sodass es nicht ungewöhnlich ist, wenn Künstler:innen mit Veröffentlichungen in unterschiedlichen Kunstformen in Erscheinung treten – wie die ›schreibenden Musiker:innen‹, die in diesem Band betrachtet werden. Typisch für sie wie generell für grenzüberschreitend produzierende Künstler:innen ist, dass sie in der Öffentlichkeit zumeist trotzdem einem künstlerischen Feld zugeordnet werden, von dem aus sie ›Ausflüge‹ in ein anderes Feld unternehmen. Damit werden die künstlerischen Aktivitäten rezeptionsseitig unterschiedlich gewertet, wobei diese Gewichtungen den Selbstbildern keineswegs entsprechen müssen. Dadurch ergibt sich die Problematik der Identifikation mit verschiedenen künstlerischen Berufsbezeichnungen und der damit einhergehenden Verhandlung von Eigen- und Fremdwahrnehmung.

In diesem Artikel sollen Thees Uhlmann, Kim Frank und Thorsten Nagelschmidt exemplarisch als Vertreter eines solcherart vielseitigen Kulturschaffens hinsichtlich der Frage in den Blick genommen werden, welche Künstleridentität(en) sich Musiker:innen zuschreiben, die auch als Autor:innen tätig werden, genauer, mittels welcher Inszenierungstechniken sie diese Identitäten in öffentlichen Resonanzräumen sichtbar machen. Die drei ausgewählten Künstler verbindet dabei, dass sie allesamt zuerst im musikalischen Feld aktiv

1 Thees Uhlmann in: *Thalia Stories: Thees Uhlmann*. Auf: <https://www.youtube.com/watch?v=ElauAtZa6Gs>, veröffentlicht am 6. Juni 2016, zuletzt abgerufen am 11. Juni 2021, Min. 0:01-0:02.

waren und sich einen Namen gemacht haben, bevor sie literarische Texte veröffentlichten. Gleichzeitig stellen sich die Verlaufsformen des Feldwechsels bei allen dreien sehr unterschiedlich dar. Untersucht werden soll deshalb, ob damit auch differierende Praktiken der Inszenierung einhergehen und sich daraus voneinander abzugrenzende Inszenierungstypen ableiten lassen.

Inszenierungstechniken, das meint im Folgenden vor allem paratextuelle Phänomene wie Beiträge in Form von Podcasts, Videos und sozialen Medien sowie Interviews und öffentliche Auftritte im Zusammenhang mit der eigenen Kunstpräsentation, beispielsweise Konzerte und Lesungen. Dabei werden nur solche Quellen in Betracht gezogen, die seit der ersten schriftstellerischen Veröffentlichung des jeweiligen Künstlers erschienen sind. Denn erst mit ihrem Eintritt in das literarische Feld kann von einem rekonstruierbaren Öffentlichkeitsbezug gesprochen werden.

Im Fokus liegen Selbstaussagen der drei Künstler, es können aber auch Fremdinterpretationen Teil der jeweiligen Künstleridentität werden, sofern sie diese kommentieren und dergestalt annehmen oder ablehnen. Dieses Austarieren von Selbst- und Fremdzuschreibungen vollzieht sich hauptsächlich im unmittelbaren Veröffentlichungszusammenhang: Uhlmann, Frank und Nagelschmidt treten vorrangig dann in Erscheinung, wenn sie neue Projekte bewerben und geben dann häufig Interviews in diversen Fernsehsendungen, Podcasts sowie schriftlichen Medien, veröffentlichen aber auch eigene Inhalte auf verschiedenen Plattformen der sozialen Medien.

Inszenierungsstrategien in paratextuellen Kontexten

Obwohl das Phänomen schreibender Musiker:innen eine lange Tradition hat und seit einigen Jahren besonders präsent ist, gibt es kein spezifisches Analyse- und Interpretationsdesign für diesen Künstlertypus. Daher beziehen wir uns im Weiteren auf methodische Überlegungen zu schriftstellerischen Inszenierungspraktiken, in der Annahme, dass sie sich auf unser Korpus übertragen lassen.² Mit Pierre Bourdieu nehmen wir an, dass

2 Derlin widmet sich in ihrer wissenschaftlichen Untersuchung Rocko Schamoni und untersucht dessen Inszenierung im literarischen und im musikalischen Schaffen. Der Fokus richtet sich dabei auf seine Inszenierung als Schriftsteller (siehe hierzu Katharina Derlin: *›Es muss eine Ambivalenz und ein Bruch her‹. Formen und Funktionen der Selbstinszenierung bei Rocko Schamoni.* Marburg 2012). Ein weiteres Forschungsfeld, das sich in den letzten Jahren mehr herausbildet, sind Studien zu Musikerimages. Diese re-

sich in den unterschiedlichen künstlerischen Feldern weitgehend ähnliche Inszenierungsstrategien identifizieren lassen, woraus folgt, dass sich deren Akteur:innen feldstrategisch ähnlich verhalten.³

Grundsätzlich können wir davon ausgehen, dass sich Künstler:innen ihrer Präsenz und Resonanzzeugung in der Öffentlichkeit bewusst sind und sie diese nutzen; sie können sich also nicht nicht inszenieren.⁴ Unter Inszenierungspraktiken verstehen wir »resonanzbezogene paratextuelle und habituelle Aktivitäten und Techniken«,⁵ welche von dem:der Künstler:in ausgehen und sich auf ihn:sie beziehungsweise sein:ihr Werk beziehen. »Inszenierung« darf dabei aber nicht als Täuschung verstanden werden, sondern vielmehr als wertungsneutrale Beschreibung von resonanzorientierten Techniken zur öffentlichen Präsentation von Autor:in und Werk.⁶

Als Akteur:innen in einem Feld sehen sich Künstler:innen verschiedenen Kräften und Machtverhältnissen ausgesetzt. Durch die Akkumulation ökonomischen, sozialen, kulturellen sowie symbolischen Kapitals können sie sich an gewissen Stellen verorten.⁷ Dieses Ringen um bestimmte Positionen äußert sich unter anderem öffentlichkeitswirksam über Strategien der Selbstinszenierung.⁸ Zu einer solchen Positionierung im literarischen Feld bedienen sich Autor:innen gewisser historisch verankerter und damit (häufig) einfach zu entschlüsselnder »Autorenbilder«.⁹ Durch eine aktualisierte Verkörperung

zipientenfokussierten Studien werten die Fremdaussagen und Wirkungen der Inszenierungstechniken von Musiker:innen aus (siehe hierzu Carolin Cohrdes: *Auf der Suche nach optimaler Distinktheit. Musikalische Gefallensurteile Jugendlicher und der Einfluss eines Musiker-Images*. Berlin 2013; Silke Borgstedt: *Der Musik-Star. Vergleichende Imageanalysen von Alfred Brendel, Stefanie Hertel und Robbie Williams*. Bielefeld 2008).

- 3 Siehe hierzu Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt a.M. 1999.
- 4 Siehe hierzu Christine Künzel: »Einleitung«. In: Dies./Jörg Schönert (Hg.): *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*. Würzburg 2007, 9-24, hier 14.
- 5 Siehe hierzu Christoph Jürgensen/Gerhard Kaiser: »Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Heuristische Typologie und Genese«. In: Dies. (Hg.): *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*. Heidelberg 2011, 9-30, hier 10.
- 6 Ebd.
- 7 Siehe hierzu Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, 340-343; Joseph Jurt: *Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis*. Darmstadt 1995, 78.
- 8 Siehe hierzu Carolin John-Wenndorf: *Der öffentliche Autor. Über die Selbstinszenierung von Schriftstellern*. Bielefeld 2014, 24.
- 9 Autorenbilder haben in der Literaturgeschichte zweifellos einen großen Stellenwert und konkret auf die Literaturproduktion ausgerichtete Erscheinungsformen. Fast alle

dieser Autorschafts- oder Künstlertypen können sie ihre selbstgewählte oder angestrebte Position kommunizieren und, im gelungenen Fall, rezeptionsseitig bestätigt finden. Die Einstellung zur eigenen Kunstproduktion kann auf der einen Seite einer idealisierten, dem *l'art pour l'art*-Prinzip nahen Form entsprechen (Bourdieu bezeichnet dies als »autonomes Prinzip«¹⁰). Im anderen Extrem kann Kunst als rein materielles Objekt zum Verkauf und die Kunstproduktion als Arbeit dargestellt werden (Bourdieu bezeichnet dies als »heteronomes Prinzip«¹¹). Die in der Inszenierung häufig ideologische Begründung für das Künstlerdasein ist nach Bourdieu auch eine Art der Positionierung im entsprechenden Feld, die wiederum monetär profitabel transformierbar ist.¹² Gleiches gilt für die Einordnung der eigenen Kunstproduktion als professionelle:r Künstler:in oder als Laie:in.

Naheliegend ist, die Selbstinszenierung von Künstler:innen auf der Ebene des Paratextes zu lokalisieren. Dies meint, mit Gérard Genette gesprochen, sowohl die unmittelbar mit den Texten verbundenen Peritexte, gerade aber auch die Epitexte, die sich aus einem größeren räumlichen und zeitlichen Abstand auf ›ihre‹ Texte beziehen können.¹³ Für die hier angelegten Untersuchungen spielen dabei vor allem Interviews und Gespräche eine Rolle.¹⁴

Eine sinnvolle Ergänzung hierzu bietet Bourdieus Habitus-Konzept. Denn durch die Integration habitueller Inszenierungspraktiken lassen sich öffentlichkeitsbezogen inszenierte Lebensstile als Teil des Autorschaftskonzepts rekonstruieren – wobei, wie schon angemerkt, nicht alle biographischen De-

Autorenbilder lassen sich aber auf weitere Felder künstlerischer Produktion übertragen. Bourdieu erläutert dies für den *artiste maudit* und *artiste raté* (siehe hierzu Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, 347; Christoph Jürgensen/Gerhard Kaiser: »Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Heuristische Typologie und Genese«. In: Christoph Jürgensen/Gerhard Kaiser: »White Album/Blackbox. Popkulturelle Inszenierungsstrategien bei den Beatles und Stuckrad-Barre«. In: *Literatur im Unterricht* 1 (2011), 17-38, hier 19-21.).

10 Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, 344.

11 Ebd.

12 Ebd., 343f., 347f.

13 Siehe hierzu Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk als Buch*. Frankfurt a.M. u.a. 1989, 12.

14 Ebd., 342. Ist das Interview auch keine Neuheit als Inszenierungsmöglichkeit für Schriftsteller:innen, so erfährt dessen literaturwissenschaftliche Betrachtung vor allem in den letzten Jahren eine wachsende Aufmerksamkeit (siehe hierzu z.B. Torsten Hoffmann (Hg.): *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*. Paderborn 2014).

tails betrachtet werden sollen, sondern nur diejenigen, die nachweisbar für die Öffentlichkeit in Szene gesetzt werden. Die dadurch getroffenen Selbstaussagen sind nicht an Schriftlichkeit gebunden, sondern schließen mediale Erzeugnisse wie Fotografien, CDs oder Videobeiträge ein.¹⁵ Andere

Aspekte [solcher] performativer Inszenierungspraktiken können sein: Haartracht und Kleidung, signifikante körperliche Selbstdarstellungsformen (etwa in Mimik und/oder Gestik), [...] Stimme oder Formen der öffentlichkeitsbezogenen »Alltags«-Darstellung [...], Lebensführung und Geselligkeit, Mediengebrauch.¹⁶

In der jüngeren Forschung zu schriftstellerischen Inszenierungspraktiken rückt die Frage der Präsenz von Autor:innen im medialen Kontext und damit auch der Selbstdarstellung im Internet weiter in den Fokus. Bisher beschäftigen sich literaturwissenschaftliche Untersuchungen besonders mit literarischen Texten, die im Internet veröffentlicht werden.¹⁷ In diesem Artikel sollen allerdings weniger literarische Texte im Netz untersucht, sondern vielmehr mediale Zeugnisse der Selbstinszenierung als Epitexte ausgewertet und zur Untersuchung habituelier Praktiken genutzt werden (in Form von audio-visuellen Aufzeichnungen von Interviews, Gesprächen, Konzerten, Lesungen etc. sowie sozialen Medien wie Facebook und Instagram oder eigenen Blogs). Für unsere Überlegungen eignen sich die Selbstaussagen in audio-visuellen Medien deshalb besonders gut, weil sie zwar einmalig festgeschrieben, aber auch unmittelbar mit dem:der Künstler:in verbunden sind. Anders als bei schriftlichen Interviews oder Texten auf Plattformen der sozialen Medien, können weder fremd- noch selbstbestimmte Änderungen nachträglich vorgenommen werden.¹⁸

15 Siehe hierzu Jürgensen/Kaiser: »Schriftstellerische Inszenierungspraktiken«, 13.

16 Ebd., 13f.

17 Siehe hierzu Harro Segeberg: »Menschsein heißt, medial sein wollen«. In: Künzel/Schönert (Hg.): *Autorinszenierungen*, 245-256; Kerstin Paulsen: »Von Amazon bis Weblog«. In: Künzel/Schönert (Hg.): *Autorinszenierungen*, 257-270; Christoph Jürgensen: »Ins Netz gegangen – Inszenierungen von Autorschaft im Internet am Beispiel von Rainald Goetz und Alban Nikolai Herbst«. In: Jürgensen/Kaiser (Hg.): *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken*, 405-422.

18 Siehe hierzu John-Wenndorf: *Der öffentliche Autor*, 323.

»Das kennen wir von der Musik«¹⁹ – Thees Uhlmann

Thees Uhlmann definiert sich auf seiner Facebook-Seite ausdrücklich als »Musiker/in/Band«,²⁰ obwohl er im Verlauf seiner Karriere in verschiedenen künstlerischen Feldern aktiv war und ist. Dabei fällt auf, dass diese Tätigkeiten bis zur Veröffentlichung seines ersten Romans 2015 stets vor dem Hintergrund der Musik stattfinden: So ist er bereits zu Schulzeiten Texter und Sänger einer Band, die 1994 schließlich zur später erfolgreichen Indie-Gruppe Tomte aufsteigt. Sein erstes veröffentlichtes Buch, *Wir könnten Freunde werden – Die Tocotronic-Tourtagebücher*, 1999 im popliterarisch, musikalisch orientierten Ventil Verlag erschienen, verhandelt den Musikeralltag auf Tour. Zudem schreibt Uhlmann gleichsam medienbündisch für Musikzeitschriften, deren Kunstverständnis zur eigenen Poetologie passt.²¹ Und, wichtiger wohl noch, im Jahr 2002 gründet er mit zwei Musikerkollegen das Plattenlabel Grand Hotel van Cleef und ist 2005 in Lars Kraumes Film *KEINE LIEDER ÜBER LIEBE* als Mitglied der Hansen Band zu sehen, die über den fiktionalen Raum des Werkes hinaus auch ein Album herausbringt und einige Konzerte spielt. Nach dem Beginn seiner Solokarriere als Musiker löst sich 2012 seine Band Tomte auf und Uhlmann geht nur noch der Arbeit an eigenen musikalischen Projekten nach. 2015 erscheint sein erster Roman *Sophia, der Tod und ich* bei Kiepenheuer & Witsch. Uhlmann betont mit Blick auf sein fiktionales Werk, dass er kein Buch über Musik und »auf keinen Fall Pop-Literatur schreiben«²² wolle. Weiterhin beruft er sich auf den für ihn bisher eher geringen Stellenwert des Schreibens und erklärt: »Ich habe mich

19 Thees Uhlmann in: Helena: *Thees Uhlmann im Interview zu »Sophia, der Tod und ich«* »Weil ich Frauen so liebe«. Auf: <https://www.testspiel.de/thees-uhlmann-im-interview-zu-sophia-der-tod-und-ich-weil-ich-frauen-so-liebe>, veröffentlicht am 19. November 2015, zuletzt abgerufen am 11. Juni 2021.

20 *Thees Uhlmann*. Auf: <https://de-de.facebook.com/theesuhlmannmusik/>, zuletzt abgerufen am 18. Oktober 2020.

21 Beispielsweise für *Intro* und *Spex* (siehe hierzu Songpoeten [Podcast]: *Episode 33 – Thees Uhlmann*. Auf: <https://open.spotify.com/episode/6Q1hmkzkXd24jo8wwjUsCo>, veröffentlicht am 10. September 2020, zuletzt abgerufen am 11. Juni 2021, Min. 29:29-29:31.

22 Thees Uhlmann in: Christian Franke: *Tomte-Sänger Thees Uhlmann über seinen ersten Roman*. Auf: <https://www.neuepresse.de/Nachrichten/Kultur/Tomte-Saenger-Thees-Uhlmann-ueber-seinen-ersten-Roman>, veröffentlicht am 5. November 2015, zuletzt abgerufen am 11. Juni 2021.

immer als Musiker und Sänger gesehen. Der Roman hat mit dem, was ich davor gemacht habe, eigentlich gar nichts zu tun.«²³

Betrachtet man einige seiner Aussagen in diversen Interviews und Gesprächen, entsteht der Eindruck, dass Uhlmann mit der genuin literarischen Schreibtätigkeit zwar kein produktionsästhetisches Neuland betritt, das Schreiben eines Romans jedoch etwas Neues und Andersartiges für ihn darstellt und von ihm stets vor der Kontrastfolie des Musikerdaseins betrachtet wird. So stellt Uhlmann fest, dass er »in [s]einem Leben inzwischen wahn-sinnig viel geschrieben [habe]: Bandinfos, Kolumnen für Fußball-Fanzines, Newsletter und kleine Berichte«²⁴, allesamt Texte, die er als Schreibübung bewertet. Damit kann seine bisherige Textproduktion, die oft mit dem musikalischen Feld verknüpft ist, als eine Art der nicht intendierten ›Vorbereitung‹ auf das literarische Schreiben gesehen werden. Darüber hinaus setzt er den Schreibprozess von Liedtexten und des Romans folgendermaßen in Relation: Einerseits sei das Schreiben des Buches »schon das Heftigste, was ich künstlerisch bisher gemacht habe. [...] Aber das sind schon ähnliche Prozesse, die im Hirn so ablaufen. Wir sind Künstler. Wir machen das. Wir erfinden Dinge.«²⁵ Andererseits hebt er hervor, dass das Schreiben des Romans »viel alleiniger als Musik machen«²⁶ sei und sich somit stark von der kollektiven Arbeit an Liedern unterscheide.²⁷ Dies scheint für ihn ein eher negativer Aspekt des literarischen Schreibens zu sein, da er, wie im Vorgriff auf die weitere Argumentation angedeutet sei, besonders viel Wert auf eine künstlerische Arbeitsweise im Kollektiv legt.

Auch die unterschiedlichen bühnengebundenen Auftrittssituationen – als Musiker mit Band oder allein als Autor – scheinen Uhlmann zugleich vergleichbar und doch reichlich verschieden. Denn für eine Lesung brauche es deutlich weniger Personal und technischen Vorlauf als für ein Konzert, aber gemeinsam sei beiden performativen Situationen: »Dieses ich geh jetzt auf eine Bühne und ich mach was. Das was dann im Gehirn los ist, diese Freude an der Darstellung und der Performance, die ist im Endeffekt die gleiche.

23 Thees Uhlmann in: Insa Sanders: *Thees Uhlmann – Musiker und Autor im Exklusiv-Interview. Über Neandertaler, Musik und Literatur*. Auf: <https://magazin.audible.de/thees-s-uhlmann-im-interview/>, veröffentlicht am 13. Januar 2016, zuletzt abgerufen am 11. Juni 2021.

24 Uhlmann in: Songpoeten: *Episode 33*, Min. 48:39-48:50.

25 Uhlmann in: Helena: *Thees Uhlmann im Interview zu ›Sophia, der Tod und ich‹*.

26 Ebd.

27 Ebd.

[...] Da sagt mein Körper dann ›Ou das kennen wir ja was da raus kommt. Das kennen wir von der Musik.«²⁸ Allerdings sei er bei Auftritten als Autor aufgerechter, wegen der ungewohnten Bühnensituation und namentlich dem Alleinsein auf der Bühne.²⁹ Ebenso wie die Lesungen geht Uhlmann das literarische Schreiben an sich »jungfräulich« an und betont: »das Schöne an der ganzen Sache war einfach, dass ich mal eine Sache zum ersten Mal gemacht habe.«³⁰ Somit ist Uhlmanns Autorentätigkeit als etwas zu werten, was er zunächst noch nicht vollständig in seine Künstleridentität integrieren kann, da es etwas zwar nicht gänzlich Unbekanntes, jedoch ausreichend Neues ist, um es als Kontrast zu seinem bisherigen künstlerischen Feld zu betrachten.

Vor dem Hintergrund seiner überwiegend musikalischen Tätigkeit ist zudem aufschlussreich, wie Uhlmann die Genese seines Romans beschreibt. Der Impuls, ein literarisches Werk zu verfassen, sei nämlich von außen gekommen, und zwar in Form einer Reaktion der KiWi-Lektorin Kerstin Gleba auf Uhlmanns Veröffentlichung von sogenannten Liner-Notes,³¹ die Songtexte des Tomte-Albums *Hinter all diesen Fenstern* (2003) erklären sollen. »Kerstin Gleba hatte das gelesen und gesagt: Ich möchte gerne, dass du ein Buch schreibst und dass du das für KiWi machst. Du kriegst einen Vorschuss von 2000 Euro.«³² Da er als Musiker zu dieser Zeit noch nicht finanziell unabhängig ist, entscheidet er sich für eine Zusage, schreibt aber erst zwölf Jahre später tatsächlich den Roman. Weiterhin stellt Uhlmann rückblickend fest, dass er in dieser Zeit noch kein Buch hätte schreiben können, da er »im Feuer der Musik«³³ stand. Somit ist der Anstoß seines Autorendaseins nach eigener Aussage erst einmal durch ökonomisches Kapital motiviert, welches er im musikalischen Feld noch nicht ausreichend einsammeln konnte. Ersteres eröffnet sich ihm allerdings nur nach der eher unüblichen Veröffentlichung peritextueller Erläuterungen in Form von Liner-Notes, die Uhlmann bewusst einsetzt, um sich von seinen Kolleg:innen im musikalischen Feld abzugren-

28 Ebd.

29 Siehe hierzu Franke: *Tomte-Sänger Thees Uhlmann über seinen ersten Roman*.

30 Uhlmann in: Helena: *Thees Uhlmann im Interview zu ›Sophia, der Tod und ich‹*.

31 Liner-Notes sind interpretierende Erläuterungen der Songschreiber:innen zu ihren eigenen Lyrics.

32 Thees Uhlmann in: Ralf Krämer: *Wie kann Heidi Klum nachts noch ruhig schlafen?* Auf: www.planet-interview.de/interviews/thees-uhlmann/48500/, veröffentlicht am 3. Februar 2016, zuletzt abgerufen am 11. Juni 2021.

33 Uhlmann in: Helena: *Thees Uhlmann im Interview zu ›Sophia, der Tod und ich‹*.

zen³⁴ und sich dem literarischen Feld anzunähern.³⁵ Ob es sich tatsächlich um eine rein ökonomische Motivation für Uhlmann handelt, ist anzuzweifeln, da seine Erzählungen zur Romangenese durchaus als Akt der Selbstinszenierung mit bewusster Beeinflussung der Schwerpunktlegung gesehen werden müssen – hier ist wohl viel biographische Legende in die amtliche Biographie eingewebt. Indem er nun die Gewichtung der finanziellen Möglichkeiten durch das Schreiben des Romans betont, rückt er das symbolische Kapital aus dem Fokus, das jedoch weiterhin mitschwingt. Dieses wird ihm nämlich schon dann zuteil, wenn er aufgrund seiner Schreibtätigkeit in Form von Liner-Notes das Interesse der Verlagswelt weckt.

Später findet sich eine deutlichere Verknüpfung dieses ökonomischen Kapitals mit den symbolischen ›Einkünften‹ wieder, wenn sich durch den Bestseller-Status von *Sophia, der Tod und ich* eine fortlaufende finanzielle Absicherung für Uhlmann einstellt, die Auswirkungen sowohl auf seine künstlerische Arbeit als auch auf seine Selbstwahrnehmung hat: »Ich habe ein Buch, *Sophia, der Tod und ich*, geschrieben, bin damit Bestseller-Autor geworden und ich weiß, dass es Leute gibt, die sich für meinen Kram interessieren - Und das ist ein tolles Gefühl. Deswegen bin ich auch nicht mehr unsicher in meiner Außenwirkung.«³⁶ Die mit den beiden Kapitalsorten einhergehende Anerkennung bestärkt Uhlmann also in seiner Künstleridentität und beeinflusst nicht nur seine Stellung im literarischen Feld, auf das sich diese Anerkennung eigentlich bezieht, sondern auch diejenige im popmusikalischen Feld..

34 Siehe hierzu Thees Uhlmann in: *Heute bei ›Das literarische Duett‹ / #kampfwespe NEO MAGAZIN ROYALE mit Jan Böhmermann - ZDFneo*. Auf: <https://www.youtube.com/watch?v=MmclFUKi7jg>, veröffentlicht am 8. Oktober 2015, zuletzt abgerufen am 11. Juni 2021, Min. 2:14-2:33.

35 Uhlmanns Liner-Notes zeichnen sich dadurch aus, dass er nicht nur den kreativen Entstehungsprozess hinter den Songs und der Albumgestaltung bespricht, sondern auch größere Zusammenhänge und Gedankengänge darstellt. So beispielsweise: »Es gibt Songs, die der Katharsis dienen. Und es gibt Songs, die etwas sagen wollen, das mit dieser Katharsis zu tun hat, die etwas beschreiben wollen – einen Moment, der zwischen einer Sekunde und 28 Jahren liegt.« (Thees Uhlmann: Liner-Notes zu *Für immer die Menschen*. In: Booklet zu Tomte: *Hinter all diesen Fenstern*. Hamburg 2003).

36 Thees Uhlmann in: Jörg Thadeusz – Der Talk. WDR 2 [Podcast]: *Thees Uhlmann, Musiker und Autor*. Auf: <https://open.spotify.com/episode/5SIIrcgfzZcoSJR4BOoLQJ>, veröffentlicht am 29. September 2019, zuletzt abgerufen am 7. Oktober 2020, nicht mehr verfügbar am 11. Juni 2021, Min. 1-2.

Neben der Rolle der Lektorin Gleba als ›Eintrittskarte‹ in das literarische Feld hebt Uhlmann häufig die intensive Zusammenarbeit mit ihr hervor. Dies reiht sich in eine stete Betonung der Bedeutung des Kollektivs als Unterstützung für seine künstlerische Arbeit ein. So stellt er fest, dass er ohne anhaltende Anstöße aus seinem näheren Umfeld keine extrinsische Motivation für das Schreiben des Buches gehabt hätte und er als Autor auf andere angewiesen sei.³⁷ In dieser Hinsicht konstatiert er: »Mein Gehirn funktioniert am besten, wenn ich Sachen für Leute mache. Nach meiner Tour haben dann Tobi von der Band und mein Manager Rainer zu mir gesagt: ›Thees du schreibst jetzt dein Buch‹. Das war dann so schön, weil die darauf gewartet haben und ich konnte dann für sie schreiben.«³⁸ Auch die bereits erwähnte Abneigung gegenüber der Einsamkeit während des Schreibprozesses literarischer Texte findet sich immer wieder in Uhlmanns Ausführungen, wenn es um die Genese seines Romans geht. Beispielsweise sagt er, dass er »ans Kollektiv«³⁹ glaube und es nicht möge, »allein zu arbeiten«⁴⁰. Uhlmann entfernt sich dergestalt von einem klassischen Autorenbild, das sich auf den intrinsischen Drang nach literarischem Ausdruck stützt; viel eher muss er auf Strukturen zurückgreifen, die er als Musiker gewohnt ist, um im für ihn neuen Feld Fuß zu fassen und Literatur überhaupt erst hervorbringen zu können.

Diese Art der unvollständigen Identifikation mit dem gängigen Bild des autonom arbeitenden Autors findet sich nicht nur in Interviews zu seinem Erstlingswerk, sondern auch in jüngeren Äußerungen zu seinem dritten Buch *Thees Uhlmann über Die Toten Hosen* wieder. Dies wird besonders deutlich, wenn er die Aussage »Ich halte mich auch nicht für genial und gehe hin und sage ›Mein Name ist Uhlmann, ich schreibe jetzt meinen ersten Roman‹«⁴¹ in Bezug auf das spätere Buch wiedergibt: »Ich hätte nie die Arroganz zu sagen: ›Ja, ich schreibe jetzt ein Buch über Die Toten Hosen‹, weil ich das vermes-

37 Siehe hierzu Gérard Otremba: *Interview mit dem Autor und Rockmusiker Thees Uhlmann*. Auf: <https://www.soundsandbooks.com/interview-mit-dem-autor-und-rockmusiker-thees-uhlmann/>, veröffentlicht am 27. Oktober 2015, zuletzt abgerufen am 11. Juni 2021.

38 Uhlmann in: Helena: *Thees Uhlmann im Interview zu ›Sophia, der Tod und ich‹*.

39 Thees Uhlmann in: Max Fellmann: *›Ich hielt mich an dem Gedanken fest, dass es Kerstin gibt‹*. Auf: <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/liebe-and-partnerschaft/ich-hielt-mich-an-dem-gedanken-fest-dass-es-kerstin-gibt-82319>, veröffentlicht am 25. März 2016, zuletzt abgerufen am 11. Juni 2021.

40 Ebd.

41 Uhlmann in: Otremba: *Interview mit dem Autor und Rockmusiker Thees Uhlmann*.

sen finde, darauf selber zu kommen.«⁴² Damit beugt er einer möglichen Abwertung seines Eintritts ins literarische Feld vor und stützt sich auf eine Art Einladung, die durch bereits etablierte Instanzen dieses Feldes erfolgt sei. Er sichert sich schon vor der eigentlichen Veröffentlichung literarischer Werke symbolisches Kapital, da er sich nicht erst als Akteur der Literaturszene bewähren muss, sondern durch die Aufforderung zum Schreiben bereits einen Platz zugewiesen bekommt.

Eine eindeutige Selbstzuschreibung zu einer differenzierten Künstleridentität nimmt Uhlmann in öffentlichen Auftritten nicht vor. Er scheint stellenweise sogar Hemmungen zu haben, sich selbst als Künstler zu bezeichnen.⁴³ Um seine Produktionsästhetik zu erklären, greift er dennoch des Öfteren auf den allgemeinen Begriff des Künstlers zurück, wenn er beispielsweise sagt: »Ich bin eben auch einfach Künstler. Ich bin kein normaler Mensch. Künstler und Künstlerinnen – wir sind die Freaks.«⁴⁴ Auf die Frage, was denn besser sei – Autor oder Musiker – antwortet er: »Ich möchte beides nicht missen und finde beides toll. Man kann es nicht miteinander vergleichen außer in dem Punkt, dass es bei beiden um die Kunst geht.«⁴⁵ Damit entzieht er sich einer eindeutigen Zuordnung zu einem der beiden kulturellen Felder, in denen er sich bewegt, und stellt stattdessen das künstlerische Schaffen im Allgemeinen in den Vordergrund. Seine Tätigkeiten als Autor und Musiker finden oft in dem Sinne parallel statt, dass er sowohl Alben als auch Bücher veröffentlicht, ohne sich zeitweise ausdrücklich von einer der beiden Schaffensarten abzuwenden. Während Uhlmann seinen Status als Musiker nie hinterfragt oder sonstige Zweifel an seiner Zugehörigkeit zu diesem Feld äußert, ist sein Autordasein mit gewissen Vorbehalten

42 KiWi Musikbibliothek [Podcast]: *Mit Thees Uhlmann über die Toten Hosen*. Auf: <https://open.spotify.com/episode/1OnINMLon7sax3R1ToHUXe>, veröffentlicht am 7. Oktober 2019, zuletzt abgerufen am 11. Juni 2021, Min. 1:23-1:33.

43 Siehe hierzu Erik: *Thees Uhlmann im Interview: »Das Leben ist kein Highway, Amerika oder Kalifornien!«*. Auf: <https://www.testspiel.de/thees-uhlmann-im-interview-das-leben-ist-kein-highway-amerika-oder-kalifornien>, veröffentlicht am 18. September 2019, zuletzt abgerufen am 11. Juni 2021.

44 Thees Uhlmann in: Deutschland3000 – 'ne gute Stunde mit Eva Schulz [Podcast]: *Thees Uhlmann, warum bist du so wütend?* Auf: <https://open.spotify.com/episode/7ncZOamRDNBXFcNSicLdqB>, veröffentlicht am 13. November 2019, zuletzt abgerufen am 11. Juni 2021, Min. 29:42-29:48.

45 Uhlmann in: Erik: *Thees Uhlmann im Interview: »Das Leben ist kein Highway, Amerika oder Kalifornien!«*

belegt. Seine Präsenz als Musiker bedingt jene als Autor – zum einen als vorbereitende Instanz, die den Eintritt in das literarische Feld ermöglicht, und zum anderen als unterstützendes Element, das den Arbeitsprozess des Autors für ihn erst ermöglicht.

»Das ist mein Hauptberufs...feld«⁴⁶ – Kim Frank

In den 1990er Jahren als Frontsänger der Band Echt zum Pop-Idol geworden, beendet Kim Frank seine musikalische Karriere 2007, bevor er seine Laufbahn im literarischen Feld beginnt. Auf seiner Website präsentiert er sich inzwischen als »Autor | Regisseur | Kameramann | Cutter | Produzent«. ⁴⁷ Betrachtet man Franks kreativen Output in den unterschiedlichen künstlerischen Medien in zeitlicher Abfolge, so ergibt sich ein noch weitläufigeres Bild. 2005 spielt er in Leander Haußmanns NVA die Hauptrolle, dreht ab 2008 Musikvideos für diverse Musiker:innen und veröffentlicht 2011 seinen ersten und einzigen Roman *27*. Ab diesem Zeitpunkt versucht sich Frank nach eigener Aussage am Schreiben verschiedener Drehbücher, bis 2018 schließlich der Film *WACH* ausgestrahlt wird. ⁴⁸ Auch wenn diese Vielfalt zunächst unübersichtlich und wenig zielstrebig wirken mag, lassen sich nach der Betrachtung verschiedener öffentlicher Auftritte Franks doch valide Aussagen über seine Künstleridentität treffen. Dabei beschränken sich seine Auftritte laut Selbstaussage auf Momente, in denen er etwas Neues zu erzählen habe. ⁴⁹ Er möchte

46 Kim Frank in: *on3-startrampe mit Kellner und Kim Frank*. Auf: <https://www.youtube.com/watch?v=Sh3mCP7oQa8>, veröffentlicht am 13. Juli 2011, zuletzt abgerufen am 11. Juni 2021, Min. 18:37-18:39.

47 www.kimfrank.de/vita-filmografie/, zuletzt abgerufen am 11. Juni 2021.

48 Alle Tätigkeiten sind auf Kim Franks Website unter *Vita/Filmographie* einsehbar (siehe hierzu www.kimfrank.de/vita-filmografie/). Zum Drehbuchschreiben siehe *Hotel Matze [Podcast]: Fynn Kliemann, Jennifer Weist & Kim Frank – Was hat dich 2018 bewegt?* Auf: <https://open.spotify.com/episode/oVVg6XU6EpAmntYi7gil2>, veröffentlicht am 26. Dezember 2018, zuletzt abgerufen am 11. Juni 2021, Min. 45:50-46:30; *WACH / Kim Frank Audio Commentary / Making-of*. Auf: <https://www.youtube.com/watch?v=X3lHvEkA8M>, veröffentlicht am 17. Dezember 2018, zuletzt abgerufen am 11. Juni 2021, Min. 3:55-4:05.

49 Siehe hierzu Kim Frank in: Mira Nagar: »*Wer gefallen will, wird nie eine Ikone werden*«. *Kim Frank im Interview*. Auf: <https://www.shz.de/regionales/schleswig-holstein/kultur/wer-gefallen-will-wird-nie-eine-ikone-werden-id561261.html>, veröffentlicht am 5. Mai 2011, zuletzt abgerufen am 11. Juni 2021.

sich von der »Stattfind-Sucht«⁵⁰ im popkulturellen Bereich distanzieren und markiert das eigene Auftreten als relevant und resonanzwürdig. Die Interaktionen Franks mit/in der Öffentlichkeit, beispielsweise Fernsehauftritte, Interviews mit Zeitungen und Magazinen sowie Podcasts, haben meist ein aktuelles Projekt als konkreten Anlass. Einzig auf Facebook macht Frank vermeintlich ohne Anlass Fotos zugänglich.⁵¹ Obwohl Frank in allen oben genannten künstlerischen Feldern tätig ist/war, findet nicht automatisch eine »Inverleibung« aller dieser Künstleridentitäten statt. Die Zuschreibung als Musiker nimmt er dabei als selbstverständlich und passend an, bezeichnet sich selbst rückblickend als »Popstar«⁵² und geht in Gesprächen nach wie vor auf seine Zeit als Sänger ein. Gleichzeitig wird klar, dass er heute kein Sänger/Musiker mehr sein will. Dass er nicht mehr singt, erklärt er in den verschiedensten Kontexten;⁵³ in seinem Infotext auf Facebook beschreibt er sich als »ehemalige[n] Musiker«⁵⁴ und auf seiner Website taucht die Bezeichnung »Musiker« unter seinem Namen nicht einmal auf.

Als erste öffentliche Kommunikation dieser Selbstdistanzierung kann der Fernsehauftritt bei Roche & Böhmermann rubriziert werden, wo er Böhmermanns Frage, ob er noch singe, mit einem »Nein«⁵⁵ beantwortet, denn er habe »keine Lust mehr auf den Popzirkus«.⁵⁶ Auch wenn Frank sich nicht mehr als Musiker inszeniert, spielen musikalische Elemente weiterhin eine Rolle in seinem künstlerischen Output, so beispielsweise in der Handlung seines Romans 27 und auf der zugehörigen Lesereise, die durch musikalische Beiträge gesäumt wird, oder auch in den vielen Musikvideos, die er produziert.⁵⁷ Die

50 Ebd.

51 Siehe hierzu *Kim Frank*. Auf: <https://www.facebook.com/kimfrankofficial/>, zuletzt abgerufen am 11. Juni 2021.

52 Kim Frank in: Hotel Matze [Podcast]: #35 *Kim Frank – Wie schließt man ein altes Leben ab?* Auf: <https://open.spotify.com/episode/7f5NjYesAZ9v57pzToIVWr>, veröffentlicht am 31. Januar 2018, zuletzt abgerufen am 11. Juni 2021, Min. 80:10.

53 Ebd., Min. 54:43-55:00; *Roche & Böhmermann #103 vom 18.3.2012*. Auf: https://www.youtube.com/watch?v=V_4UHKt2K14, veröffentlicht am 2. Mai 2017, zuletzt abgerufen am 11. Juni 2021, Min. 17:38-17:40.

54 *Kim Frank*.

55 Frank in: *Roche & Böhmermann #103 vom 18.3.2012*, Min. 17:40.

56 Frank in: *Roche & Böhmermann #103 vom 18.3.2012*, Min. 19:01-19:07.

57 Siehe hierzu Kim Frank: 27. *Roman*. Reinbek bei Hamburg 2011; Fabian Neidhardt: *Interview: Kim Frank, Autor des Buches »27«*. Auf: <https://www.mokita.de/blog/2011/04/27/interview-kim-frank-autor-des-buches-27/>, veröffentlicht am 17. April 2011, zuletzt abgerufen am 11. Juni 2021; www.kimfrank.de/vita-filmografie.

Musik als solche scheint damit nach wie vor Teil von Franks künstlerischer Produktion zu sein, obwohl er selbst die eigene Identität als Musiker in der öffentlichen Darstellung abgelegt hat. Ganz anders bewertet er hingegen seine schauspielerische Tätigkeit, die sich auf eine Filmrolle beschränkt. »Ich bin ja gar kein Schauspieler, ich habe einen Film gespielt«,⁵⁸ sagt er bei Roche & Böhmermann. Im selben Gespräch weist er auch die Zuschreibung als Fotograf zurück. Auf die Aussage »Du bist doch Fotograf«⁵⁹, antwortet er »Ich fotografiere, ja«. ⁶⁰ Die direkte Zugehörigkeit zu einem konkreten künstlerischen Feld ergibt sich für Frank damit nicht aus der sozusagen technischen Betätigung, es gelten offenbar variable Kriterien. In der Inszenierung Franks als Autor wird dieser Identifikationskonflikt deutlicher ausagiert.

2011 veröffentlicht Frank seinen Erstlingsroman *27* und betätigt sich damit erstmals als Schriftsteller im klassischen Sinne. Es gibt wenige Zeugnisse, die Aufschluss darüber geben könnten, wie Frank sich und seinen Text im literarischen Feld positionieren möchte. Viel audio-visuelles Material wie auch einige Interviews sind inzwischen nicht mehr zugänglich.⁶¹ Damit können Epitexte wie Lesungen und habituelle Inszenierungsstrategien schwer nachvollzogen werden. Die wenigen zugänglichen Interviews im Kontext seines Romans machen dennoch deutlich, dass er sich als Autor versteht. Bemerkenswert ist dabei, dass er diese Zuschreibung nie aktiv artikuliert, sondern sie von außen angeboten bekommt.⁶² Es ist zunächst davon auszugehen, dass sich Fremd- und Selbstzuschreibung in diesem Zusammenhang übereinanderlegen lassen, mehr oder minder deckungsgleich, denn im Gegensatz zu Franks vehementer Ablehnung, als Musiker bezeichnet zu werden, dementiert er die von außen kommende Zuordnung zum literarischen Feld nicht. Dass Frank sich erst durch diese Fremdzuschreibung als Autor bezeichnen mag, könnte mit seiner Erklärung zusammenhängen, dass der Beruf des Schriftstellers zunächst unerreichbar wirkt. Anders als das Musikerdasein ist

58 Frank in: *Roche & Böhmermann #103 vom 18.3.2012*, Min. 17:29-17:32.

59 Charlotte Roche in: *Roche & Böhmermann #103 vom 18.3.2012*, Min. 17:34-17:35.

60 Frank in: *Roche & Böhmermann #103 vom 18.3.2012*, Min. 17:36-17:37.

61 Nachvollziehbar wird dies anhand von Franks ausgeprägter Aktivität auf Facebook. Dort postet er seit November 2010 auf einer eigens dafür eingerichteten Seite Neuigkeiten zu *27* und teilt Veranstaltungen wie Lesungen (siehe hierzu *27*. Auf: <https://www.facebook.com/27kimfrank/>, zuletzt abgerufen am 11. Juni 2021).

62 Siehe hierzu z.B. Constantin Wissmann: *Menschen bei Starbucks*. Auf: <https://taz.de/!288954/>, veröffentlicht am 21. Mai 2011, zuletzt abgerufen am 11. Juni 2021; *on3-startrampe mit Kellner und Kim Frank*, Min. 18:32-18:33.

das Schriftstellerdasein für ihn lange Zeit gekoppelt an gewisse Kompetenzen, über die er nicht zu verfügen scheint: »Und Bücher schreiben, ich dachte, das darf man überhaupt nicht, so ohne Abitur.«⁶³ Akteur:innen des literarischen Feldes müssen in seiner Wahrnehmung also dem Typus des *poeta doctus* entsprechen, während er sich als Autodidakt eher in der Position des Außen-seiters sieht.

Als Drehbuchautor profitiert er von dieser vorherigen Betätigung im literarischen Feld, so erklärt er zumindest das Schreiben seiner Drehbücher als stark an der Produktion literarischer Texte orientiert, denn der Film folge im Schreiben der Struktur des Dramas.⁶⁴ Die Arbeit als Filmemacher ordnet er nicht seiner Künstleridentität als Autor zu, auch wenn Drehbuchschreiben dazugehört. Vielmehr erklärt er zur Zeit der Romanveröffentlichung, sich als Regisseur mit der Produktion von Musikvideos in seinem »Hauptberufs...feld«⁶⁵ zu befinden. Diese vage Beschreibung scheint ihm zwar für seine Tätigkeit angemessen, allerdings weist der Anschluss »-feld« auch darauf hin, dass er sich dort nicht als eindeutig zugehörig platzieren möchte. Schlagartig stabilisiert sich mit der Arbeit an seinem ersten Film WACH diese ungenaue Identität. Er präsentiert sich nun vorbehaltlos als »Regisseur«. Während er seinem Tun damit eine professionelle Bezeichnung gibt, weist er diese in früheren Selbstaussagen von sich. Zur Zeit der Veröffentlichung seines Debütromans erklärt er die Arbeit in unterschiedlichen Rollen und Medien damit, dass er auf verschiedene Arten und Weisen Geschichten erzählen möchte.⁶⁶ Rückblickend bezeichnet er seine Tätigkeit in anderen kulturellen Feldern – besonders dem literarischen – dann allerdings vor allem als autodidaktische Ausbildung zum Regisseur.⁶⁷ Frank verlässt mit

63 Frank in: Wissmann: *Menschen bei Starbucks*.

64 Siehe hierzu Kim Frank – *Basics of Storytelling* (TINCON Berlin 2018). Auf: <https://www.youtube.com/watch?v=2eCGDg9urNE>, veröffentlicht am 13. September 2018, zuletzt abgerufen am 11. Juni 2021.

65 Frank in: *0n3-startrampe mit Kellner und Kim Frank*, Min. 18:38-18:40.

66 Siehe hierzu Wissmann: *Menschen bei Starbucks*; Neidhardt: *Interview: Kim Frank, Autor des Buches »27«*.

67 Siehe hierzu WACH / *Kim Frank Audio Commentary / Making-of*, Min. 0:10-0:25; Johannes Zimmermann: *Kim Frank: »Ich war doch eher derjenige, der im Club auf dem Sofa kurz einpennt.« Interview. Regiedebüt des früheren Echt-Sängers Kim Frank*. Auf: <https://www.stern.de/neon/feierabend/film-streaming/kim-frank--interview-zum-regiedebuet-des-ehemaligen--echt--saengers-8357918.html>, veröffentlicht am 16. September 2018, zuletzt abgerufen am 11. Juni 2021.

dieser zunächst widersprüchlichen Aussage sein vorheriges Inszenierungsschema nicht. Auf Facebook gibt er jüngst bekannt, dass er als Autor an einem »Fiction-Podcast«⁶⁸ arbeitet: »Hauptsache Geschichten erzählen.«⁶⁹

Mit der selbstvollzogenen Professionalisierung beendet Frank eine Entwicklung, die schon in seiner Autoridentität beginnt. Wieder ist dabei auf den von Frank dargestellten engen Zusammenhang zwischen literarischem und filmischem Schreiben hinzuweisen.⁷⁰ 2018 hält er zu den »Basics of Storytelling«⁷¹ einen Vortrag und weist damit sich selbst als Experten aus, was durch Veranstalter:innen und Publikum bestätigt wird. Die autodidaktische Aneignung und vermeintlich laienhafte Umsetzung seiner Ideen schließen für Frank eine Professionalisierung nicht aus. In Interviews zu seinem Film spricht Frank unironisch von seiner Überzeugung, einmal einen Oscar zu gewinnen und in Hollywood mitzumischen.⁷² Nicht nur er spielt mit seinem selbstkreierten Künstlerbild, sondern auch die Journalist:innen und Gesprächspartner:innen. So wird er bei Roche & Böhmermann beispielsweise als »Deutschlands verkannteste Poplegende«⁷³ bezeichnet.

»Auf offiziellen Bildern trägt Frank jetzt schwarze Anzüge und Brille«⁷⁴ schreibt der *Spiegel* im Zusammenhang seines Regiedebuts WACH und nimmt damit die habituellen Inszenierungsstrategien Franks in den Blick. Zunächst liegt der Ansatz nahe, dass dieser äußere Wandel zeitlich mit seinem Wandel »vom Laien zum Gelehrten« einhergeht, also vom experimentierenden Künstler zum professionellen Regisseur. Auf Facebook, seinem meistgenutzten sozialen Medium, lädt er in unregelmäßigen Abständen Fotos von sich im Anzug hoch, dabei immer im Kontext seiner Arbeit als Regisseur und Musikvideoproduzent, und auf der Startseite seiner Website

68 Kim Frank: Facebook-Beitrag vom 16. September 2020. Auf: <https://www.facebook.com/kimfrankofficial/photos/a.809372719089295/4120636021296265>, zuletzt abgerufen am 11. Juni 2021.

69 Ebd.

70 Siehe hierzu *Kim Frank – Basics of Storytelling*, Min. 1:31-2:15.

71 Ebd.

72 Siehe hierzu Frank in: *Hotel Matze: #35 Kim Frank*, Min. 45:29-45:53; siehe hierzu Jonas Leppin: *Kim Frank ist nicht fertig. Echt-Sänger mit Regie-Debüt*. Auf: <https://www.spiegel.de/kultur/tv/kim-frank-ehemaliger-echt-saenger-mit-regie-debuetfilm-wach-a-1228253.html>, veröffentlicht am 17. September 2018, zuletzt abgerufen am 11. Juni 2021.

73 *Roche & Böhmermann #103 vom 18.3.2012*, Min. 10:36-10:39.

74 Leppin: *Kim Frank ist nicht fertig*.

ist zumindest der Ansatz eines Hemdkragens an ihm zu sehen.⁷⁵ Der Anzug scheint demnach zum Regisseur Frank zu gehören. In seiner performativen Inszenierungspraktik zeigt sich, dass der Transformationsprozess Franks visuell schon früher beginnt als mit seiner Filmveröffentlichung. Bereits im Zusammenhang seiner Romanveröffentlichung erklärt die *taz*, seine schwarze Kleidung sei »die Uniform der Existentialisten. Passt ja auch, denn Frank ist jetzt Schriftsteller.«⁷⁶ Die Abgrenzung vom Teenie-Idol und die Inszenierung als ernstzunehmender Künstler steht dabei im Vordergrund.

Alles in allem lässt sich konstatieren, dass Frank im literarischen und kinematographischen Feld öffentlich einen Transformationsprozess durchlebt, der aus einem Autodidakten einen Professionellen macht. Indes ist es Frank besonders wichtig, das Ausprobieren und laienhafte Lernen auch im Professionellen darzustellen. Die vehemente Ablehnung der fortwährenden Fremdwahrnehmung als Musiker kann dazu dienen, Raum für seine neuen Projekte zu schaffen. Dabei bestätigt das Wechselspiel zwischen verbalen Äußerungen sowie nonverbalen Handlungen und habituellen Techniken diesen Wandel.

»Irgendwo zwischen Rockstar und Bücherwurm«⁷⁷ – Thorsten Nagelschmidt

Auf den ersten Blick scheint Thorsten Nagelschmidt sich mehreren künstlerischen Feldern zugehörig zu fühlen, zumindest bezeichnet er sich auf seiner offiziellen Website als »Schriftsteller, Musiker und Künstler«⁷⁸, wobei letzteres sich offenbar auf seine Tätigkeit in der bildenden Kunst bezieht. Betrachtet man seine berufliche Laufbahn, so sind dort alle genannten Felder vertreten, wenn auch mit unterschiedlicher Gewichtung. Von 1993 bis 2009 ist er

75 Siehe hierzu Kim Frank: Facebook-Beiträge vom 11. Juli 2015, 7. April und 25. Dezember 2016 und 27. April 2017. Auf: <https://de-de.facebook.com/kimfrankofficial>, zuletzt abgerufen am 11. Juni 2021.

76 Wissmann: *Menschen bei Starbucks*.

77 Originalzitat: »Nagel is somewhere between rock star and bookworm.« (Rachel: *Interview: Nagel*. Auf: <https://www.artsinmunich.com/events/culture-events/nagel-milla/?fbclid=IwARoz2NoKf0AqVyaDgDHgOqcyZYFaXytlFAuyUoINZd1rb7VUGkzigL5mt>, veröffentlicht am 3. September 2014, zuletzt abgerufen am 11. Juni 2021, Übersetzung von M. H./L. M.)

78 <https://thorstennagelschmidt.de/termine/>, zuletzt abgerufen am 11. Juni 2021; siehe hierzu auch das Gespräch mit Thorsten Nagelschmidt am Ende des Bandes.

»Sänger, Texter und Gitarrist der Band Muff Potter«⁷⁹, 2007 veröffentlicht er im Ventil Verlag seinen ersten Roman *Wo die wilden Maden graben*, auf die Anfrage eines Agenten hin, der zuvor sein Fanzine *Wasted Paper* gelesen hatte.⁸⁰ Daraufhin folgen 2010 der Roman *Was kostet die Welt* und 2015 eine Sammlung von Fotografien und Geschichten mit dem Titel *Drive-By Shots*. Diese Werke erscheinen noch unter seinem aus dem musikalischen Kontext stammenden Künstlernamen Nagel, während die darauffolgenden Romane *Der Abfall der Herzen* (2018) sowie *Arbeit* (2020) im S. Fischer Verlag unter seinem bürgerlichen Namen Thorsten Nagelschmidt herauskommen. Dieser gleichzeitige Wechsel von Verlag und Autorennamen kann als Imagewechsel interpretiert werden; allerdings äußert Nagelschmidt sich dazu nicht ausdrücklich. Darüber hinaus fertigt er fortlaufend Linoldrucke an, die er über seine Schaffensjahre in verschiedenen Ausstellungen präsentiert. Auch als Musiker ist er immer wieder in verschiedenen Projekten aktiv und kommt seit 2019 für einige Auftritte erneut mit seiner Band Muff Potter zusammen. Ob diese Reunions eine Zukunft in Form von Alben und Konzerttours haben werden, lässt Nagelschmidt bislang offen.

Seinen steten Wechsel zwischen den Arbeits- beziehungsweise Kunstbereichen motiviert Nagelschmidt folgendermaßen: »Ich bin ziemlich schnell gelangweilt, deshalb brauche ich Abwechslung«⁸¹; unter allen Ausdrucksformen favorisiert er jedoch die Musik, sie sei »doch immer noch das Größte«⁸², da sich in ihr mehrere Kunstarten verdichteten, wie »in keiner anderen Kunstform«⁸³. Als vereinendes Element seiner Kunstproduktion in verschiedenen Medien sieht er einen intrinsischen Schaffensdrang, der vielfältigen Ausdruck finden kann. Dementsprechend fokussiert er sich zum Beispiel zeitweise auf das Gitarrenspiel oder das Anfertigen von Linoldrucken, wenn er mit dem literarischen Schreibprozess einmal Schwierigkeiten hat. »So wechselt sich das

79 Ebd.

80 Siehe hierzu *MTV Music Week: Romina trifft Nagel*. Auf: <https://www.youtube.com/watch?v=Kx2c-Cj11WU>, veröffentlicht am 9. November 2012, zuletzt abgerufen am 11. Juni 2021, Min. 1:13-1:54.

81 Thorsten Nagelschmidt in: Carsten Vogel: *Dringlichkeit und Energie mit anderen Mitteln*. Auf: www.wn.de/Freizeit/Ausgehen/Musik/2012/09/Interview-mit-Nagel-Dringlichkeit-und-Energie-mit-anderen-Mitteln, veröffentlicht am 19. September 2012, zuletzt abgerufen am 11. Juni 2021.

82 Ebd.

83 Ebd.

ab und steht auch in Konkurrenz zueinander«⁸⁴, fasst er seine Arbeitsweise zusammen. Darüber hinaus hebt er rückblickend hervor, dass er gerade in Bezug auf seinen ersten Roman keine Hemmungen hatte, in das literarische Feld einzutreten. Vielmehr machte er sich seinen »Punkrock-DIY-Zugang zu den Dingen«⁸⁵ zunutze und begann mit dem Schreiben, ohne das Bedürfnis zu haben, sich zuvor handwerkliche Fähigkeiten anzueignen. Zu dieser Haltung passt das produktionsästhetische *Learning by Doing*, das seine Arbeitsweise kennzeichne; es sei »viel Trial und Error dabei«⁸⁶. Daraus lässt sich zunächst schließen, dass Nagelschmidt sich nicht vorrangig als Musiker oder als Autor betrachtet, sondern als Künstler im Allgemeinen, der seinen Schaffensprozess nicht auf eine einzelne Kunstform beschränkt. Die verschiedenen Kunstformen beeinflussen sich sogar gegenseitig: »Durch Literatur schreibe ich andere Songtexte und umgekehrt.«⁸⁷

Auch in der öffentlichen Präsentation seiner Werke vermischen sich all die künstlerischen Felder, in denen er aktiv ist, wenn beispielsweise bei Lesungen und Buchpremierern musikalische Elemente und eigene Fotografien Platz finden.⁸⁸ Ähnlich zu bewerten ist die Präsenz von Musik in seinen Romanen; *Wo die wilden Maden graben* handelt vom Alltag eines Musikers auf Tour, während *Der Abfall der Herzen* stark autobiographische Züge aufweist.⁸⁹ Zu Letzterem veröffentlicht Nagelschmidt zudem eine »Playlist mit fast allen [...] [dort] vorkommenden Songs und Bands«⁹⁰. Eine klare künstlerische Differenzierung aller drei Felder ist nicht gegeben, was den Eindruck einer vielseitigen Künstleridentität Nagelschmidts verstärkt.

84 Thorsten Nagelschmidt in: Michelle Steinbeck: *Halts Maul und spiel*. Auf: <https://www.abrikzeitung.ch/halts-maul-und-spiel/#/>, veröffentlicht am 1. Oktober 2015, zuletzt abgerufen am 11. Juni 2021.

85 Thorsten Nagelschmidt in: UpHören mit Mieke [Podcast]: *UpHören Spezial: Interview mit Thorsten Nagelschmidt*. Auf: <https://open.spotify.com/episode/7MDFkD8wH2lwlVINY05U71>, veröffentlicht im April 2019, zuletzt abgerufen am 11. Juni 2021, Min. 2:45-2:47.

86 Nagelschmidt in: UpHören mit Mieke: *UpHören Spezial: Interview mit Thorsten Nagelschmidt*, Min. 2:57-2:59.

87 Nagelschmidt in: Steinbeck: *Halts Maul und spiel*.

88 Siehe hierzu Thorsten Nagelschmidt »Der Abfall der Herzen« / Muff Potter / Sommer 1999 in *Rheine / WDR*. Auf: <https://www.youtube.com/watch?v=9z9VImvVz1U>, veröffentlicht am 14. März 2018, zuletzt abgerufen am 11. Juni 2021, Min. 4:43-4:53; UpHören mit Mieke: *UpHören Spezial: Interview mit Thorsten Nagelschmidt*, Min. 9:44-11:26.

89 Siehe hierzu Thorsten Nagelschmidt »Der Abfall der Herzen«, Min. 0:33-2:46.

90 Thorsten Nagelschmidt: Facebook-Beitrag vom 25. April 2018. Auf: <https://www.facebook.com/Nagel/posts/1665302980251028>, zuletzt abgerufen am 13. Oktober 2020.

Dennoch bewertet Nagelschmidt die Auflösung seiner Band Muff Potter als musikalische »Zäsur«⁹¹, nach der er sich zunächst nicht voreilig anderen Musikprojekten widmen möchte, sondern sich sicher sein will, etwas Sinnvolles veröffentlichen zu können.⁹² Weiterhin scheint er dem Musikbusiness gegenüber – zumindest temporär – abgeneigt zu sein und nimmt Musik selbst zumindest ambivalent wahr: »Musik ist so allgegenwärtig und auch in so negativen Zusammenhängen, dass ich oft auch einfach total genervt bin von Musik. Was mich natürlich nervt, weil Musik ist das Größte auch gleichzeitig.«⁹³ Nach einiger Zeit ohne offizielle musikalische Tätigkeit wird Nagelschmidt dann als Bassist in einer Band tätig, was er jedoch eher als Hobby betrachtet denn als Karrieremöglichkeit.⁹⁴ Seine später gegründete Band NAGEL kann keinen nennenswerten kommerziellen Erfolg erzielen und verliert sich schließlich, ohne ein Album herausgebracht zu haben.⁹⁵ Dennoch sieht Nagelschmidt diese Zeit der musikalischen »Renaissance« als Rückkehr zu seiner Leidenschaft: »Wieder zu komponieren, zu texten, zu proben und zu spielen, macht mich ganz fiebrig. Music was my first love, and it will be... na, Sie wissen schon. Die allerschönsten Funken schlägt immer noch ein guter Song.«⁹⁶ Dieses klare Bekenntnis zum musikalischen Feld als eine Art der »Bestimmung« für ihn ist allerdings nur im Kontext des neuen Projektes zu erkennen. In jüngeren Aussagen über die mögliche Reunion mit Muff Potter gibt Nagelschmidt sich deutlich zurückhaltender: »Wir wollten einfach wieder zusammen Musik machen, das ist alles.«⁹⁷ Gerade vor dem Hintergrund

91 Nagelschmidt in: Vogel: *Dringlichkeit und Energie mit anderen Mitteln*.

92 Siehe hierzu Rachel: *Interview: Nagel*.

93 Nagelschmidt in: *MTV Music Week: Romina trifft Nagel*, Min. 3:12–3:23.

94 Siehe hierzu *Videoblog: Was macht eigentlich Nagel?* Auf: <https://www.youtube.com/watch?v=5nzj4ACoau8>, veröffentlicht am 25. Oktober 2011, zuletzt abgerufen am 11. Juni 2021, Min. 2:17–2:29.

95 Siehe hierzu Paul Schall: *Im Interview mit Thorsten Nagelschmidt (aka Nagel von Muff Potter)*. Auf: <https://prettyinnoise.de/interviews/im-interview-mit-thorsten-nagelschmidt/>, veröffentlicht am 18. April 2018, zuletzt abgerufen am 11. Juni 2021.

96 Thorsten Nagelschmidt: Facebook-Beitrag vom 27. Juni 2012, <https://www.facebook.com/Nagel/photos/a.269788366469170/270854199695920/>, zuletzt abgerufen am 13. Oktober 2020.

97 Thorsten Nagelschmidt in: Martin Schmidt: *Punkrock aus Deutschland: Muff Potter – Thorsten Nagelschmidt*. Auf: <https://www.gitarrebass.de/stories/punkrock-aus-deutschland-muff-potter-thorsten-nagelschmidt/>, veröffentlicht im August 2019, zuletzt abgerufen am 11. Juni 2021.

seiner, in den letzten Jahren relativ erfolgreichen, schriftstellerischen Laufbahn, kann man schließen, dass Nagelschmidt sich von der Musik entfernt hat.

Seine Rückbesinnung auf die Musik nach einer längeren Pause scheint bedingt durch die andersartige Arbeitsweise als Schriftsteller. So stellt er fest: »Und das ist genau das, was mir seit der Auflösung von Muff Potter gefehlt hat, was mir viel mehr gefehlt hat, als ich anfangs angenommen hatte: Mit anderen Leuten etwas zusammen machen.«⁹⁸ Weiterhin stellt er beide Arbeitsprozesse – Musikmachen und Schreiben – in Relation zueinander, indem er betont, dass es vor allem die Sprache sei, mit der er gerne arbeite und die sich ja in beiden Bereichen wiederfinde.⁹⁹ Auch seine »Herangehensweise«¹⁰⁰ an und Motivation für beide Prozesse des künstlerischen Schaffens seien ähnlich, während der Unterschied in der »täglichen Arbeit«¹⁰¹ liege. Darüber hinaus stellt Nagelschmidt fest, dass er »nicht unbedingt Sänger sein[,] [...] [sondern] Songtexte schreiben und die selbst performen«¹⁰² wolle. Dabei habe er allerdings erst durch seine Auftritte bei Lesetouren gelernt, wie er sich auf der Bühne am besten zu verhalten und präsentieren habe. Von seiner zunächst nur in Bezug auf Konzerte getätigten Aussage »Ich war nie die Frontsaul«¹⁰³ kommt er im Verlauf seiner Karriere ab, als er meint: »Ich sehe mich als Performer«¹⁰⁴, der »sehr gerne auf der Bühne«¹⁰⁵ steht – ob nun im Rahmen von Konzerten oder Lesungen. Damit scheint Nagelschmidt erst durch seine Tätigkeit im literarischen Feld die nötigen Fähigkeiten erlangt zu haben, um im musikalischen Feld sicherer auftreten zu können.

Von hier aus versteht sich, dass Nagelschmidt zögerlich reagiert, als er interviewweise um eine explizite Berufsbezeichnung gebeten wird. Klare Begriffe wie »Musiker« und »Schriftsteller« seien für ihn anfänglich noch »eher

98 Nagelschmidt in: Vogel: *Dringlichkeit und Energie mit anderen Mitteln*.

99 Siehe hierzu Schmidt: *Punkrock aus Deutschland*.

100 Thorsten Nagelschmidt in: 1LIVE Stories. Der Buchpodcast [Podcast]: *Thorsten Nagelschmidt liest aus »Arbeit«*. Auf: <https://open.spotify.com/episode/5sBGqOoBeLN5u5BcDvt8sv?si=btreu7xFSUWZqqMYM4gZAA>, veröffentlicht am 3. Mai 2020, zuletzt abgerufen am 12. Oktober 2020, nicht mehr verfügbar am 11. Juni 2021, Min. 2.

101 Ebd., Min. 29.

102 Nagelschmidt in: Schmidt: *Punkrock aus Deutschland*.

103 Nagelschmidt in: *MTV Music Week: Romina trifft Nagel*, Min. 3:53-3:56.

104 Nagelschmidt in: UpHören mit Mieze: *UpHören Spezial: Interview mit Thorsten Nagelschmidt*, Min. 6:42-6:46.

105 Ebd., Min. 7:03-7:05.

negativ behaftet«¹⁰⁶ gewesen, als er seine Tätigkeit in den jeweiligen Feldern begann, da er sich nie diese Titel geben, sondern lediglich Kunst schaffen wollte. Jedoch kommt er zu dem Schluss: »Natürlich bin ich Schriftsteller, natürlich bin ich Musiker.«¹⁰⁷ Auch das Prädikat des ›schreibenden Musikers‹ möchte Nagelschmidt nicht annehmen, da er schon zu Zeiten seiner ersten Band literarisch geschrieben habe. Er lehnt damit die Vorstellung ab, »man habe eine die Identität klar definierende Hauptprofession und daneben noch ein paar nette Hobbies, sei also z.B. in erster Linie ›Musiker‹, der aber ›nebenbei‹ auch noch ›so ein bisschen‹ schreibe«¹⁰⁸. Dies unterstützt den Eindruck, dass für Nagelschmidt alle Kunstformen gleichrangig als Ausdrucksform fungieren und nicht qualitativ unterscheidbar sind.

Obwohl Nagelschmidt in den letzten Jahren vor allem literarische Werke vorgelegt hat, ist kein klarer Wandel im Selbstbild vom Musiker hin zum Schriftsteller zu erkennen. Vielmehr finden für ihn mehrere künstlerische Ausdrucksformen parallel beziehungsweise abwechselnd statt; sie nehmen aufeinander Einfluss und werden vor allem durch die dahinterstehende Motivation und den Schaffensdrang vereint. So sieht Nagelschmidt sich ausdrücklich sowohl als Autor als auch als Musiker und bezieht ebenso seine Tätigkeit im Feld der bildenden Kunst unter dem Begriff des Künstlers mit ein, um eine umfassende Künstleridentität zu schaffen.

Formbare Künstleridentitäten

Die Inszenierungspraktiken von Thees Uhlmann, Kim Frank und Thorsten Nagelschmidt eint, dass alle drei für das literarische Schreiben erst eine Künstleridentität finden müssen und dieser Prozess im öffentlichen Resonanzraum durch Selbstaussagen begleitet wird. So entwickelt sich aus der anfänglichen Ablehnung einer konkreten Bezeichnung als ›Schriftsteller‹ mit der Zeit eine Annahme dieser Zuschreibung. Und obwohl der Schritt in das Autorentdasein und damit der Eintritt ins literarische Feld bei allen aus der

106 Thorsten Nagelschmidt in: *Thorsten Nagelschmidt über seine Anfänge als Musiker und ›Der Abfall der Herzen‹ / DIFFUS*. Auf: https://www.youtube.com/watch?v=IPPy_eXJWPk, veröffentlicht am 22. Februar 2018, zuletzt abgerufen am 11. Juni 2021, Min. 1:33-1:35.

107 Ebd., Min. 2:03-2:05.

108 Thorsten Nagelschmidt: Facebook-Beitrag vom 21. März 2019, <https://www.facebook.com/Nagel/posts/2116627511785237>, zuletzt abgerufen am 13. Oktober 2020.

zuvor öffentlich dargestellten Person als Musiker resultiert, werden beide Identitäten auf unterschiedliche Weise in Bezug gesetzt.

Während Uhlmann und Nagelschmidt die schriftstellerische Tätigkeit durch Selbstaussagen zur eigenen Identität werden lassen und diese teilweise sogar in ihre Künstleridentität als Musiker integrieren, erklärt Frank bereits vor dem Schritt ins literarische Feld seine öffentliche Darstellung als Musiker für beendet. Er überträgt dann seine Tätigkeit als Autor vom literarischen in den kinematographischen Bereich und weist seine schriftstellerische Identität einem neuen Feld zu, wobei die Schaffensprozesse gleich zu bleiben scheinen. In der Selbstinszenierung als professioneller Regisseur schließt er eine Transformation ab, in der die Ausdrucksmöglichkeit als Autor nur kurze Zeit tatsächlich den Mittelpunkt seiner öffentlichen Persönlichkeit bildet. In dieser Professionalisierung findet vor allem eine Abgrenzung zum Musiker Frank statt, während die späteren Agitationsfelder näher beieinander zu liegen scheinen. Das wird auch in der Fremdwahrnehmung Franks gespiegelt. Uhlmann macht hingegen immer wieder deutlich, dass die musikalische Betätigung einen ebenso großen Teil einnimmt wie die schriftstellerische und erzeugt damit eine Künstleridentität, die Musiker und Schriftsteller zu vereinen versucht. Insbesondere in den Hinweisen zu Ähnlichkeiten sowie Unähnlichkeiten der beiden Felder stellt Uhlmann sich als Künstler dar, der in seinen Schaffensprozessen und Produktionen den musikalischen Bereich immer als Ausgangspunkt sieht. Nagelschmidt tritt indes nur noch punktuell als Musiker auf, macht in Selbstaussagen jedoch deutlich, dass er diese Zuschreibung im Allgemeinen nach wie vor annimmt. Besonders aber das Verhältnis von musikalischem und schriftstellerischem Output der letzten Jahre ergibt in der Fremdwahrnehmung eine stärkere Präsenz des Autors Nagelschmidt als des Musikers Nagel – ähnlich wie bei Sven Regener hat sich die Autorschaft Nagelschmidts damit gewissermaßen verselbstständigt, sie ist ohne den Popmusiker denkbar und viele Rezipient:innen seiner Romane werden nie von Muff Potter gehört haben. Zusätzlich zu diesen Tätigkeiten wirkt auch die bildende Kunst bei Nagelschmidt in sein Schaffen als Musiker und Schriftsteller hinein.

Obwohl also Frank einerseits die Fremdzuschreibung als Musiker mit Beendigung der musikalischen Produktion konkret ablehnt, während Uhlmann beide Bereiche als parallel verlaufende Identitäten kennzeichnet und diese an gewissen Stellen verknüpft, ist es ausgerechnet Frank, der in den auf die Musik folgenden Produktionsfeldern das Musikalische einfließen lässt und stark macht. Uhlmann hingegen lässt in seinem Roman *Sophia, der Tod und*

ich diese sich sonst bedingenden Teilidentitäten nicht zusammenfinden, was er als bewussten und relevanten Prozess kennzeichnet. Für ihn ist es weniger das Thema ›Musik‹, welches er in den literarischen Texten verarbeitet, sondern vielmehr das Schreiben an sich, das aus dem Schreiben als Musiker resultiert. Dadurch ergibt sich ein Negativbild zu Nagelschmidt, bei welchem – wie auch bei Frank – Musik beziehungsweise das Musikerdasein in verschiedenen literarischen Texten eine Rolle spielt. Obwohl die starke Bindung zur Musik in Franks folgender Kunstproduktion zunächst paradox wirkt, da er eine Fremdzuweisung als Musiker vehement zurückweist, ist kein Bruch in seiner Selbstdarstellung erkennbar, sondern vielmehr der Transfer seiner Identität als Musiker in andere Identitäten, wie eben später auch von der des Roman- in die des Drehbuchautors.

Bei Uhlmann sowie Nagelschmidt erfolgt die Annahme der ›Einladung‹ in das literarische Feld aus verschiedenen Motivationen heraus, welche sich wiederum in deren Inszenierungspraktiken niederschlagen. Während Uhlmann zunächst besonders das daraus resultierende ökonomische Kapital hervorhebt und das mitschwingende symbolische Kapital auffällig außer Acht lässt, scheint Nagelschmidt einem von außen angestoßenen, aber auch intrinsisch motivierten Schaffensdrang zu folgen, der allerdings mehr pragmatisch als ideologisch begründet ist; so beschreiben es die Künstler jeweils rückblickend selbst. Frank wiederum geht es primär darum, Geschichten zu erzählen. Dennoch erklären alle drei, dass sie besonders im autodidaktischen Lernen und Ausprobieren neue Felder erschließen können, um darin eine neue Produktionsweise sowie künstlerischen Ausdruck zu finden.

Trotz der aufgeführten Unterschiede im Umgang mit dem Feldwechsel zeichnet sich ab, dass Thees Uhlmann, Kim Frank und Thorsten Nagelschmidt in der Inszenierung ihres Feldwechsels und der aktiven Entwicklungsphase ihrer Künstleridentität übergeordnet kongruent agieren. Der Übertritt vom popmusikalischen ins literarische Feld stellt sich insofern für alle drei ähnlich dar, als dass besonders der Anreiz von außen und die Bestätigung ihrer literarischen Produktion den Weg ebnen, die neue Identität anzunehmen und schließlich selbst zu formulieren. Begleitet wird dieser Prozess dabei kontinuierlich durch Selbstaussagen, die auf die noch ausstehende Identitätsfindung zielen und damit die erneute Bestätigung in der öffentlichen Resonanz einfordern.

»Ich erzähle dir alles, und alles ist wahr«

Zu autobiographischen und autofiktionalen Schreibstrategien im literarischen Werk Dirk von Lowtzows

Pascal Quicker

»Sie ahnen es vielleicht bereits, ich bin Ethnologe.«¹ Mit dieser Selbstbezeichnung stellt sich der Erzähler der Prosaminiaur *Riten* – einer von 72, den Anfangsbuchstaben ihrer Titel nach alphabetisch geordneten Kapitel in Dirk von Lowtzows *Aus dem Dachsbau* – vor. Nachdem er, der Ethnologe, sich »[d]ie längste Zeit schon [...] vorgenommen [hat], die Wildnis, die jenseits der Himbeer- und Brombeersträucher wuchert[...],«² zu untersuchen, »[soll] jetzt endlich [...] der Plan in die Tat umgesetzt werden.«³ Doch er kommt nicht weit, kann nicht, wie vorab für realistisch befunden, »die Wasserfälle locker in ein bis zwei Tagen erreichen.«⁴ Stattdessen schläft der Ethnologe ein, nachdem er kurz zuvor noch in seinem Kanu »[s]ingend [...] unter der Schnellstraßenbrücke hindurch«⁵ gefahren ist, in »eine[r] flache[n] Bucht.«⁶ Nach »ungewöhnlich lebhaft[en]«⁷ Träumen – »[v]ielleicht waren es die Nebenwirkungen der Malariaphylaxe«⁸ – wieder erwacht, »[findet er] [s]ich an den Handgelenken an einen Baumstamm gefesselt«, und zudem »von drei

1 Dirk von Lowtzow: *Aus dem Dachsbau*. Köln 2019, 142.

2 Ebd.

3 Ebd.

4 Ebd., 143.

5 Ebd.

6 Ebd.

7 Ebd., 144.

8 Ebd.

Pfeilen durchbohrt«⁹: »Kannibalen!«¹⁰ Sie nennen sich die »Bruderschaft des Bohnenfelds«¹¹ und kündigen ihrem Gefangenen an, »jetzt einige Praktiken [an ihm vorzunehmen]«¹². Ihrer Bitte, sich nicht zu wehren, kommt der Ethnologe bereitwillig nach. Denn »[s]eltsamerweise [fühlt er] [s]ich vom Klang der Worte eher betört denn entsetzt.«¹³ Schließlich versichert man ihm: »Urian, der Bohnenfürst und Herr der Proteine, wacht über dich.«¹⁴ Als sich nach einem »kräftigen Schluck«¹⁵ von »eine[m] übel riechenden Trank in einer rostigen Tasse [...] sofort ein wohliges Gefühl [ausbreitet]«¹⁶, wird dem Ethnologen offenbart: »Die Nacht wird endlos sein, aber wenn du erwachst, wirst du sein wie wir, tapfer und grausam.«¹⁷

In einem am 24. Januar 2018 auf der Webseite von *Deutschlandfunk Kultur* veröffentlichten Interview, das Liane von Billerbeck mit von Lowtzow in seiner Rolle als Frontmann der Gruppe Tocotronic führt, wird der Künstler unter anderem danach befragt, was denn seiner »Ansicht nach dahinter [steckt], woher [sie] kommt [...], diese große Lust an dem Sich-Selbst-Darstellen, Sich-selbst-Inszenieren«¹⁸. Die Frage ergibt sich dabei aus dem Hauptinteresse des Interviews. Dieses gilt dem am 26. Januar 2018 erschienenen, zwölften Studioalbum der Pop-Rocker, das von Billerbeck im Anschluss an die Begrüßung bereits als »eine Art musikalische Autobiografie«¹⁹ bezeichnet. Denn »autobiografisches Arbeiten«²⁰, so von Billerbeck, sei ja schließlich »ziemlich narzisstisch. Wenn wir uns unsere Gegenwart angucken, dann sind ja

9 Ebd.

10 Ebd.

11 Ebd.

12 Ebd.

13 Ebd., 146.

14 Ebd.

15 Ebd.

16 Ebd.

17 Ebd.

18 Liane von Billerbeck in: »Mischung von Wahrheit und Fiktion«. *Neues Tocotronic-Album »Die Unendlichkeit«*. Dirk von Lowtzow im Gespräch mit Liane von Billerbeck. Auf: https://www.deutschlandfunkkultur.de/neues-tocotronic-album-die-unendlichkeit-mischung-von.1008.de.html?dram:article_id=409052, veröffentlicht am 24. Januar 2018, zuletzt abgerufen am 11. Juni 2021.

19 Ebd.

20 Ebd.

Selbstinszenierungen in Zeiten von Instagram und Selfies eine Art Massenphänomen.«²¹ Von Lowtzow entgegnet daraufhin:

Ich glaube, wenn man autobiografisch schreibt, wird man in gewisser Hinsicht zum Ethnologen seiner selbst. [...] Und ich glaube, in dieser Feldforschung oder wie man es nennen mag, passiert etwas, dass ganz unwillkürlich auch ein Porträt der Gesellschaft mit entsteht, in der man sich zu der Zeit, von der das, was man schreibt, handelt, bewegt hat.

Und so, glaube ich, kann auch eine Verwischung der ohnehin schon konstruierten Grenzen zwischen Privatem und Politischem passieren. Und das wiederum, würde ich sagen, hebt das autobiografische Schreiben vom reinen Narzissmus oder vom Selfie oder von der reinen Selbstbespiegelung ab. Das wäre zumindest unsere Hoffnung als Band.²²

Die Band war bei der Produktion des Albums der »Maxime [gefolgt], wie sie bei dem Stück ›Electric Guitar‹ auch vorkommt, ›ich erzähle dir alles und alles ist wahr‹.«²³ Ein gutes Jahr später, am 14. Februar 2019, feiert von Lowtzow mit dem eingangs erwähnten *Aus dem Dachsbau* sein Debüt als Autor. Das Buch wird auf der Webseite des Verlages Kiepenheuer & Witsch mit denselben Worten angekündigt: »›Ich erzähle dir alles und alles ist wahr.« Das ABC des Dirk von Lowtzow«²⁴.

Die geeigneten Literaturwissenschaftler:innen, deren methodologische Sozialisation mit großer Wahrscheinlichkeit auch in Anknüpfung an Roland Barthes stattgefunden hat und denen die Kunde vom »Tod des Autors« wohl eher zur Maxime gereicht als die selbstbewusste Ankündigung eines neuerdings unter die Literaten gegangenen Pop-Musikers, etwas Wahres zu erzählen, mögen sich an dieser Stelle fragen: Wieso eröffnet der Verfasser etwas, das als Aufsatz in einem literaturwissenschaftlichen Sammelband konzipiert ist, mit der Gegenüberstellung von Interviewaussagen eines Pop-Musikers zum autobiographischen Wahrheitsgehalt der Songtexte auf seinem neuesten Album und einer doch offensichtlich fiktionalen Prosamiatur, die zufällig aus der Feder desselben Verfassers stammt? Nur deshalb,

21 Ebd.

22 Dirk von Lowtzow in: *›Mischung von Wahrheit und Fiktion‹*.

23 Ebd.

24 *Dirk von Lowtzow. Aus dem Dachsbau. ›Ich erzähle dir alles, und alles ist wahr.« Das ABC des Dirk von Lowtzow*. Auf: <https://www.kiwi-verlag.de/buch/dirk-von-lowtzow-aus-dem-dachsbau-9783462050790>, zuletzt abgerufen am 11. Juni 2021.

weil an beiden Stellen, in scheinbar absolut unterschiedlichen Gattungskontexten jedoch, eine Selbstbezeichnung als Ethnologe stattfindet? Die Antwort mag zunächst so unbefriedigend erscheinen, wie das bisherige Vorgehen selbst: Ja und Nein. Jedoch, und das kann ich an dieser Stelle bereits versprechen, findet sie sich im literarischen Text.

Zunächst will ich deutlich machen, worum es in diesem Essay nicht gehen soll. Es wird nicht darum gehen, anhand der willkürlichen Herstellung diverser Querverweise zwischen Tocotronics *Die Unendlichkeit* und von Lowtzows *Aus dem Dachsbau* eine komplettere oder noch ›wahrhaftigere‹, amtliche Biographie des empirischen Autors zu (re-)konstruieren. Weder bei *Die Unendlichkeit* noch bei *Aus dem Dachsbau* handelt es sich um autobiographische Werke im traditionellen Sinne, sondern vielmehr um Produkte eines sogenannten »neuen« autobiographischen Schreiben[s]²⁵. An dieser ganz grundlegenden Prämisse soll die vorliegende Untersuchung ansetzen, wenn es zunächst in bewährt chronologischer Reihenfolge gilt,²⁶ *Die Unendlichkeit* eben als Produkt autobiographischen Schreibens in den Kontext jener simultan zu definierenden Gattung(-stradition) zu stellen. Anschließend soll von Lowtzows Buch *Aus dem Dachsbau* als gegenwartsliterarische Variation der Autofiktion verstanden werden, in Anknüpfung an postmoderne – beziehungsweise bei Tocotronic »postpostromantisch im Realen [verwurzelte]«²⁷ – Variationen jener »neuen« Tradition. Dabei wird auch zu verdeutlichen sein, inwiefern die Buchform dem schreibenden Musiker von Lowtzow die Möglichkeit gegeben haben könnte, nicht nur autofiktional zu schreiben, sondern Ursachen und Mechanismen dieses autofiktionalen Schreibens gleichzeitig schreibend zu ergründen; wie beispielsweise dann, wenn das autofiktionale Erzähler-Ich der Prosamiatur *Riten* gerade als Ethnologe einen Zustand erreichen kann, in

25 Birgitta Krumrey: *Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post-)postmodernes Phänomen*. Göttingen 2015, 30.

26 Die chronologische Anordnung der Songs lässt sich mittels Paratexten eindeutig nachweisen, so wird dieses Ordnungsschema im Spiegel als Idee des Produzenten Moses Schneider dargestellt (siehe hierzu Julia Frieze: *Tocs'R'Us. Tocotronic besingen die Kindheit*. Auf: <https://www.spiegel.de/kultur/musik/tocotronic-tocs-r-us-rezension-von-die-unendlichkeit-a-1188634.html>, veröffentlicht am 23. Januar 2018, zuletzt abgerufen am 12. Juni 2021).

27 Oliver Jungen: *Ich errede mich. Dirk von Lowtzow erzählt*. Auf: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/tocotronic-saengers-dirk-von-lowtzow-stellt-roman-vor-16039546.html>, aktualisiert am 19. Februar 2019, zuletzt abgerufen am 12. Juni 2021.

dem es sein wird, wie das Erzähler-Ich des Tracks *Tapfer und grausam* nicht ist: »tapfer und grausam.«²⁸

Anstatt, wie bereits erwähnt, intertextuelle Verweise zwischen beiden Werken einfach festzustellen und – wenn auch im Rahmen einer Betrachtung nicht der Biographie, sondern der autobiographischen Schreibstrategien von Lowtzows – zu analysieren, sollen in einer abschließenden Synthese beide Werke in einen gattungsübergreifenden Metatext eingeordnet werden, »eine spezifische Form der textuellen Inszenierung, deren rezeptive Nachhaltigkeit eben in der demonstrativen Verzahnung von Kunst und Wirklichkeit liegt.«²⁹ Denn, so Jörg Pottbeckers in seiner Studie zu *Autofiktionalen Inszenierungsstrategien in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*: »Nicht länger geht es um die autobiographischen Kernfragen nach Wahrheit oder Wahrhaftigkeit oder den fiktionalen Anteilen literarischer Selbsterkundungen«³⁰, sondern um »alternative[] mediale[] Inszenierungspraktiken [...], insbesondere dort, wo der autofiktionale Roman flankiert, ergänzt oder weitergeführt wird durch eine Onlinepräsenz (Videos, Blogs, Interviews zum Roman).«³¹ Analysiert man die Interviews zu den zu Grunde liegenden Texten nicht im Genette'schen Sinne »als ein bloßes Beiwerk des Buchs [...], als Paratexte, in denen sich Autoren »eher passiv und anscheinend ohne große intellektuelle Motivation« präsentieren«³², sondern als einen »Primärdiskurs«³³, dessen gattungsspezifisches Hauptmerkmal – ähnlich jenem autofiktionaler Schreibweisen – darin liegt, dass er sich »im Grenzbereich zwischen Fakten und Fiktionen«³⁴ befindet, eröffnen sich neue Zugänge zu (mitunter neuen) Texten: »[Schriftstellerinterviews] suggerieren Intimität, sie inszenieren Authentizität. Geredet wird in ihnen oft über Literatur – und bisweilen werden sie dabei selbst zur Literatur.«³⁵

28 Von Lowtzow: *Aus dem Dachsbau*, 146.

29 Jörg Pottbeckers: *Der Autor als Held. Autofiktionale Inszenierungsstrategien in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Würzburg 2017, 90.

30 Ebd.

31 Ebd.

32 Torsten Hoffmann/Gerhard Kaiser: »Echt inszeniert. Schriftstellerinterviews als Forschungsgegenstand«. In: Dies. (Hg.): *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*. Paderborn 2014, 9-25, hier 12.

33 Ebd., 17.

34 Ebd., 19.

35 Ebd.

Im Anschluss an diesen Gedanken knüpfe ich methodologisch an den *performative turn* in der Literatur- (beziehungsweise allgemein Kultur-)Wissenschaft der letzten Jahre sowie rezente Studien (auch) zur Autorinszenierung an. Auf diese Weise soll versucht werden, die mediale Performance der Autor-Figur von Lowtzow als, wiederum autofiktional auszulegenden, kulturellen Text zu lesen, mittels dessen ein Pop-Album und eine popliterarische Auto(r)-Enzyklopädie qua Metalepse zu einem – mangels eines besseren Begriffs und der schönen Geschlossenheit der Arbeit zu Liebe – *unendlichen* Metatext transzendieren.

Die Unendlichkeit (2018) als Produkt autobiographischer Schreibstrategien

Der »inzwischen vielfältig belegt[e]«³⁶ Terminus Autofiktion geht auf den französischen Schriftsteller und Literaturkritiker Serge Doubrovsky zurück und bezeichnet in seiner ursprünglichsten Auslegung »eine spezielle Art des autobiographischen Schreibens, die in der französischen Postmoderne zu verorten ist«³⁷. Eine erste, wenn auch reichlich abstrakte und in Teilen gar paradoxe Definition findet sich auf dem Klappentext von *Fils*, einem 1977 erschienenen Roman Doubrovskys.³⁸ Kurz umrissen enthält dieser Text, welcher »als Referenztext«³⁹ für Doubrovskys Autofiktionalitätskonzept geltend gemacht werden kann, »[e]inerseits [...] die für die Autobiographie charakteristische Namensidentität von Autor, Erzähler und Figur, andererseits die Gattungsbezeichnung ›roman‹.«⁴⁰ Spätestens Anfang der 1990er

36 Krumrey: *Der Autor in seinem Text*, 22.

37 Ebd., 23.

38 Siehe hierzu: »Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, *concrete*, comme on dit musique. Ou encore, autofricción, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.« (Doubrovsky zit.n. ebd.).

39 Krumrey: *Der Autor in seinem Text*, 23.

40 Ebd., 23f.

Jahre hat sich der Begriff der Autofiktion schließlich als Kategorie zur weiterführenden Analyse im weitesten Sinne autobiographischer Schreibweisen in der französischen Literaturwissenschaft behauptet.⁴¹

Der intensiven Auseinandersetzung mit der Autofiktion in der französischen Literaturwissenschaft zum Trotz »[diskutiert und verwendet] die deutsche Forschung den Begriff erst seit etwa 2000«, wobei »das autofiktionale Schreiben im deutschsprachigen Raum meist unabhängig von Doubrovskys Konzept der *autofiction* untersucht und ähnlich der Definition Colonnas⁴² insgesamt sehr weit gefasst wird.«⁴³ Es gilt: »Die Auseinandersetzung mit der Autofiktion in der Gegenwartsliteratur ist Teil eines größeren Forschungsfeldes, das gemeinhin unter den Begriffen ›autobiographisches Schreiben‹ und ›Autobiographik‹ gefasst wird.«⁴⁴ Die »traditionelle Autobiographie«⁴⁵ zielt zum einen »auf die Abbildung von Wirklichkeit, zum anderen auf die Darstellung einer allgemeinen Wahrheit«⁴⁶. Philippe Lejeune als Verfasser einer der wegweisenden Studien zum traditionellen Konzept von Autobiographie beziehungsweise Autobiographik – *Le pacte autobiographique* von 1975 – sieht die maßgebliche Voraussetzung für autobiographisches Schreiben noch in jenem, »[ü]ber die Namensidentität von Autor, Erzähler und Figur«⁴⁷ geschlossenen ›autobiographischen Pakt‹. Diesem »Versprechen des Autors gegenüber dem Leser, faktual über sein Leben zu berichten«⁴⁸ steht nach Lejeune der sogenannte »romaneske Pakt«⁴⁹ entgegen.⁵⁰

Inzwischen ist der Zwitterstatus der Autobiographie ein Allgemeinplatz:

Die Autobiographie [...] ist eine Art Zwitter und per se hybrid – literarisch und zugleich nicht-literarisch, tatsachenverhaftet und doch imaginär, einer

41 Ebd., 23.

42 Als »Sammelbegriff für ›jede Fiktionalisierung der eigenen Person (fabulation de soi) und nahezu alle Texte, in denen sich ein Autor in seinem Werk inszeniert oder ein Bezug zum Leben des Verfassers evident ist.« (Ebd., 24f.)

43 Ebd., 26.

44 Ebd., 30.

45 Ebd., 40.

46 Doris Grüter: *Autobiographie und Nouveau Roman. Ein Beitrag zur literarischen Diskussion der Postmoderne*. Münster/Hamburg 1994, 9.

47 Krumrey: *Der Autor in seinem Text*, 42.

48 Ebd.

49 Philippe Lejeune: *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt a.M. 1994, 232.

50 Siehe hierzu Krumrey: *Der Autor in seinem Text*, 42f.

Wahrheit verpflichtet, von der sie selbst weiß, dass sie nur eine Idealvorstellung und damit unerreichbar ist, Erzählung eines realen Lebens und doch notwendig (bedingt durch Erinnerungslücken, durch den Konstruktcharakter von Identität und Subjektivität, die Artifizialität der Sprache) Fiktion.⁵¹

Gegenwärtige ambitionierte Formen autobiographischen Schreibens steigern dieses Prinzip und spielen in erster Linie mit lebensgeschichtlich markierten Versatzstücken, die sich mit Dirk Niefanger als »Biographeme«⁵² bezeichnen lassen, welche »nur mit Rückgriff auf den Werkkontext, oft durch die Lektüre biographischer Zeugnisse oder über Biographien identifiziert werden«⁵³ können. Niefanger stellt fest, dass »[i]n vielen deutschsprachigen Gegenwartromanen [...] in deutlich fiktionalen Kontexten Fragmente von faktualen Lebensgeschichten erzählt [werden].«⁵⁴

Auf die Aussage der Journalistin von Billerbeck, dass man sich bei einer »Art musikalische[n] Autobiografie«⁵⁵ wie *Die Unendlichkeit* »natürlich sofort [frage], wie viel Erlebtes denn drin [ist], und wie viel gelogen«⁵⁶, entgegnet von Lowtzow unter Verweis auf das bereits bekannte »Motto« des Albums, »Ich erzähle dir alles, und alles ist wahr«:

Das kann ich jetzt natürlich nicht aufdröseln, weil sonst nehme ich so ein bisschen den Zauber und die Spannung da raus. [...] Es ist schon alles von der erlebten Biografie beeinflusst, und zum größten Teil, würde ich sagen, auch wahr. Aber natürlich muss man so einen gewissen Spielraum lassen, um verschiedene Deutungen zuzulassen, zulassen zu können.⁵⁷

Auf weitere Nachfragen von Billerbecks, beispielsweise ob er denn also Wahrheit »im Sinne von Vladimir Nabokov [verstehe], auf dessen Autobiografie [er] ja mal in einem Interview hingewiesen [habe], die ja bekanntlich auch

51 Esther Kraus: *Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhunderts*. Marburg 2013, 102.

52 Dirk Niefanger: »Biographeme im deutschsprachigen Gegenwartroman. (Herta Müller, Monika Maron, Uwe Timm)«. In: Peter Braun/Bernd Stiegler (Hg.): *Literatur als Lebensgeschichte Biographisches Erzählen von der Moderne bis zur Gegenwart*. Bielefeld 2012, 289-306.

53 Ebd., 290.

54 Ebd., 289.

55 Von Billerbeck in: »*Mischung von Wahrheit und Fiktion*«.

56 Ebd.

57 Von Lowtzow in: »*Mischung von Wahrheit und Fiktion*«.

erstunken und erlogen war, und trotzdem wahr«⁵⁸, führt von Lowtzow seine Überlegungen weiter aus:

Ja. Das ist ein sehr schönes Beispiel, weil man eben manchmal zu einer Form von Wahrhaftigkeit gelangt, ohne jetzt Fakten oder authentisch erlebte Dinge erzählen zu müssen. Ich glaube, diese Mischung zwischen Wahrheit und Fiktion ist es im Grunde, was ein autobiografisches Schreiben überhaupt erst reizvoll macht.⁵⁹

Damit folgt die Gruppe dem Anspruch, den die oben zitierte Esther Kraus an autobiografisches Schreiben äußert. Auch andere Band-Mitglieder wie Bassist Jan Müller wählen den Begriff ›autobiografisch«⁶⁰.

Dementgegen betrachtet der Musikjournalist Jens Balzer, gemeinsam mit Martin Hossbach Herausgeber der 2015 erschienenen Bandbiographie *Die Tocotronic Chroniken*, das Album in seiner Besprechung in der *Zeit* als »erstes Werk der postromantischen Phase von Tocotronic [...] [o]der [...] als popmusikalische Variante jenes ›autofiktionalen‹ Erzählens, das von Autoren wie Karl-Ove Knausgård in den vergangenen Jahren zum populärsten Genre der Gegenwartsliteratur emporgehiebt wurde.«⁶¹ Und auch Frank Zipfel und Krumrey definieren als Autofiktion Texte, in denen »eine Figur, die eindeutig als der Autor erkennbar ist (durch den gleichen Namen oder eine unverkennbare Ableitung davon, durch Lebensdaten oder die Erwähnung vorheriger Werke) in einer offensichtlich (durch paratextuelle Gattungszuordnung oder fiktionspezifische Erzählweisen) als fiktional gekennzeichneten Erzählung auftritt«⁶².

Auf *Die Unendlichkeit* wird chronologisch eine Lebensgeschichte erzählt, die nicht fiktiv ist, sondern durch die nachweisbaren Biographeme auf die Lebensrealität von Lowtzows referiert. Entgegen der weit verbreiteten »Annahme einer ›Referenzlosigkeit von Fiktionen‹ beziehungsweise ›ihrer Referenz-

58 Von Billerbeck in: ›Mischung von Wahrheit und Fiktion‹.

59 Von Lowtzow in: ›Mischung von Wahrheit und Fiktion‹.

60 Siehe hierzu: »Als Dirk anfing, Texte zu schreiben, waren gar nicht alle autobiografisch [...]. Aber es schälte sich dann aus einem Kanon von über 20 Liedern heraus, dass es dieses Mal zwingend ist, diesen Weg zu gehen.« (Jan Müller in: Friese: *Tocs'R'Us*).

61 Jens Balzer: *Jetzt neu! Alles wie früher! Tocotronic*. Auf: <https://www.zeit.de/kultur/musik/2018-01/tocotronic-album-die-unendlichkeit-rezension/komplettansicht>, veröffentlicht am 25. Januar 2018, zuletzt abgerufen am 12. Juni 2021.

62 Frank Zipfel: »Autofiktion«. In: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart 2009, 31-36, hier 31; siehe hierzu Krumrey: *Der Autor in seinem Text*, 28.

Irrelevanz«⁶³ kann die Verwendung solcher Biographeme auf der Rezeptionsebene, »zumindest in Teilen, dazu führen, dass der Leser seine Haltung aufgibt, das Erzählte als Simulation zu begreifen«. ⁶⁴ Denn »[i]n Abhängigkeit von seinem Vorwissen, seinem Leseverhalten und seiner Aufmerksamkeit den Textelementen gegenüber, reagiert der Leser individuell auf Realitätsreferenzen.«⁶⁵

Dazu passt auch, dass der gegenwärtige Boom »jedwede[r] (auto-)biographische[n] Schreibweise, die sich an einer Verschränkung von erzählter fiktionaler und faktualer Welt versucht«⁶⁶, unter anderem dazu führt, dass »[d]ie scheinbare Nähe, wenn nicht gar eine vorschnelle Gleichsetzung von literarischer Figur und empirischem Autor, [...] vor allem bei Autoren-Medienprofis [...] dann auch wieder die außertextuellen Praktiken der Autoren in den Fokus rück[t]«⁶⁷. Zwar geht es auf *Die Unendlichkeit* nicht um die Gleichsetzung des lyrischen Ichs der 12 Songs mit dem empirischen Autor von Lowtzow. Allerdings ergibt sich in einer analogen Funktionslogik eben aus den öffentlichen Aussagen von Lowtzows und seiner Bandkollegen eine autobiographische Les- beziehungsweise Hör-Art der Platte. Die Literaturwissenschaft wird dennoch weiterhin methodisch »sauber« zwischen Erzähler und Autor unterscheiden. Aber sie muss bedenken, »dass hier die Identifikation mit etwas Faktischem eröffnet ist, wenn der Leser über die dazugehörige Frame-Zuordnung verfügt.«⁶⁸

Obschon *Die Unendlichkeit* als Konzeptalbum einer autobiographischen Schreibweise folgt, ist nicht jeder Song eindeutig zu dechiffrieren und einer bestimmten Station im Leben des Singer-Songwriters von Lowtzow zuzuordnen. Dieser Umstand wiederum liegt in der poetisch codierten Gestaltung der einzelnen Texte begründet. Beispielsweise *Tapfer und grausam*, der zweite Track, wird erst aufgrund der mehrfachen, epitextuellen Markierung sowie Kommentierung des Albums als autobiographische Kindheitserzählung (»Du bist noch ein Kind«⁶⁹) und chronologischer Anfang der Lebensgeschichte des Ich-Erzählers lesbar, und bliebe abstrakt, würde nicht die Universal Music

63 Ebd., 50

64 Ebd.

65 Ebd., 54.

66 Pottbeckers: *Der Autor als Held*, 35.

67 Ebd., 37.

68 Krummy: *Der Autor in seinem Text*, 54.

69 Tocotronic: »Tapfer und grausam«. In: *Die Unendlichkeit*. Vertigo 2018. [Transkription P. Q.]

Group in einem Werbetext den Song als »von der frühen Kindheit, dem Gefühl des Ausgeschlossenseins und der Herzlosigkeit anderer Kinder«⁷⁰ handelnd beschreiben. Weitere epitextuelle Kontextualisierungen sowie Markierungen der Autobiographeme von Seiten der Plattenfirma betreffen auch jene Titel, die weniger interpretatorischer Mühen bedürfen:

In *Hey du* tritt [von Lowtzwow] als aufbegehrender Teenager auf, der die verächtlichen Blicke seiner Altersgenossen mit jungmaskuliner Entschiedenheit abwehrt. In *Electric Guitar* entdeckt er die Wonnen des Teenage Riot im Vorort-Reihenhaus. In 1993 ist er als junger Erwachsener der Enge der Kleinstadt entflohen und beginnt seine Lehr- und Wanderjahre in einer großen, aufregenden Metropole. In *Unwiederbringlich* und *Bis uns das Licht vertreibt* singt er von der Trauer um einen geliebten Menschen und vom Glück mit einem Menschen, der die eigene Liebe erwidert.⁷¹

Derselbe Epitext bezeichnet außerdem das albumeröffnende Dub-Stück *Die Unendlichkeit* und das »orchestrals«⁷² *Mein Morgen* als »Vor- und Nachwort, eine Klammer für das aufwendig produzierte Album der Band.«⁷³ Einerseits rahmen die beiden Tracks nun offiziell den Text, bieten einen thematischen Einstieg, sowie Ausblick in die Zukunft.

Andererseits schließen sie ihn auch ab – vorerst und je nach Auslegung auch vor dem zwölften Stück, *Alles was ich immer wollte war alles*. Dieses weist bei genauerer Betrachtung eine seltsame Zweideutigkeit auf. Es ist zwar problemlos möglich, den abschließenden Text als weitere Lebenserzählung des Künstlers zu betrachten, der von Zweifeln an den eigenen, schöpferischen Fähigkeiten (»Was ich geschrieben habe wird jetzt ausradiert/Weil der Zauber nicht mehr funktioniert«⁷⁴) und Verlustängsten (»Bitte verlasst mich nicht«⁷⁵) geplagt wird. Jedoch bietet das Stück auch einen neuen Anknüpfungspunkt, wie erneut der Epitext verrät: »Zu Ende geht das Album mit einem Stück, das wie zum Trotz noch einmal einen klassischen Tocotronic-Slogan liefert:

70 *Die Unendlichkeit*. Tocotronic. Produktinformation. Auf: <https://www.universal-music.de/tocotronic/musik/die-unendlichkeit-430655>, zuletzt abgerufen am 12. Juni 2021.

71 Balzer: *Jetzt neu! Alles wie früher!*

72 *Die Unendlichkeit*. Tocotronic.

73 Ebd.

74 Tocotronic: »Alles was ich immer wollte war alles«. In: *Die Unendlichkeit*. [Transkription P. Q.]

75 Ebd.

›Alles was ich immer wollte war alles‹. Und darum geht es in ›Die Unendlichkeit‹: um nicht weniger als alles.«⁷⁶ In dem Album ist zwar dennoch mehr die Biographie denn der Schreibprozess das eigentliche Thema. Allerdings wird besonders anhand von Tracks wie *Alles was ich immer wollte war alles* auch im Ansatz erkennbar, was in von Lowtzows Buchdebüt im Zentrum stehen wird. Denn *Aus dem Dachsbau* dreht sich um das autofiktionale Schreiben selbst.

***Aus dem Dachsbau* (2019) als Produkt autofiktionaler Schreibstrategien**

Ähnlich wie bei *Die Unendlichkeit* finden sich in *Aus dem Dachsbau* Spielarten autobiographischer Schreibweisen, wie sie Pottbeckers beschreibt:

Lässt man den Fiktionsstatus und Wahrheitsanspruch zunächst außer Acht, dann geht es bei der Autofiktion, provisorisch formuliert, um eine Variante autobiographischen Schreibens, die explizit ein Bewusstsein von der Fiktionalität des jeweiligen Selbstentwurfs signalisiert. Damit wäre die Autofiktion zunächst Ausdruck einer grundsätzlichen Entwicklung, dass nämlich die Praxis des autobiographischen Schreibens sich zunehmend durch eine selbstreflexive Auseinandersetzung mit den Konventionen und Traditionen der eigenen Gattung, d.h. durch jene Tendenz zur Metaisierung auszeichnet, die als eines der Markenzeichen der Literatur in der Postmoderne gilt.⁷⁷

Folgt man Pottbeckers, so geht es einem Großteil der zeitgenössischen, deutschsprachigen Autofiktionen also »[n]icht länger [...] um die autobiographischen Kernfragen nach Wahrheit oder Wahrhaftigkeit« – wie sie unter anderem für *Die Unendlichkeit* noch eine große, dem Album gar zur Maxime gereichende Rolle spielen und dementsprechend auch in den zugehörigen, epitextuellen Formaten verhandelt werden –, »sondern um eine spezifische Form der textuellen Inszenierung, deren rezeptive Nachhaltigkeit eben in der demonstrativen Verzahnung von Kunst und Wirklichkeit liegt.«⁷⁸ Ergänzt man nun diese Gattungsbestimmung noch mit den – auch in ihrer Gesamtheit nahtlos anschlussfähigen – Ausführungen Jutta Weisers aus ihrem Aufsatz ›*Fiktion streng realer Ereignisse und Fakten*‹ – *Tendenzen der literarischen*

76 *Die Unendlichkeit. Tocotronic.*

77 Pottbeckers: *Der Autor als Held*, 60.

78 Ebd., 90.

Autofiktion von ›Fils‹ (1977) bis ›Hoppe‹ (2012), lässt sich jener Klassifizierung noch hinzufügen, dass »[d]ie mit faktischen, alltagsweltlichen Komponenten ausgestattete Auto(r)fiktion [...] nicht nur durch die paratextuelle Gattungsbezeichnung ›Roman‹ als Fiktion ausgestellt [wird], sondern häufig auch durch offenkundig erfundene Inhalte, so dass der Anspruch auf die Darstellung ›streng realer Fakten‹ obsolet wird.«⁷⁹.

Betrachten wir in Berücksichtigung dieses literaturtheoretischen Kontexts also *Aus dem Dachsbau*. Zweifelsohne handelt es sich bei der von von Lowtzow selbst als Enzyklopädie bezeichneten Sammlung, bestehend aus Fotografien, Zeichnungen, Prosaminiaturen sowie Lyrik, um ein Produkt autobiographischen Schreibens. Einige der Episoden, wie beispielsweise *Peter O'Toole*, *Die goldenen Zitronen*, *Cosima* oder auch *Exit*, wandeln höchstwahrscheinlich faktisches Material in eine fiktionalisierte Form um und schließen teilweise inhaltlich an Songs auf *Die Unendlichkeit* an.⁸⁰ Vor allem der Tod des besten Jugendfreunds und früheren Tourmanagers der Gruppe Tocotronic, Alexander, der 1996 jung an einem Gehirntumor verstarb, ist in diversen Kapiteln Thema, unter anderem in dem nach dem Freund selbst benannten Stück *Alexander*. In einem Interview auf dem YouTube-Kanal *Gusto – Ablass für Massenkultur* kommentiert von Lowtzow ausgehend von seiner Feststellung, dass *Aus dem Dachsbau* »aus der Arbeit an dem Album *Die Unendlichkeit* hervorgegangen ist oder zumindest eine Überblendung war«⁸¹, dass die Bearbeitung des Todes Alexanders in Form von *Unwiederbringlich* erst »recht spät«⁸² als Teil des Albums feststand, wohingegen er, »als dann die Idee zu dem Buch reifte, [schon wusste], dass das eigentlich ein zentrales Motiv des Buchs sein würde«⁸³. Inzwischen, so der Autor, falle ihm auf, dass »fast das ganze Buch von [Alexander] handelt«⁸⁴.

79 Jutta Weiser: »Fiktion streng realer Ereignisse und Fakten – Tendenzen der literarischen Autofiktion von *Fils* (1977) bis *Hoppe* (2012)«. In: Monika Fludernik u.a. (Hg.): *Faktuales und fiktionales Erzählen. Interdisziplinäre Perspektiven*. Würzburg 2015, 159-180, hier 177.

80 Z.B. verhandeln die Prosaminiatur »Peter O'Toole« und der Track »Hey Du« inhaltlich dieselbe Jugenderfahrung von Lowtzows.

81 Dirk von Lowtzow in: *Dirk von Lowtzow – Interview / Gusto*. Auf: <https://www.youtube.com/watch?v=hznS3fXmFSY>, veröffentlicht am 31. Juli 2019, zuletzt abgerufen am 12. Juni 2021, Min. 2:13.

82 Ebd., Min. 3:08.

83 Ebd., Min. 4:17.

84 Ebd., Min. 4:36.

Der Ich-Erzähler gibt sich an diversen Textstellen als Mitglied der Band Tocotronic zu erkennen⁸⁵ und wird in der Prosa-Erzählung *Meisen* direkt mit »Hi, Dirk«⁸⁶ angesprochen. Anhand von *Meisen* lässt sich zugleich exemplarisch zeigen, weshalb *Aus dem Dachsbau* – anders als noch *Die Unendlichkeit* – mehr als nur eine zeitgenössische Variante autobiographischen Schreibens ist und in den Gattungszusammenhang ›Autofiktion‹ eingeordnet werden muss. Die Meisen begrüßen den Erzähler »Hi, Dirk« und geben kurz darauf in leicht abgewandelter Form die Lyrics von *Bis uns das Licht vertreibt* zum Besten:

Wir hör'n dich nachts
Über Dielen gehen
Du läufst hier wie irr herum
Und rauchst die zehnte Zigarette
Innerhalb der halben Stunde
Die dir bleibt
Bis dich das Licht vertreibt⁸⁷

Von Lowtzow schreibt in *Aus dem Dachsbau* nicht mehr nur autobiographisch wie auf *Die Unendlichkeit*, sondern zunehmend auch fiktiv. Das wird beispielsweise dann deutlich, wenn der Erzähler von *Riten* inmitten einer Landschaft, die wie eine kindliche Phantasiewelt anmutet, von Kannibalen gefangen genommen wird und einen scheinbar magischen Trank angeboten bekommt. Viele der autobiographisch markierten Texte in *Aus dem Dachsbau* zeichnen sich außerdem durch genau jene selbstbezügliche Verhandlungen mit den generischen Traditionen beziehungsweise Konventionen aus, die ich oben als Charakteristikum einer postmodernen Ästhetik benannt habe. Hierfür lassen sich in den einzelnen Prosaminiaturen von Lowtzows sowie dem Gesamtgefüge aller 72 Texte und Bilder noch zahlreiche weitere Belege finden. *Selbstgespräche*, in denen der Ich-Erzähler sich selbst »errede[t]«⁸⁸, sowie Selbstbetrachtung⁸⁹ sind dezidiert zum Ausdruck gebrachte Themen seiner Prosa:

Was bedeutet es, mit sich selbst zu reden? Nur für sich zu reden? Niemand anzureden? Das Selbstgespräch als Anti-Gespräch. Als Fälschung, als Etiket-

85 Beispielsweise im Kapitel »Cosima«, in dem auch das Album *Schall und Wahn* der Band, sowie das darauf enthaltene Stück *Das Blut an meinen Händen* Thema sind.

86 Ebd., 108.

87 Ebd., 109.

88 Von Lowtzow: *Aus dem Dachsbau*, 148.

89 Siehe hierzu das Kapitel »Doppelleben«, ebd., 41.

tenschwindel, als Manie. Es ist mein Laster. Die Stimme vibriert, wenn die Worte sich bilden. Ist das meine Art zu üben, so wie ein Musiker eigentlich üben sollte, ich es aber aus Faulheit nie getan habe? Die Gedanken breiten sich im Zimmer aus, als Wirrnis, sie klettern die Wände hoch. Am Abend kratze ich die Flechten von den Wänden.

Tonleitern, Intervalle, Kadenzen.

Ich rede mich. Ich errede mich. Ich überrede mich. Ich rede mich in Trance.

[...]

Ganze Nächte habe ich auf dem Balkon verbracht, geraucht und geredet. Das ganze letzte Album habe ich mir nachts auf dem Balkon in Selbstgesprächen erarbeitet. Und das Album davor. Erredet.⁹⁰

Über die intertextuellen Bezüge vieler der Prosaminiaturen zu Produkten eines vorangegangenen autobiographischen Schreibens werden allgemeine Kategorien postmodernen Schreibens (beziehungsweise Charakteristika des postmodernen Textes) zum Thema von *Aus dem Dachsbau*. Wie Moritz Basler feststellt, erinnert bereits der Titel der Enzyklopädie »an das poststrukturalistische Konzept des ›Rhizoms‹ von Gilles Deleuze und Félix Guattari«⁹¹, und die Gesamtheit der Texte bildet »eine Art Labyrinth mit zahlreichen Eingängen, aber ohne Zentrum (und womöglich ohne Ausgang) und entzieht sich durch Form, Anordnung und Schreibweise einer Linearität und eindeutigen Referenzialisierbarkeit«⁹². Wiederum diskutiert von Lowtzow dieses Schreib- sowie Wirklichkeitskonzept nicht nur thematisch, beispielsweise in *Diskurse* oder dem phantastischen *Nocturne*. Sondern er verortet darin überdies sein Erzähler-Ich: »Ein Labyrinth? Ein Dachsbau? Wie bin ich hier hineingeraten? Und vor allem, wie finde ich wieder hinaus?«⁹³

90 Ebd., 148.

91 Manuel Bauer: *Hinein in einen Wald aus Zeichen. Dirk von Lowtzow legt mit dem geordnet-labyrinthischen ›Aus dem Dachsbau‹ sein erstes Buch vor.* Auf: <https://literaturkritik.de/dirk-von-lowtzow-aus-dem-dachsbau,25764.html>, veröffentlicht am 24. Juni 2019, zuletzt abgerufen am 12. Juni 2021.

92 Ebd.

93 Von Lowtzow: *Aus dem Dachsbau*, 116.

Die alphabetische Ordnung der Prosaminaturen nimmt ausgerechnet Barthes vorweg. Dieser schrieb seine Autobiographie *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) in Fragmenten, einzelnen, alphabetisch angeordneten Texten von mal mehr, mal weniger autobiographischer Relevanz,⁹⁴ »so beabsichtigt er [...], den Bruch mit der Illusion in Schrift zu setzen, daß das autobiographische Subjekt über sich selbst allwissend sei.«⁹⁵ Generell sei der »Fragmentarismus«⁹⁶ mit seinen »Pole[n] [...] Selbstverleugnung und Selbstausslöschung einerseits, Selbstermächtigung und Selbstinszenierung andererseits«⁹⁷, »spätestens seit der deutschen Frühromantik, vorher bereits bei Pascal, La Rouchefoucauld, La Bruyère, später auch bei Nietzsche, Cannetti, Brinkmann u.a., als reflektierte literarische Technik etabliert.«⁹⁸ Diese Gattungstradition zitiert *Aus dem Dachsbau* zugleich an und schreibt sie fort. Dabei beruft sich von Lowtzow mit Agnès Vardas 1994 erschienenem *Varda par Agnès* sogar direkt auf ein Vorbild für die von ihm angewandte Form. Im Kapitel *Tränen* heißt es über den Text, der sich nicht nur in Titel und Struktur an *Roland Barthes par Roland Barthes* anlehnt:

Ich war mit einer alten Freundin aus Wien in einem israelischen Restaurant zum Abendessen verabredet. Sie brachte mir eine Kopie des Buches ›Varda par Agnès‹ mit, eine Enzyklopädie, die die Filmemacherin über sich selbst verfasst hat und die nur auf Französisch und in kleiner Auflage erschienen ist.

Ich war über den Stapel Kopien in bläulicher Klarsichthülle [...] derart beglückt, als handelte es sich dabei um eine heilige Schrift, und führte diese in den folgenden Wochen auf meinen kopflosen Zickzackrouten durch Deutschland und das angrenzende Europa jederzeit griffbereit bei mir, um bei Bedarf ein bequemes Stück darin zu lesen, wie es heißt.⁹⁹

94 Siehe hierzu umfassend Daniela Langer: *Wie man wird, was man schreibt. Sprache, Subjekt und Autobiographie bei Nietzsche und Barthes*. München 2005.

95 Kentaro Kawashima: *Autobiographie und Photographie nach 1900. Proust, Benjamin, Brinkmann, Barthes, Sebald*. Bielefeld 2011, 199.

96 Ebd., 195.

97 Ebd., 199.

98 Ebd.

99 Von Lowtzow: *Aus dem Dachsbau*, 154.

Synthese

Auf dem Einband von *Aus dem Dachsbau* findet sich als Klappentext eine Sentenz aus dem letzten der 72 Kapitel des Buches, betitelt *Zeit*. Sie lautet wie folgt: »Schreib alles auf. Dann wirst du lernen, die Zeit zu überlisten. Das ist das ganze Geheimnis. Das ist das einzige Gesetz.«¹⁰⁰ Die Aufforderung stammt vom »furchtlose[n] Meister der Zeit«¹⁰¹. Er besucht die, sich nun auch im Text mit sich selbst im Gespräch befindende, Erzähler-Figur, als sie »in Verzweigung« liegt, »in der sechsunddreißigsten Stunde der Nacht, und kein Trost und kein Schlaf und keine Gnade sich einstellen mochte«¹⁰². Der Erzähler stellt schnell fest: »Es war ein Freund, vor langer Zeit verstorben.«¹⁰³ Die Idee des Freundes verträgt sich zunächst einmal gut mit dem Autofiktionalitätskonzept, das in *Aus dem Dachsbau* zum Tragen kommt. Kurzum: Das Text-Labyrinth erscheint unendlich, es kennt keinen Anfang und kein Ende. Der Logik der Dinge geschuldet, ist ein unendlicher Text auch ein ewiger Text. Alles ist aufgeschrieben. Die Zeit ist überlistet.

Krumrey schreibt, nach Derrida »erschaffe sich [das] sprechende Subjekt selbst in der Sprache und existiere folglich nicht außerhalb des sprachlichen Zeichensystems«¹⁰⁴. Indem der französische Philosoph »das Subjekt hinter die Sprache zurücktreten lässt, formuliert er eine poststrukturalistische Grundannahme, die in Barthes' Diktum vom Tod des Autors ihren Niederschlag findet und die auch als Prämisse für das autofiktionale Schreiben der Postmoderne angesehen werden kann.«¹⁰⁵ Solchen Regeln jedoch folgen autofiktionale Inszenierungspraktiken in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nicht. Allgemein sind laut Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser unter Inszenierungspraktiken »zunächst jene textuellen, paratextuellen und habituellen Techniken und Aktivitäten von Schriftsteller:innen [zu verstehen], in oder mit denen sie öffentlichkeitsbezogen für ihre eigene Person, für ihre Tätigkeit und/oder für ihre Produkte Aufmerksamkeit erzeu-

100 Ebd., 180.

101 Ebd., 179.

102 Ebd.

103 Ebd.

104 Krumrey: *Der Autor in seinem Text*, 57.

105 Ebd.

gen«¹⁰⁶. Interviews sind dabei »Elemente des öffentlichen Epitextes mit einem öffentlichen Resonanzradius«¹⁰⁷.

Weiser stellt analog zur »Tendenz [g]egenwärtige[r] Autor(r)fiktionen [...] zur intertextuellen und intermedialen Metalepse«¹⁰⁸ die Rolle fest, die jene Elemente des öffentlichen Epitextes für diesen Trend spielen:

[D]ie Fiktionalisierung von Autorschaft geht über die Ränder des literarischen Textes hinaus, indem sie in Epitexten wie Interviews, Autorenporträts und Pressemeldungen ebenso wie in den Foren des Social Network und in anderen audiovisuellen Medien fortgeführt wird. [...] Daraus resultiert eine Zunahme der Rückkopplungseffekte und Metalepsen zwischen dem Text und seinem medialen Kontext, die auf eine Ununterscheidbarkeit von Fakten und Fiktion und eine prinzipielle Durchlässigkeit der Textgrenzen hinauslaufen.¹⁰⁹

Betrachtet man das Auftreten sowie die Äußerungen von Lowtzows im Gespräch mit dem Onlinemagazin *Gusto* im Kontext der Thesen Weisers, kristallisiert sich das Bild eines gattungsübergreifenden Metatextes heraus, der sich speziell aus *Die Unendlichkeit*, *Aus dem Dachsbau* sowie einer »Fiktionalisierung von Autorschaft [...] über die Ränder des literarischen Textes«¹¹⁰ hinaus konstituiert. Oder anders ausgedrückt: Von Lowtzow führt im Interview all jene, bereits aus *Aus dem Dachsbau* bekannten, autofiktionalen Strategien fort, er führt seine Figur weiter, überführt sie qua Metalepse in Lebenspraxis, indem er einerseits Anekdoten vertieft, fiktive Erzählungen enträtselt, und andererseits die (autobiographische) Schreibweise selbstreferentiell thematisiert. Das geschieht beispielsweise dann, wenn er die Textform als »Mischung aus einem versucht präzisen Darstellungsrealismus eines Alltags auch bestimmter Vorgänge und [...] eine[r] Ebene, die so ein bisschen fiebertraumhaft ist«¹¹¹, beschreibt und sein Interesse am »Kippen zwischen diesen Ebenen«¹¹² sowie

106 Christoph Jürgensen/Gerhard Kaiser: »Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Heuristische Typologie und Genese«. In: Dies.: (Hg.): *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*. Heidelberg 2011, 9–30, hier 10.

107 Ebd., 12.

108 Weiser: »Fiktion streng realer Ereignisse und Fakten«, 177.

109 Ebd.

110 Ebd.

111 Von Lowtzow in: *Dirk von Lowtzow – Interview / Gusto*, Min. 12:56–13:14.

112 Ebd., Min. 13:17–13:21.

den »Tieren [darlegt], die in dem Buch vorkommen«¹¹³ – als »Mischwesen, [...] eine Art Fabelwesen oder Harpyien oder Fantasiegestalten, Comicfiguren«¹¹⁴, welche zuletzt »nach genau demselben Muster gestrickt [sind]«. ¹¹⁵ *Aus dem Dachsbau* kann im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als autofiktionales Erzählprojekt gelesen werden, das sich nicht allein postmodern im eigenen Textgeflecht erschöpft, sondern zum Teil eines übergeordneten Metatextes transzendiert. Dieser Metatext macht schließlich die Lebens-Geschichte der Künstler-Figur von Lowtzow les- und dadurch auch ein Stück weit erfahrbar – ob nun wahrhaftig oder nicht.

113 Ebd., Min. 13:23-13:25.

114 Ebd., Min. 13:34-13:44.

115 Ebd., Min. 12:56.

Eigenständige Texte oder vertonte Gedichte? – Die Lyrics und Lyrik Lydia Dahers

Alicia Fuchs

Die Begriffe *Lyrics* und *Lyrik* haben einen gemeinsamen Ursprung. Historisch betrachtet meint »[d]ie frühe griechische Lyrik«¹ zunächst den musikalisch durch die Lyra begleiteten Vortrag von Gedichten vor Publikum.² Im Laufe der Zeit hat sich diese Bedeutung gewandelt und wurde nach und nach dazu genutzt, immer vielfältiger werdende literarische Texte in Versform zu benennen.³ Lyrik hat nicht nur beim Vortrag, sondern auch »in gedruckter Form«⁴ einen musikalischen Aspekt. Maßgeblich hierfür ist vor allem, dass sie in Versen gedichtet wird. Spricht man in Versen, »entfaltet [sich], qua Metrum oder Zäsur am Versende, Rhythmus und häufig, mindestens bei gereimten Versen, auch Klang«⁵. Trotz ihrer Historie ist es jedoch keinesfalls Voraussetzung für Lyrik, Teil eines gesungenen Vortrags zu sein. Anders ist dies bei *Lyrics*, die einen Text bezeichnen, der Teil eines Liedes ist und somit in direkter Verbindung zu Musik steht. *Lyrics* als Liedtexte lassen sich heute solche Texte bezeichnen, die »actually set or intended to be set to music«⁶ sind.

Während sich die Literaturwissenschaft seit langer Zeit mit Lyrik beschäftigt, scheinen sich *Lyrics* verschiedenen Forschungsbereichen zuordnen zu lassen. Da sie als feste Bestandteile von Liedern gelten, ist es naheliegend,

1 Winfried Eckel: »Lyrik und Musik«. In: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart 2011, 180-192, hier 189.

2 Siehe hierzu Virginia Jackson: »Lyric«. In: Roland Greene (Hg.): *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton 2012, 826-834, hier 826.

3 Ebd.

4 Eckel: »Lyrik und Musik«, 180.

5 Ebd.

6 Elise Bickford Jorgens: »Song«. In: Greene (Hg.): *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 1314-1316, hier 1314.

dass sich die Musikwissenschaft mit ihnen beschäftigt. Gleichzeitig ist ihnen eine Relevanz für die Literaturwissenschaft, besonders durch den gemeinsamen Ursprung von Lyrik und Lyrics, nicht abzusprechen⁷ – Ereignisse wie die Verleihung des Literaturnobelpreises an den Musiker Bob Dylan bilden hierbei nur die Spitze des Eisbergs. Songtexter:innen betätigen sich unweigerlich lyrisch. Bei einigen ergibt sich dabei ein zweifacher Output. Die Berliner Künstlerin Lydia Daher etwa veröffentlicht sowohl Popmusik-Alben als auch Gedichtbände.

Lyrics und Lyrik

Während Lyrik eine Musikalität innewohnt, die sie Lyrics ähnlich macht, kann genau diese Eigenschaft auch helfen, die beiden Formen voneinander zu unterscheiden. Betrachtet man Lyrik, so ist festzustellen, dass »[d]ie Einheit von Text und Musik als zweier an sich selbständiger Medien [...] hier fiktiv«⁸ ist. Konkret bedeutet das, dass Lyrik »nicht erst dadurch melodischen Gang, Modulation, Ton etc. [...] [erhält,] dass Musik [...] hinzutritt, sondern bereits als literarischer Text«⁹ musikalische Eigenschaften aufweist. Lyrics zeichnen sich zwar unter anderem ebenso durch ihr Maß an Melodik aus, sind aber anders als Lyrik nicht als eigenständiger literarischer Text in diesem Sinne, sondern in Verbindung mit der zugehörigen Musik zu verstehen. Bei Lyrics handelt es sich »in erster Linie [um] eine Sequenz aus Lautzeichen, die durch ihre Verbindung mit Musik fixiert sind und [...] [vorrangig] auditiv rezipiert werden.«¹⁰ Dass sie zudem »schriftlich fixierte Zeichen«¹¹ sind, ist möglich, jedoch nicht zwingend erforderlich.¹² Weiterhin zeichnen sich Lyrics durch ihre »besondere sprachkünstlerische Form [aus, die, wie bereits angesprochen,] [...] aus ihrer Nähe zur Musik,«¹³ resultiert. Diese Nähe zur Musik wird vor

7 Siehe hierzu neuerdings Frieder von Ammon/Dirk von Petersdorff (Hg.): *Lyrik/Lyrics. Songtexte als Gegenstand der Literaturwissenschaft*. Göttingen 2019.

8 Eckel: »Lyrik und Musik«, 182.

9 Ebd.

10 Susann Lenk: *Liedtexte aus literaturwissenschaftlicher Perspektive. Die Eignung von Liedtexten für den Deutschunterricht*. Hamburg 2015, 25.

11 Ebd.

12 Ebd.

13 Ebd.

allem anhand der »rhythmischen und klanglichen Ebene der Sprache«¹⁴ deutlich.

Werner Faulstich zufolge empfiehlt es sich, Lyrics hinsichtlich dreier verschiedener Ebenen zu analysieren¹⁵: Die Betrachtung der verbalen Ebene ist vergleichbar mit der Untersuchung eines Gedichtes und widmet sich den formalen und stilistischen Eigenschaften der Sprache. Diesem Teil der Analyse kommt in der Literaturwissenschaft die zentrale Bedeutung zu. Sich allein dieser Ebene zu widmen, reicht für die Betrachtung von Lyrics allerdings nicht aus, weil sie konstitutiv mit der Musik verbunden ist. Aus diesem Grund ist die Untersuchung um eine extraverbale Ebene zu ergänzen, in der »Sprache im Zusammenhang mit den musikalischen Elementen Rhythmus und Melodie«¹⁶ berücksichtigt wird. Zuletzt ist es notwendig sich damit auseinanderzusetzen, wie das Lied als solches akustisch und gegebenenfalls auch visuell, das heißt beispielsweise eingebettet in ein entsprechendes Musikvideo, präsentiert wird.¹⁷

Eine Künstlerin ›auf Abwegen‹

Lydia Daher bezeichnet sich selbst als eine Künstlerin, die gerne »auf Abwege«¹⁸ gerät. Ihr künstlerisches Schaffen zeichnet sich durch seine Vielfalt aus. Dahers Website zufolge sind »Poesie[,] Performance [und] Musik«¹⁹ die wichtigsten Bereiche ihrer Arbeit.²⁰ »[D]ie Konstante in dieser Vielgestaltigkeit«²¹ sei hierbei das Schreiben, denn »[o]hne zu schreiben, würde [...] [sie] keine Musik machen«²². Etabliert hat sich die Künstlerin zunächst als

14 Ebd.

15 Ebd., 29.

16 Ebd.

17 Ebd.

18 Lydia Daher in: Gunda Bartels: *Begegnung mit Lydia Daher. Du schöne Aura der Vergeblichkeit*. Auf: <https://m.tagesspiegel.de/kultur/begegnung-mit-lydia-daher-du-schoene-aura-der-vergeblichkeit/23913884.html>, veröffentlicht am 28. Januar 2019, zuletzt abgerufen am 15. Juni 2021.

19 Siehe hierzu <https://www.lydiadaher.de/ueber-1>, zuletzt abgerufen am 15. Juni 2021.

20 Ebd.

21 Bartels: *Begegnung mit Lydia Daher*.

22 Ebd.

Slam-Poetin, bevor sie im Jahr 2007 ihr erstes Musik-Album *Lydia Daher* veröffentlichte. Ein Jahr später folgte ihr Lyrik-Band *Kein Tamtam für diesen Tag*, welcher »auch den serösen Literaturbetrieb aufhorchen [ließ]«²³. Ihr späterer Band *Insgesamt so, diese Welt*, zu dem neben der gedruckten Ausgabe auch eine Hörbuch-CD mit einigen vertonten Gedichten gehört, erntete viel Anerkennung. Das Werk wurde 2012 mit dem Bayerischen Kunstförderpreis in der Sparte Literatur ausgezeichnet. Ein Jahr zuvor war sie für diese Auszeichnung zwei Mal nominiert worden, für ihre Alben *Lydia Daher* und *Flüchtige Bürger* – ebenfalls in der Sparte Literatur. Reaktionen wie diese zeigen, dass Daher in ihren Werken »die Grenzen zwischen Musik und Literatur, zwischen Lyrik und Lyrics verwisch[t]«²⁴. Zwar experimentiert die Künstlerin gern, sie weicht jedoch nicht von dem Grundsatz ab, dass der Inhalt und die Botschaft ihrer Worte für Rezipient:innen verständlich sein sollen: Ihrer Ansicht nach wird »[n]ur Lyrik, die verstanden wird, [...] auch gebraucht.«²⁵

Auch abseits von Lyrics und Lyrik hinterlässt die umtriebige Berlinerin ihre Spuren: Sie ist beispielsweise an diversen »Kollaborationen und Experimente[n]«²⁶ mit Künstler:innen aus der ganzen Welt beteiligt. Mit dem US-amerikanischen Zeichner Warren Craghead III publizierte sie den Graphic-Poetry-Band *Kleine Satelliten*, und musikalisch arbeitete sie mit der Band *Tatafull*, die »algerische Musik mit klassischen Einflüssen«²⁷ weiterer afrikanischer Länder verknüpft, zusammen an dem Album *Algier*. Zudem gehören Hörspiele, Ausstellungen sowie die Tätigkeit als Dozentin für kreatives Schreiben und als Kuratorin für Kulturveranstaltungen in den Zusammenhang von Dahers künstlerischer Arbeit. Mit *Und auch nun, gegenüber dem Ganzen – dies. 101 Collagen* wendete sich Daher im Jahr 2014 den bildenden Künsten zu, »ohne dabei das Feld der Literatur völlig zu verlassen«²⁸, indem sie be-

23 Martin Brinkmann: *Krieg ist ein Tiefkühlgericht*. Auf: <https://www.zeit.de/online/2008/28/interview-lydia-daher>, veröffentlicht am 9. Juli 2008, zuletzt abgerufen am 15. Juni 2021.

24 Gallus Frei: *Aufgebrochen! Das 17. Lyrikfestival Basel*. Auf: <https://literaturblatt.ch/aufgebrochen-das-17-lyrikfestival-basel/>, veröffentlicht am 30. Januar 2020, zuletzt abgerufen am 15. Juni 2021.

25 Brinkmann: *Krieg ist ein Tiefkühlgericht*.

26 <https://www.lydiadaher.de/ueber-1>

27 *Lydia Daher & Tatafull – Algier*. Auf: <https://trikont.de/shop/artists/lydia-daher-tatafull-algier/>, veröffentlicht im September 2015, zuletzt abgerufen am 15. Juni 2021.

28 Patrick Bellgardt: *Papierflut*. Auf: <https://a3kultur.de/positionen/papierflut>, veröffentlicht am 14. März 2014, zuletzt abgerufen am 15. Juni 2021.

liebige zeitgenössische Literaturkritiken buchstäblich zerstückelte, um sie zu Gedichten neu zusammensetzen.

Ihr ständiger Versuch, die »Grenzen zwischen [...] Lyrik und Lyrics [zu] verwischen,«²⁹ wirft die Frage auf, ob sich zwischen ihren Ausdrucksformen Grenzen ziehen lassen und wenn ja, wo diese verlaufen. Ein Vergleich von Dahers Lyrik-Band *Insgesamt so, diese Welt*³⁰ aus dem Jahr 2012 und ihres Musikalbums *Flüchtige Bürger*³¹ aus dem Jahr 2010 zeigt, dass die Lyrik der Künstlerin weitaus facettenreicher ist als ihre Lyrics. Dies ist vor allem auf die Autonomie der Gedichte zurückzuführen, die die Songtexte durch ihre Verbindung zur Musik nicht aufweisen können und die für mehr Freiheiten in der Gestaltung sorgt. Gleichzeitig ist erkennbar, dass Daher vielen ihrer Arbeiten eine multimediale Gestalt verleiht.

(Wie) »verwischen«³² Grenzen in den Werken Lydia Dahers?

1. Formale Ebene

Insgesamt so, diese Welt umfasst fünfzig Gedichte, das Album *Flüchtige Bürger* enthält zwölf Lieder, wobei die im Buch enthaltenen Texte jeweils deutlich kürzer als die Lyrics sind. Die Songtexte des Albums sind durchgehend in deutscher Sprache verfasst, während manche Gedichte englische Titel tragen oder mit einem englischen Zitat eingeleitet werden. Auch im Aufbau unterscheiden sich die Texte der beiden Formen. Die Gedichte weisen eine große strukturelle Vielfalt auf: Die meisten sind in Versen verfasst, jedoch lassen sich auch Prosagedichte in der Sammlung finden. Oftmals sind sie in Strophen gegliedert, die teilweise nur einen einzelnen und selten mehr als fünf Verse umfassen. Ebenso variiert die Länge: *Beim Blick nach oben* hat nur sieben Verse, wohingegen *Und alle drei Sekunden* sich über zwei Buchseiten erstreckt. Daher nutzt für die Gestaltung ihres Lyrik-Bandes nicht nur Worte, sondern auch wechselnde Layouts und Abbildungen; abstrakte Zeichnungen aus grau-schwarzen Linien scheinen Sinnabschnitte zu markieren. Nach ein paar Gedichten, die direkt aufeinanderfolgen, fordern diese Darstellungen

29 Frei: *Aufgebrochen!*

30 Lydia Daher: *Insgesamt so, diese Welt*. Dresden/Leipzig 2012.

31 Lydia Daher: *Flüchtige Bürger*. Trikont 2010.

32 Frei: *Aufgebrochen!*

die Rezipient:innen zum Innehalten auf. Der erste Abschnitt endet somit nach dreizehn Texten, woraufhin das Titelgedicht *Insgesamt so, diese Welt* folgt und durch diese graphische Trennung hervorgehoben wird.

Besonders ist zudem, dass manche Gedichte durch ihr Layout in Richtung visuelle Poesie tendieren, wie beispielsweise *Einfaches Lied*, das durch die diagonale Ausrichtung der Zeile »Mein Herz, mein Herz«³³ ein nach oben zugespitztes Dreieck darstellt. So wird ein optischer Bruch im Druckbild erzeugt. Inhaltlich wird der Text hingegen keineswegs unterbrochen, da die Brechung des soeben zitierten Verses den Herzschlag des lyrischen Ichs darstellt, welcher »[s]o auf und ab«³⁴ geht. Ein weiteres Beispiel für diese Besonderheit ist das Gedicht *Mondrian im Abendprogramm*, das nicht nur dadurch auffällt, dass der Text in einem kleinen kompakten Blocksatz-Viereck zu sehen ist, sondern auch durch die Platzierung seines Titels. »Mondrian«³⁵ steht oben links in der Schriftart, in der alle Überschriften des Bandes geschrieben sind, während die zweite Hälfte des Titels am rechten Rand von oben nach unten zu lesen ist. Der Satz steht in engem Zusammenhang mit dem Inhalt des Textes, der auf den niederländischen Maler Piet Mondrian verweist. Dessen Gemälde zeigen Rechtecke, die das Layout des Gedichts nachahmt. Noch ein Abschnitt des Bandes, der durch seinen Aufbau hervorsteht, ist der Zyklus *Gedichte gegen Langeweile*. Es handelt sich dabei um eine von römisch eins bis sechs nummerierte Ansammlung kurzer Texte mit nachdenklichen Handlungsanweisungen zum Vertreiben von Langeweile, zum Beispiel:

Gehe in den Wald.
Erfinde ein Minidrama.

Es spielt auf
der Unterseite eines Ahornblatts.³⁶

Der Zyklus weist auch eine politische Dimension auf, insofern Daher die Leser:innen auffordert, sich vorzustellen, sie seien »Palästinenser«³⁷ und träten

33 Daher: *Insgesamt so, diese Welt*, 12.

34 Ebd.

35 Ebd., 61.

36 Ebd., 51.

37 Ebd.

»für Israel/beim Eurovision Song Contest«³⁸ an. Der Zyklus ist der einzige in dieser Form und hebt sich somit deutlich von den übrigen Gedichten ab.

Die Lyrics von *Flüchtige Bürger* können im Zuge ihrer auditiven Rezeption naturgemäß keinen visuellen Aspekt aufweisen, allerdings können Songtexte und Lieder im Allgemeinen mithilfe von Musikvideos um eine weitere mediale Ebene ergänzt werden. Eine solche Sichtbarmachung erfahren zwei Lieder des Albums, der Titeltrack *Flüchtige Bürger*³⁹ sowie *Botschaft vom Verein*⁴⁰. Während ersterer aufgrund der Kameraführung und durch die Ergänzung einer Choreographie wie ein professionelles Musikvideo wirkt, erinnert das Video zu *Botschaft vom Verein* eher an eine Art DIY-Video, da die Einstellungen teils aussehen, als seien sie mit einer wackligen Handkamera aufgenommen.

Das Video zu *Botschaft im Verein* wirkt so, als hätte die filmende Person einen Ausflug mit Daher gemacht, da man die Künstlerin auf Feldern und Wegen laufend begleitet und immer wieder Straßen zu sehen sind, die augenscheinlich von einem fahrenden Auto aus aufgenommen worden sind. Wie die Sängerin als Protagonistin schreiten die Klänge der Akustik-Gitarre, die tiefen Basstöne und die Beats des Schlagezeuges im Lied ruhig und beständig fort. Gegen Ende nimmt der Song an Geschwindigkeit auf, während sich die letzte Passage des Textes wiederholt. Gleichzeitig ist hierbei ein visueller Bruch zu erkennen: Während die Lyrics »Ich werd versuchen Dich zu fangen/ Ich bin nicht stark, aber ich bin trainiert/ich hab das Chaos schon tausendmal umarmt/und mit meinem müden Lächeln verziert«⁴¹ und die Melodie sich einige Male wiederholen, schwebt nun buntes Konfetti durch die Luft, verfängt sich im Haar der Künstlerin und fällt zu Boden. Die vielen verschiedenen farbenfrohen Papierfetzen stehen in Kontrast zu den ruhigen, atmosphärischen Naturaufnahmen und sorgen dafür, dass die Zuschauer:innen einen Überraschungseffekt erleben können, während ein Fadeout den Song beendet.

In *Flüchtige Bürger* beobachten die Rezipient:innen Daher, wie sie in einem sonst fast leeren Raum auf einem Stuhl sitzt und singt. Neben ihr tanzt eine Frau Ballett, wirbelt in Drehungen um sie herum, führt Sprünge aus, lässt sich

38 Ebd.

39 *Flüchtige Bürger* LYDIA DAHER. Auf: https://youtu.be/drUC2NV_PDw, veröffentlicht am 16. August 2010, zuletzt abgerufen am 15. Juni 2021.

40 LYDIA DAHER ›*Botschaft vom Verein*‹. Auf: <https://youtu.be/PQ-C6OuXxu8>, veröffentlicht am 23. September 2010, zuletzt abgerufen am 15. Juni 2021.

41 Ebd.

zu Boden fallen. Das Bild ist überwiegend schwarz-weiß, wird hin und wieder jedoch von grünen Effekten durchbrochen. Diese Gegenüberstellung von der ruhigen, fast starren Sängerin und der immer in Bewegung bleibenden Tänzerin passt kongenial zu den antithetischen Beschreibungen der Lyrics und ganz besonders zu denen des Refrains. Berichtet wird von »[f]lüchtige[n] Bürger[n] in statischen Städten«⁴². Die Unruhe und das Gefühl der Flucht wird von der im Video gezeigten Tänzerin Anina von Molnar verkörpert, die gegen Ende sogar Bewegungsabläufe einbaut, die an Rennen erinnern. Dazu passend nimmt das Tempo der instrumentalen Melodie im Laufe des Videos zu und schnell aufeinanderfolgende elektronische Sounds, die einer Sirene gleichen, verstärken die inhaltlich beschriebene Thematik der Flucht. Daher lässt sich als Gegenstück dazu von nichts aus der Ruhe bringen, was um sie herum geschieht – genau wie die Städte »statisch«⁴³ bleiben, ganz gleich wie »flüchtig«⁴⁴ und unruhig ihre Bewohner:innen auch sind. Passend dazu bleibt auch der Gesang der Künstlerin durchweg recht gleichmäßig, ja, lässig – ein wenig wie bei Udo Lindenberg.

Die Lyrics sind längere Texte als die Gedichte. Die Lieder dauern etwa drei bis vier Minuten und bieten selten reine Instrumentalteile – Dahers Texte stehen im Vordergrund und sind melodisch untermalt. Die Lyrics folgen, im Gegensatz zu den Gedichten in *Insgesamt so, diese Welt*, jeweils einer ähnlichen Struktur. So ist bei jedem Lied eine Gliederung in Strophen und Refrain vorhanden und diese Struktur lässt sich beim Hören auch erkennen. Das liegt vor allem daran, dass sich die Zeilen des Refrains mehrfach wiederholen. Was die meisten von Dahers Songs gemeinsam haben, ist, dass gegen Ende ein oder mehrere Verse so lange wiederholt werden, bis das Lied ausklingt. Auf die letzte Strophe in *Flüchtige Bürger* folgt noch einmal die Wiederholung des Refrains, wobei »Flüchtige Bürger in statischen Städten/Wir können uns nicht helfen, wir können uns nur retten«⁴⁵ erklingt, bis das Stück abrupt endet. Ein Teil des Refrains in *Jetzt erst mal für immer* lautet beispielsweise »Ich liebe dich jetzt erst mal für immer/ich hoffe, das ist okay für dich/Ich liebe

42 Lydia Daher: »Flüchtige Bürger«. In: Dies. mit Band: *Flüchtige Bürger*. Trikont 2010. [Transkription A. F.]

43 Ebd.

44 Ebd.

45 Ebd.

dich jetzt erst mal für immer/ich hoffe doch sehr das stört dich nicht«⁴⁶. Am Ende findet sich hingegen die Abwandlung »Ich lieb' dich jetzt erst mal, ich lieb' dich jetzt erst mal, ich lieb' dich jetzt erst mal für immer«⁴⁷, bevor der Schlussakkord erklingt. Die übrigen Lieder des Albums folgen diesem Muster ebenso. Wie förderlich das Wiederholen eines Textes für dessen Kombination mit Musik sein kann, beschrieb bereits Lessing. Seinen Feststellungen zufolge benötigen »die musikalischen Zeichen für den Ausdruck mehr Zeit [...] als die sprachlichen«⁴⁸. Wiederhole sich allerdings zumindest ein Teil der sprachlichen Poesie, so könne diese Geschwindigkeits-Differenz überwunden und das Tempo von Lyrik und Musik angepasst werden.⁴⁹ Durch diese Vorgehensweise rückt der Inhalt der wiederholten Textpassagen in den Vordergrund.

2. Thematische Ebene

Der Lyrik-Band behandelt verschiedene Themen, die von Individual- bis hin zu Kollektiverfahrungen reichen. Daher erzählt von Familie und Liebe, von ersten Begegnungen, Fernbeziehungen und Trennungen ebenso wie von persönlichen Erfahrungen mit dem künstlerischen Schaffen. Zudem werden Lebensrealitäten bestimmter Milieus zur Sprache gebracht. *Das Lächeln des Abteilungsleiters* stellt den typischen Alltag von Angestellten dar. Texte wie *Die Schwäne von Kreuzberg* oder *Plattenbau, Somewhere* machen eine mehr oder weniger genau definierte Lokalität zu ihrem Inhalt. Hierbei wird durch den Gebrauch eines »Ich« oder eines »Wir« ein klarer Unterschied zwischen Texten gemacht, die individuelle Erlebnisse behandeln oder die Eindrücke einer Gesamtheit repräsentieren können oder sollen. Die Künstlerin beschreibt in *Für dich* scheinbar alltägliche Begebenheiten wie einen »kahle[n] Baum/vor [...] einem Küchenfenster/oder die blaue Plastikplane/über dem Bauschutt vom vorigen Jahr«⁵⁰. Diesen vermeintlich banalen Beschreibungen stehen poetische – das heißt mit »bewusst gestaltete[n]«⁵¹ Formulierungen, die sich »von der Alltagssprache abheb[en]«⁵² – gegenüber. Beispielsweise spricht Daher nur

46 Lydia Daher: »Jetzt erst mal für immer«. In: Dies. mit Band: *Flüchtige Bürger*. [Transkription A. F.]

47 Ebd.

48 Eckel: »Lyrik und Musik«, 190.

49 Ebd.

50 Daher: *Insgesamt so, diese Welt*, 31.

51 Lenk: *Liedtexte aus literaturwissenschaftlicher Perspektive*, 13.

52 Ebd.

wenige Verse später von dem »Reden/vom Fehlen, das kranichgleich ist«⁵³. Damit wird ein Kontrast zwischen gewöhnlichen Beobachtungen und Zeilen hergestellt, die mit rhetorischen Stilmitteln bestückt und poetisch geformt sind. Daher schreibt über Dinge, die jede:r schon einmal erlebt haben könnte. Gleichzeitig wendet sie sich mit manchen Texten aber an eine Schicht von Rezipient:innen, die über popkulturelles Wissen verfügen oder über wirtschaftliche wie soziale Phänomene informiert sind. Beispielsweise verweist die Künstlerin auf Personen wie den Maler Mondrian und widmet ihm und seinem Schaffen ein ganzes Gedicht. Dadurch wird *Insgesamt so, diese Welt* zu einem Werk, das teilweise eine breite Leserschaft ansprechen kann, an so mancher Stelle jedoch leichter zugänglich für ein Publikum mit breit gefächertem Allgemeinwissen ist.

Das Musikalbum *Flüchtige Bürger* weist ähnliche Themen auf: Von der Beschreibung der Begegnung zweier ungleicher Menschen in *Ich und du (schubi-du)* bis hin zur Thematisierung von Kapitalismus und der deutschen Konsumgesellschaft in *Hallo, hallo, hallo*, wo Daher die »Tüten- und Hoffnungsträger«⁵⁴ besingt, balanciert die Künstlerin, ähnlich wie in ihrer Lyrik, sowohl zwischen persönlichen als auch gesellschaftlich relevanten Inhalten. Daher hält die humorvollen Hinweise auf gesellschaftliche Probleme in ihren Lyrics jedoch stets recht allgemein. Die Gedichte in *Insgesamt so, diese Welt* beinhalten etwa Metaphern und Vergleiche, die eines gewissen literarischen oder kunsthistorischen Vorwissens bedürfen. Die Songtexte hingegen sind weniger mit derartigen Verweisen ausgestattet, sondern äußern Kritik vielmehr stets so, dass sie von der breiten Masse der Rezipient:innen verstanden werden kann, ohne sich intensiv mit der Interpretation von Bezügen auf andere Werke oder Künstler:innen auseinanderzusetzen. Diese Beobachtungen zeigen, dass Daher's Werke sich nach verschiedenen Rezeptions-Stereotypen richten. Ihre Popmusik ist dafür gemacht, ein breites Publikum anzusprechen. Die Lyrik der Künstlerin erhebt dagegen einen für diese Kunstform typischen bildungsbürgerlichen Anspruch und ist damit nicht für alle Leser:innen zugänglich – oder zumindest nicht für alle gleichermaßen inhaltlich verständlich.

Im Vergleich zu den meisten Texten des Lyrik-Bandes handelt es sich bei *Und alle drei Sekunden*⁵⁵ um ein längeres Gedicht, das in neun Strophen un-

53 Ebd.

54 Lydia Daher: »Hallo, hallo, hallo«. In: Dies. mit Band: *Flüchtige Bürger*. [Transkription A. F.]

55 Daher: *Insgesamt so, diese Welt*, 56f.

terschiedlicher Länge unterteilt ist. Während die erste Strophe zwei Verse umfasst, sind in der nächsten fünf zu finden; daraufhin werden die Strophen zunächst immer kürzer und dann wieder länger. Der Titel des Gedichts legt nahe, Trios aus den Strophen und Versen zu bilden, um einen formalen Bezug zu den »drei Sekunden« herzustellen. Stattdessen entscheidet sich Daher dafür, ihr Gedicht unregelmäßig zu strukturieren. Diese Unregelmäßigkeit gilt auch für die metrische Gestaltung, da das Gedicht kein einheitliches Metrum aufweist. Hinsichtlich der rhetorisch-stilistischen Ausgestaltung finden sich hingegen einige Regelmäßigkeiten – Wiederholungen, Anaphern, Parallelismen reihen sich aneinander. So erhält der Text eine Rhythmik, die der einer tickenden Uhr gleichkommt und wirkt dergestalt trotz der formalen Gestaltung, die auf den ersten Blick willkürlich erscheint, gleichmäßig und beständig.

Worüber die Sprechinstanz inhaltlich berichtet, steht hierzu allerdings in starkem Kontrast. Beschrieben wird, wie überall auf der Welt alle drei Sekunden die verschiedensten Dinge geschehen. Von »einem meteorologischen Phänomen/und ein[em] Selbstmordattentäter«⁵⁶ über »Zitronenhaie bei Rimini«⁵⁷ bis hin zu einem »Pannennotruf«⁵⁸ und dem Tod eines Menschen und eines Haifisches,⁵⁹ wobei die beschriebenen Ereignisse dabei durchweg negativ konnotiert sind. Im Laufe des Gedichts fällt besonders die mehrfache Nennung von Menschen und Haien auf. Diese erinnern – in Kombination mit der Darstellung von Tod, Zerstörung und Unglück – an den Haifisch aus der *Moritat von Mackie Messer* in Bertolt Brechts *Dreigroschenoper*. Dort wird bekanntlich angedeutet, dass der Mensch im Gegensatz zu dem Meerestier seine Boshaftigkeit verbergen kann. Dahers Text lässt sich ähnlich auslegen, da sie viele, scheinbar zufällig ausgewählte, Geschehnisse aufzählt, die die Weltbevölkerung in Aufruhr versetzen könnten, dies jedoch nicht tun. Das Chaos, das inhaltlich dargestellt wird, beeinflusst den Planeten Erde in seiner Existenz nicht, vielmehr dreht er sich ruhig, regelmäßig und beständig weiter, ganz gleich, was »im Virgin Megastore«⁶⁰, »bei Rimini«⁶¹ oder im »Mittleren

56 Ebd., 56.

57 Ebd.

58 Ebd., 57.

59 Ebd.

60 Ebd., 56.

61 Ebd.

Osten«⁶² geschieht. Wie ein Uhrwerk, das kontinuierlich weiter tickt, dreht der Planet sich weiter im Takt. Im Gedicht steht das inhaltlich erzeugte Chaos in Kombination mit den formalen Unregelmäßigkeiten damit konträr zu der immer wiederkehrenden Wiederholung der Passage »Und alle drei Sekunden«⁶³.

Anders als der vorherige Text *Und alle drei Sekunden* besteht *Plattenbau, Somewhere* nur aus einer einzigen Strophe von einundzwanzig Versen. Das Gedicht nimmt weniger als eine Seite des Bandes ein. Auch hier folgen die Verse keinem einheitlichen Metrum. Inhaltlich liegt der Fokus auf einer trostlosen Wohngegend mit Plattenbauten. Die beschriebenen Eindrücke zeigen den Ausschnitt eines städtischen Alltags und beziehen sich einerseits konkret auf den Ort, an dem sich die Sprechinstanz befindet. Andererseits suggeriert der Zusatz »Somewhere«⁶⁴ im Titel des Gedichts, dass dies keineswegs nur für eine bestimmte Umgebung zutreffend ist, sondern vielmehr als eine Lebensrealität zu verstehen ist, die Bewohner:innen vieler verschiedener Städte teilen. Daher zeigt subjektive Schilderungen in ihrem Text nicht als Einzelerfahrung, sondern spiegelt darin Kollektiverfahrungen wider. Die Künstlerin rückt an keiner Stelle das ›Ich‹ in den Vordergrund, sondern beschränkt sich überwiegend auf passive Formulierungen und undefinierte Akteur:innen, die generalisiert mit ›man‹ benannt werden. Sie stellt das Kollektiv durch die einmalige Verwendung des Personalpronomens wir in den Mittelpunkt. Vor allem in Verbindung mit dem Fehlen eines individuellen Ichs zeigt Daher, dass das Geschilderte zwar Bezug auf einen konkreten, von der Sprechinstanz erlebten Ort nimmt, dieser jedoch nicht abhängig von einer bestimmten Stadt oder einem:r einzelnen Bewohner:in ist. Vielmehr erhebt das Gedicht fast eine Art Allgemeingültigkeitsanspruch durch die Beschreibung »Somewhere«⁶⁵, da es nicht nur irgendwo, sondern ebenso überall sein könnte, da das Leben in einer Plattenbausiedlung für sehr viele Menschen an verschiedenen Orten Realität ist. Viel stärker impliziert das »Somewhere«⁶⁶ aber noch, dass die angesprochene Siedlung irgendwo, also an einem Platz, für den sich niemand interessiert, ist. Auf diese Weise gibt schon der Titel des Gedichts die

62 Ebd.

63 Ebd.

64 Ebd., 62.

65 Ebd.

66 Ebd.

trostlose Stimmung des Textes vor und markiert die Hoffnungslosigkeit der Bewohner:innen einer Plattenbausiedlung.

Ähnlich wie in *Und alle drei Sekunden* treffen in *Plattenbau, Somewhere* Gegensätze aufeinander. Die erdrückende Enge der Plattenbauten und »leere[n] Taschen«⁶⁷ der Bewohner:innen stehen einer »große[n] Kunstblume«⁶⁸ gegenüber. Eine Blume erinnert an Natur, Schönheit und Freiheit, was in diesem Fall dadurch abgeschwächt wird, dass das Wort eine künstlich geschaffene Pflanze bezeichnet. Gleichzeitig findet sich eine auffallende Farbmotivik in Dahers Gedicht: Die »Blume leuchtet fettschwarz, / das Rot am Horizont tut weh«⁶⁹, während »leere Taschen [...] als weiße Fahnen im Aufwind«⁷⁰ zu sehen sind. Diese hellen, leuchtenden Farben stehen in Kontrast zu den »grauen« Plattenbauten und ihrer Trostlosigkeit. Das Schreiben über einen »schwache[n] [...] Staat«⁷¹ und »über den Lauf der Zeit, wenn keiner wirklich vorankommt«⁷² und die Kritik, die das Gedicht dadurch transportiert, sind beispielhaft für viele andere Gedichte Dahers.

Wenngleich die Künstlerin sich in ihren Lyrics ebenfalls mit gesellschaftlichen und sozialen Themen beschäftigt, thematisiert sie diese in ihrer Lyrik vergleichsweise intensiver. Daher behandelt aktuelle Probleme in mehreren Gedichten und bespricht diese tiefergehend und in ernstem Ton. Das Lied *Hallo, hallo, hallo* handelt beispielsweise von Kapitalismus und der deutschen Konsumgesellschaft. Der Inhalt wird hier jedoch humorvoll transportiert, was sich daran zeigt, dass die Sprechinstanz die deutschen Bürger:innen, wie bereits erwähnt, als »Tüten- und Hoffnungsträger«⁷³ bezeichnet. Wo Gedichte wie *Plattenbau, Somewhere* eher düster, traurig oder melancholisch wirken, nehmen die Lyrics Dahers sich offenbar nicht zu ernst, sondern äußern ihre Kritik mithilfe von Wortspielen und Witz tendenziell leichter verpackt als in *Insgesamt so, diese Welt*.

Ein aussagekräftiges Beispiel für die eben angesprochene Art und Weise, ernste Themen oder negative Erlebnisse auf eine positive Weise zu vermitteln,

67 Ebd.

68 Ebd.

69 Ebd.

70 Ebd.

71 Ebd.

72 Ebd.

73 Lydia Daher: »Hallo, hallo, hallo«. In: Dies. mit Band: *Flüchtige Bürger*. [Transkription A. F.]

ist das Lied *Hier bei mir*. Wie bei ihren anderen Liedern ermöglicht Daher ihren Zuhörer:innen, den Song ungeachtet des Themas mit einem guten Gefühl zu beenden. Auch in Lyrics, in denen Ärger, Resignation oder Unsicherheit transportiert werden, schwingt immer etwas mit, das dem Werk einen positiven Charakter verleiht oder den Eindruck vermittelt, dass man selbst aus negativen Umständen etwas Gutes ziehen kann. Die genannten Lyrics sind aus der Sicht einer Person erzählt, die vergeblich auf ihre Verabredung wartet. Trotzdem scheint sie der Meinung zu sein, dass »der Platz an der Sonne [...] hier bei«⁷⁴ ihr ist und der:die Andere nirgendwo einen schöneren Ort finden kann, »egal wo [er:sie] [...]ist«⁷⁵. Die Situation wird dadurch eher als Versäumnis des:der Anderen gewertet und lässt die Sprechinstanz von einer anfänglich schwach wirkenden Figur zu jemandem werden, die in der Lage ist, sich selbst zu helfen und die eigene Stimmung aufzuhellen. Die sanften, melancholischen Klänge der Akustikgitarre begleiten die Lyrics nicht nur, sondern zeigen, dass die beschriebenen Unannehmlichkeiten die vergebens wartende Person zunächst verletzen. Dennoch sorgen besonders die gleichmäßigen Percussion-Elemente und die hell klingenden Tonfolgen, die voller Leichtigkeit in das Lied eingestreut sind, dafür, dass die anfängliche Trauer überwunden werden kann. Während die Person sich also selbst tröstet, versucht sie trotz allem den »Platz an der Sonne«⁷⁶ wenigstens alleine zu genießen. Auf diese Weise gelingt es Daher, den Unterhaltungswert ihrer Songs zu sichern und dafür zu sorgen, dass das Publikum trotz ernsterer Themen Freude an ihrer Musik haben kann.

Fazit

Daher hat zwei Seiten: »Einmal das Hochkulturelle und andererseits die Club- und Kneipenlydia«⁷⁷. Diese Selbstzuschreibung lässt darauf schließen, dass für ihre Lyrics Zugänglichkeit wichtig ist und sie, im Gegensatz zu ihrer Lyrik,

74 Lydia Daher: »Hier bei mir«. In: Dies. mit Band: *Flüchtige Bürger*. [Transkription A. F.]

75 Ebd.

76 Ebd.

77 Carolin Pirich: *Eine angriffslustige Dichterin. Lydia Daher im Porträt*. Auf: https://www.deutschlandfunkkultur.de/eine-angriffslustige-dichterin.1153.de.html?dram:article_id=181659, veröffentlicht am 27. März 2008, zuletzt abgerufen am 15. Juni 2021.

eher Spaß bereiten als zum Nachdenken anregen sollen. Dahers Lyrics zeichnen sich durch Anaphern, Alliterationen und die ein oder andere Wiederholung aus. Allerdings finden sich in der Lyrik der Künstlerin vergleichsweise wenige Reime. Das scheint zunächst verwunderlich, da die Rhythmik und Musikalität von Lyrik unter anderem durch Faktoren wie Metrik und Reime entsteht.⁷⁸ Betrachtet man jedoch den Lyrik-Band der gebürtigen Berlinerin genauer, lässt sich feststellen, dass sie, wie in ihrer gesamten künstlerischen Laufbahn, gerne und viel experimentiert und ihre Gedichte immer wieder durch ihren unkonventionellen formalen und stilistischen Aufbau auffallen.

Dahers Werke sind so vielseitig wie die Künstlerin selbst, jeder Text kann Rezipient:innen durch seine Andersartigkeit überraschen. Die Lyrics des Musikalbums *Flüchtige Bürger* sind anders aufgebaut als die Lyrik in *Insgesamt so, diese Welt*. Die Lyrik variiert stärker, da die Künstlerin hierfür die unterschiedlichsten Strukturen einsetzt, sich an Abweichungen vom klassischen Strophen- und Versmaß wagt und das Seitenlayout gelegentlich zur Untermalung ihrer Inhalte nutzt. In der Musik – und besonders in ihrer überwiegend auditiven Rezeption – ist es nicht möglich, das Aussehen des Textes auf diese Weise in Beziehung mit seinem Inhalt zu setzen.

Die Lyrik weist eine Autonomie auf, die den Lyrics durch ihre Verbundenheit mit der Musik verwehrt bleibt. Das Schreiben von Lyrik lässt eine andere Art von Freiheit zu als das Schreiben eines Liedes. Die Vielfältigkeit in *Insgesamt so, diese Welt* ist unter Umständen dadurch begründet, dass die Künstlerin ihre Karriere zunächst als erfolgreiche Slam-Poetin in Gang setzte und erst später begann, Musik zu machen. So könnte man argumentieren, dass Daher mehr Erfahrung mit Lyrik als mit Lyrics hat und damit mehr Wagnisse in ihren Gedichten eingehen kann. Genauer gesagt könnte es der Künstlerin durch eine größere Vertrautheit mit dem Verfassen von Lyrik möglich sein, freier mit bereits bekannten und etablierten Textformen umzugehen und diese in ihrem Sinne neu zu erfinden. Diese Expertise spiegelt sich ebenso darin wider, dass ihre Lyrik stärker von rhetorisch-stilistischen Mitteln durchsetzt ist als die Lyrics, welche größtenteils mit Elementen der Wiederholung und dem ein oder anderen Wortspiel auskommen. Werden in ihren Songs sprachliche Stilmittel eingesetzt, so dienen sie meist der Erzeugung von Humor. Zu diesem Eindruck trägt auch die Lässigkeit des Gesangs bei, mit der Daher ihre Lyrics vorträgt. Probleme werden demnach zwar angesprochen, scheinen jedoch im Vergleich zu Dahers Gedichten weniger gravierend zu sein.

78 Siehe hierzu Eckel: »Lyrik und Musik«, 180.

Die Werke der Künstlerin haben so viel Individualität, dass jeder Text »eigenständig«⁷⁹ funktioniert und man ihre Lyrics weniger als »vertonte [...] Gedichte«⁸⁰, sondern vielmehr als eine Kunst betrachten kann, die sich durch die Verbundenheit zur Musik von ihren Gedichten abhebt. Ihre Lyrik steht für sich und vermittelt durch die ihr innewohnende Melodik nicht das Gefühl es fehle ihr an Musik. Was der Gedichtband und das Musikalbum letztlich mit Sicherheit gemeinsam haben, ist Dahers Art, scheinbar gewöhnliche Dinge aus einer ungewöhnlichen Perspektive zu betrachten.

79 Bartels: *Begegnung mit Lydia Daher*.

80 Ebd.

Paradies oder Abgrund? Utopie- und Dystopiegedanken in Musik und Literatur

Am Beispiel von Peter Licht und Hendrik Otremba

Leon Grest/Jasmin Wieland

Ich bin aufgewacht und hab gesehn
Woher wir kommen, wohin wir gehen
Und der lange Weg, der vor uns liegt
Führt Schritt für Schritt ins Paradies¹

Changing Times – Ein Umriss der Utopie- und Dystopiegeschichte

Das Paradies als Ort der Idylle und der heilen Welt – ein Topos, der vor allem im biblischen Kontext zentral ist. Diachron betrachtet hat der Begriff des Paradieses eine Erweiterung erfahren, steht dieser doch neuzeitlich nicht nur für den Garten Eden, sondern für einen allgemeinen »Ort, Bereich, der durch seine Gegebenheiten, seine Schönheit, seine guten Lebensbedingungen o.Ä. alle Voraussetzungen für ein schönes, glückliches, friedliches o.Ä. Dasein erfüllt«², kurzum: für einen Ort der Sehnsucht, der scheinbar nur in utopischem Denken existiert. Bereits in religiösen Anschauungen umfasst das Paradies laut Simone Rosenkranz Verhelst »nicht nur Glaubensinhalte und Wertvorstellungen«, sondern bezieht auch »soziale und politische Umstände«³ mit ein.

1 Ton Steine Scherben: »Schritt für Schritt ins Paradies«. In: *Keine Macht für Niemand*. David Volksmund Produktion 1972. [Transkription]. W./L. G.]

2 *Paradies*. Auf: <https://www.duden.de/node/108173/revision/108209>, zuletzt abgerufen am 17. Juni 2021.

3 Siehe hierzu Simone Rosenkranz Verhelst: »Zwischen Heiligtum und Himmel. Paradiesvorstellungen im Judentum und Christentum«. In: Claudia Benthien/Manuela Gerlof (Hg.): *Paradies. Topografien der Sehnsucht*. Köln u.a. 2010, 31-48, hier 31.

Platon entwirft in seiner *Politeia* das Ideal einer sozialen und politischen Ordnung, das fortan die westliche Welt prägt. Thomas Morus' Roman *Utopia* (1516) zeichnet ein weiteres Idealbild einer Gesellschaft, indem er, ausgehend von damaligen Herrschaftsformen, einen Zukunftsentwurf für ein harmonischeres und gerechteres Zusammenleben innerhalb der Gemeinschaft liefert. Damit gibt er dem Genre der utopischen Literatur seinen bis heute gebräuchlichen Namen. In den folgenden Jahrhunderten werden wiederholt Werke veröffentlicht, die in Platons oder Morus' Tradition stehen, etwa Francis Bacons *Neu-Atlantis* (1626). Im 20. Jahrhundert wandeln sich positive Zukunftsvisionen zunehmend in Dystopien – bedingt durch die Schrecken der beiden Weltkriege und deren Folgen, die Vorherrschaft totalitärer Systeme sowie den Fortschritt der Wissenschaften. Aldous Huxleys Roman *Schöne Neue Welt* (1932) und George Orwells *1984* (1949) sind hier exemplarisch zu nennen.

Dennoch werden gerade in den politischen Bewegungen der 1960er und 1970er Jahre optimistische Stimmen laut, die den Traum von einer besseren und gerechteren Welt noch nicht aufgegeben haben. Martin Luther King Jr. fordert in seiner Rede vom 28. August 1963 beim »Marsch auf Washington für Arbeit und Freiheit« das Ende der Rassendiskriminierung. In den USA fällt die Bürgerrechtsbewegung zeitlich mit der Friedensbewegung gegen den Vietnamkrieg und der Hippie-Bewegung zusammen. Musiker:innen nehmen dabei eine besondere Rolle ein, erzeugen sie doch mit ihren Auftritten eine starke öffentliche Aufmerksamkeit. In den USA sind es Größen wie Joan Baez oder Bob Dylan, die in ihren Liedern nicht nur soziale Missstände ankreiden, sondern auch ein friedvolleres Zusammenleben und eine visionäre, revolutionäre Zeit à la »The Times They Are A-Changin'« proklamieren.⁴ In Deutschland wiederum entwickelt sich in den 1970er Jahren die Band Ton Steine Scherben zum musikalischen »Sprachrohr der Gegenkultur«⁵, der linken Politszene heran. Ihre systemkritischen bis umstürzlerischen Liedtexte greifen die drei Dogmen der westdeutschen Studentenbewegung der 1968er Jahre auf: Antifaschismus, Antikapitalismus und Antiimperialismus.⁶ Auch wenn die Parolen

4 Siehe hierzu Jakob Tanner: »The Times They Are A-Changin'«. Zur subkulturellen Dynamik der 68er Bewegungen«. In: *Geschichte und Gesellschaft* 17 (1998). Sonderheft: 1968, 207-223, hier 217.

5 Florian Tobias Kreier: *Die Band Ton Steine Scherben. Subpolitiker einer Gegenkultur?* Hamburg 2012, 81.

6 Siehe hierzu Wolfgang Kraushaar: »Denkmodelle der 68er-Bewegung«. In: *Politik und Zeitgeschichte* 22-23 (2001), 14-27, hier 15.

der 68er-Bewegung sowie die Liedtexte von Ton Steine Scherben vor allem als Protest gewertet werden können, verbirgt sich in ihnen gleichzeitig eine utopische, *paradiesische* Wunschvorstellung. Im Lied *Keine Macht für Niemand* verwandelt sich die dystopische Ausgangslage – »Es sind überall dieselben/Die uns ermorden«⁷ – in Anarchie als utopisches Konzept, wobei das Bedürfnis nach Selbstbestimmung deutlich wird: »Keiner hat das Recht/Menschen zu regieren«⁸. Gleichzeitig liefern Ton Steine Scherben einen konkreten Vorschlag, wie diese Utopie erreicht werden soll: »Reißen wir die Mauern ein/Die uns trennen/Kommt zusammen Leute/Lernt euch kennen«⁹. Die Lösung liegt für Ton Steine Scherben im aktiven, solidarischen Handeln.

Bis heute liegen Utopien und Dystopien eng beieinander. Die Thematiken, die ihnen zugrunde liegen, überschneiden sich, die Auslegung hängt jedoch von individuellen Sichtweisen ab. Kritiker:innen des technischen Fortschritts sehen im Sprung durch »Big Data« keinen der Quanten, sondern einen, der im Sinne von »Big Brother« in den Abgrund der Gesellschaft führt, wohingegen für deren Verfechter:innen darin die Rettung der Menschheit liegt. Selbiges gilt für die allgegenwärtigen Begriffe Transhumanismus und Posthumanismus im anthropozentrischen Zeitalter. Inwieweit werden Mensch und Maschine zukünftig noch voneinander zu trennen sein? In den Augen der Wissenschaft ist dies keine Frage von Ja-oder-Nein, sondern nur eine der Zeit. Darüber hinaus deutet die Klimakrise einerseits auf ein drohendes Weltuntergangsszenario hin, andererseits bestärkt sie die stetig zahlreicher werden Stimmen, die eine klimagerechtere Gesellschaft fordern und damit nicht nur für Umweltschutz, sondern auch für Tier- und Menschenrechte eintreten.

Wie gehen Musik und Literatur heute damit um? Spielt für Popmusiker:innen des 21. Jahrhunderts die Verhandlung von Utopien und Dystopien eine ebenso fundamentale Rolle wie für jene des 20. Jahrhunderts? Der Autor und Liedermacher Peter Licht markiert bereits mit den Titeln seiner Alben und Bücher, etwa *Lieder vom Ende des Kapitalismus* (Album, 2006), *Wenn wir alle anders sind* (Album, 2018) oder *Wir werden siegen. Buch vom Ende des Kapitalismus* (Buch, 2006), den utopischen Anspruch seiner Kunst. Hendrik Otremba und seine Band Messer positionieren sich mit ihrem letzten Albumtitel *No Future*

7 Ton Steine Scherben: »Keine Macht für Niemand«. In: *Keine Macht für Niemand*. [Transkription]. W./L. G.]

8 Ebd.

9 Ebd.

Days (2020) hingegen auf der Seite der Dystopie. In seinem Roman *Kachelbads Erbe* (2019) verfolgt Otremba einerseits einen utopischen Ansatz, der auf der Forschung im Bereich der lebensverlängernden Maßnahmen basiert, führt jedoch andererseits die Romanfiguren in existenzielle Abgründe hinab. Sowohl Otremba als auch PeterLicht greifen in ihren Texten mitunter dieselben Thematiken auf, die den entscheidenden Ausschlag zur Utopie oder Dystopie geben.

»Ein Unendliches Reservoir an Möglichem«¹⁰ – Hoffnungen und Ängste im Werk PeterLichts

Du hast du hast du hast keine Wahl
Was du hast
Was du hast
Ist ein offenes Ende.¹¹

Für den Singer-Songwriter PeterLicht zeigt sich die Zukunft unklar und verschleiert. Anders gesagt: Seiner Meinung nach gibt es »ein unendliches Reservoir an Möglichem«¹², weil die Zukunft im Stile eines Schmetterlingseffekts als Folge von menschlichen Handlungen und Umwelteinflüssen entstehe. PeterLicht bezieht diese Faktoren in seinen Texten mit ein und beleuchtet sie sowohl aus einem utopischen als auch dystopischen Blickwinkel. Dabei nimmt er immer wieder eine umfassende menschliche Perspektive ein, indem er aus der Sicht eines »Wir« schreibt: »Wir tasten uns vor. Wir haben Angst. Denn: Wir wissen auch nicht so genau. Es sei denn wir treffen auf das, was sich wiederholt.«¹³

Die Zeit als wesentlicher Bestandteil und treibendes Element von Zukunft und Veränderung unterliegt einem nicht aufzuhaltenden Fluss, aktualisiert PeterLicht die berühmte Einsicht von Heraklit: »Die Zeiten die Zeiten/Die Zei-

10 PeterLicht: 2120. Auf: <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/literatur/peter-licht-kurzgeschichte-89116>, veröffentlicht am 21. August 2020, zuletzt abgerufen am 17. Juni 2021.

11 PeterLicht: »Offenes Ende«. In: *Lieder vom Ende des Kapitalismus*. Motor Music 2006. [Transkription J. W./L. G.]

12 PeterLicht: 2120.

13 PeterLicht: *Wir werden Siegen! Buch vom Ende des Kapitalismus*. Frankfurt a.M. 2008, 12.

ten die Zeiten/Die Zeiten die Zeiten/Die Zeiten ändern sich«¹⁴. Der Mensch kann sich dieser Eigenschaft der Zeit nicht durch Stehenbleiben entziehen: »Die Kugel rollt sich weg/Unter uns«¹⁵. Der Versuch, in einen vergangenen Zustand zurückzukehren oder diesen ins gegenwärtige Hier und Jetzt zu holen, ist dem Menschen unmöglich: »Du kommst nicht mehr zurück«¹⁶ und »Noch niemand kam aus der Zukunft zurück«¹⁷. In einem Interview mit der *Zeit* aus dem Jahr 2011 sagt PeterLicht:

Die Altersvorsorge ist eine große Angstwirtschaft. [...] Überall wird meine Angst wie in einer Agar-Schale verwaltet. Sie wird ein bisschen angefütert, den Angstbakterien wird wieder ein bisschen Zucker eingefloßt. Überall wird Angst produziert. Ich bin mittendrin, mache da mit, hab schlechte Gefühle, Angst vor meiner Zukunft, vor der Zukunft meiner Leute. [...] Ich träume davon schlecht, ich habe ein schlechtes Leben, ich bin kein freier Mensch mehr.¹⁸

Der Blick, den PeterLicht in seinen Werken auf die Zukunft wirft, suggeriert zunächst eine pessimistische Grundhaltung. Die Ängste und Unsicherheiten, die wie eine dunkle Wolke ihren Schatten auf die Zukunft werfen, sind jedoch vorerst nur dies: Ängste und Unsicherheiten. Dass diese Realität werden könnten, bestreitet PeterLicht nicht. Genauso gut könnte jedoch auch das Gegenteil, die Verwirklichung der Hoffnungen und Träume, eintreten: »Das – das ist unsre Zeit und die Zeit leuchtet/laß sie leuchten/das – das das das ist unsre Zeit/die Zeit leuchtet/laß sie leuchten laß sie leuchten«¹⁹.

14 PeterLicht: »Hallo (Die Zeiten ändern sich)«. In: *Lieder vom Ende des Kapitalismus*. [Transkription]. W./L. G.]

15 PeterLicht: »Alles was du siehst gehört dir«. In: *Melancholie und Gesellschaft*. Motor Music 2008. [Transkription]. W./L. G.]

16 PeterLicht: »Du kommst nicht mehr zurück«. In: *Lieder vom Ende des Kapitalismus*. [Transkription]. W./L. G.]

17 PeterLicht: »Das Ende der Beschwerde/Du musst dein Leben ändern«. In: *Das Ende der Beschwerde*. Motor Music 2011. [Transkription]. W./L. G.]

18 PeterLicht in: David Hugendick/Rabea Weihser: »Yippieh, yippieh, Therapie!« *Popmusiker Peter Licht*. Auf: <https://www.zeit.de/kultur/musik/2011-09/peter-licht-interview>, veröffentlicht am 5. Oktober 2011, zuletzt abgerufen am 17. Juni 2021.

19 PeterLicht: *Wir werden Siegen!*, 119.

Unsterblichkeit

In der Kurzgeschichte 2120, erschienen im Jahr 2020 im *SZ-Magazin*, kennen die Menschen des 22. Jahrhunderts keine Zukunftsängste mehr. Durch technischen und wissenschaftlichen Fortschritt haben sie quasi Unsterblichkeit erlangt. Ständige lebensverlängernde Maßnahmen halten das Ablaufen der menschlichen Lebenszeit auf: »2120 herrschte eine unbestimmte ewige Zukunft, ich weiß nicht, wie alt ich war, ich war ja zum Gott geworden.«²⁰ Die Zeit als Konstrukt an sich ist daher obsolet. Die Menschen leben im Jetzt und lassen alle Veränderungen geschehen. Der Ich-Erzähler aus 2120 schildert die Situation wie folgt: »Ich laufe auf der Stelle, die Landschaften meiner Biografie ziehen an mir vorbei, aber die Todeslandschaft kommt nicht näher. Sie ist in ewig weiter Ferne. Wobei ich sagen muss: Ich hätte auch keinen Stress mit dem Sterben.«²¹

Das Thema der Unsterblichkeit als Ziel der Wissenschaft greift PeterLicht bereits in früheren Werken auf. In seinem Lied *Elektroreise* aus dem Album *Vierzehn Lieder* (2001) besingt er die fortschrittliche Technik:

Und irgendwann irgendwann
Wiedersehn Wiedersehn
im Elektroland
dem Wunder der biochemischen
Forschung
um mit den Engeln
dem Wunder der biochemischen
Forschung zuzuschauen²²

Der neue Mensch aus dem Album *Das Ende der Beschwerde* (2001) weist ebenfalls Parallelen zu dem in 2120 beschriebenen Menschen auf. Im Lied ist der neue Mensch noch eine herbeigesehnte, doch unkenntliche Gestalt:

Der Blick
In die Ferne
Wo die neuen Menschen warten
Dort draußen, der neue Mensch

20 PeterLicht: 2120.

21 Ebd.

22 PeterLicht: »Elektroreise«. In: *Vierzehn Lieder*. BMG Modul 2001. [Transkription]. W./L. G.]

Möge er zu uns kommen
 Möge er zu uns kommen²³

In 2120 ist dieser Mensch Realität geworden. In einem Interview mit der *Zeit* aus dem Jahr 2011 äußert sich PeterLicht zur Idee des neuen Menschen: »die Sehnsucht des Menschen nach dem neuen Menschen, die ich einerseits teile, andererseits sehr kritisch sehe.«²⁴ Daran knüpft er utopische Hoffnungen, aber auch dystopische Furcht:

Mir ist es auch rätselhaft, was das für eine Figur ist. Die Sehnsucht nach dem neuen Menschen ist immer eine Sehnsucht nach einer Erlösergestalt, die aber auch eine perverse Projektion ist. So haben sich auch die Kommunisten und Faschisten diesen neuen Menschen genommen, um mit ihm loszumarschieren, und sind furchtbar geendet.²⁵

PeterLicht drückt diese dystopische Furcht explizit aus, indem er den Bezug zu Ideologien herstellt, die die Vorstellungen eines idealen Menschen für sich nutzen, wie etwa die Nationalsozialisten Nietzsches Begriff des Übermenschen für ihre Rassenideologie instrumentalisierten. Dadurch weist PeterLicht indirekt auf die Gefahr hin, dass Diskriminierung und Unterdrückung oder gar Vernichtung des nicht dem Ideal entsprechenden Menschen in einer Gesellschaft verankert und sogar legitimiert sein werden.

Die Geschichte der Menschheit ist, drastisch formuliert, eine Aneinanderreihung von Grausamkeiten – als Beispiele lassen sich die Kreuzzüge, der Sklavenhandel und die Shoah als Folge von menschenverachtenden Ideologien aufführen. Im Rahmen der heutigen Erinnerungskultur soll verhindert werden, dass sich solche Gräueltaten wiederholen. Wird nun das Konzept von Zeit, wie in PeterLichts Kurzgeschichte 2120, verworfen, droht sowohl die Geschichtsschreibung als auch die Erinnerung an das Leid abhandenzukommen:

Ich kann mich nicht erinnern, dass jemals wieder jemand starb. Es endete nichts mehr. Was nicht störte, denn alles war immer und ewig und neu. Das war so, seit die Erinnerung endete. Die Technik hatte sie abgeschafft. Denn die Technik neigt nicht zur Melancholie. Sie ist ein Wesen der Tat und der klaren ungemischten Farben.²⁶

23 PeterLicht: »Der Neue Mensch«. In: *Das Ende der Beschwerde*. [Transkription]. W./L. G.]

24 PeterLicht in: Hugendick/Weihser: »Yippieh, yippieh, Therapie!«

25 Ebd.

26 PeterLicht: 2120.

Dass die Erinnerung »endete«²⁷, wird hier zunächst nicht negativ gewertet. Das Ende der Erinnerung ist schlicht Folge des menschengemachten technologischen Fortschritts. Der Mensch hat sich selbst dazu ermächtigt, unsterblich zu werden. Dadurch setzt er sich über das Konzept der Zeit hinweg, worin die menschliche Hybris deutlich wird. Das Produkt des Menschen, die Technik, ist ebenso ein »Wesen der Tat«²⁸ wie er selbst. Dennoch lässt sich auch eine gewisse Kritik an dieser neuen Zeit heraushören. »Melancholie«²⁹ als Terminus der Emotionalität wird der früheren Realität zugeordnet und setzt einen krassen Antipol zur nüchternen Technik.

Wenn PeterLicht in *2120* die Technik als »Wesen [...] der klaren ungemischten Farben«³⁰ beschreibt, impliziert dies, dass der frühere Zustand einem der unklaren und gemischten Farben gleicht. Dem der Technik zugrundeliegende Aspekt der eindeutigen Definierbarkeit wird folglich ein vergangener Zustand der undefinierbarkeit und somit der unkontrollierbarkeit entgegengesetzt. Entsprechend steht die Frage im Raum, ob diese neue Zeit tatsächlich viel fortschrittlicher ist als die alte, oder ob durch die neuen Möglichkeiten der Technik, die zur Überwindung des Todes und der Vergöttlichung des Menschen führen, nicht wiederum andere Werte wie die Besinnung auf das Gefühl zurückgedrängt werden. Dies zu beurteilen liegt der Technik fern. Ihr fehlt eine ethische Sichtweise, so womöglich auch dem neuen Menschen.

Das Ende des Kapitalismus

Auffällig am Werk PeterLichts ist seine Kapitalismuskritik. Sie offenbart, dass die Utopie für ihn eine postkapitalistische ist. Wie sich aus dem Namen des Albums *Lieder vom Ende des Kapitalismus* und dem Buchtitel *Wir werden siegen! Buch vom Ende des Kapitalismus* schlussfolgern lässt, ist PeterLicht ein Gegner der kapitalistischen und neoliberalen Ideologie. Im *Lied vom Ende des Kapitalismus* plaudert er wie der Protagonist einer fernen Utopie über die titelgebende frohe Botschaft und beschreibt den überwundenen Zustand rück-

27 Ebd.

28 Ebd.

29 Ebd.

30 Ebd.

blickend: »Weißt du noch wir regelten unsre Dinge übers Geld.«³¹ Aber dies gehört der Vergangenheit an: »Der Kapitalismus, der alte Schlawiner/Is uns lang genug auf der Tasche gelegen«³². Laut PeterLicht befinden wir uns in einer Zeit, in der machthungrige Menschen vom gegenwärtigen System profitieren: »Zunächst ergaben sich daraus sogenannte ›Vorteile‹, durch die der ein oder andere Depp märchenhaften Reichtum erlangte oder das ein oder andere Monster übermenschliche Macht.«³³ Sie werden ihre Privilegien nicht widerstandlos aufgeben. PeterLicht äußert sich dabei ähnlich drastisch, wie Ton Steine Scherben in den 1970er Jahren und spielt zugleich bereits mit dem Liedtitel *Emotionale – Hört die Signale!* auf *Die Internationale*, das kommunistische Kampflied schlechthin, an: »Emotionale!/Auf zum letzten Verzicht!/Die hinterfotzigen Systeme/Kommen jetzt ans Licht!«³⁴.

PeterLicht wird in seiner postkapitalistischen Utopie, was Zeitpunkt und Politik betrifft, nie konkreter als: »Irgendwann wird sich irgendetwas ändern.«³⁵ Denn: »Das ist eingeschrieben in der DNA/Es kündigt sich an/Es staut sich auf/Es entlädt sich«³⁶. Besonders in seinem Lied *Wir werden siegen*, das wie eine Variation von *Die letzte Schlacht gewinnen wir* erscheinen mag, kommt PeterLichts Überzeugung einer postkapitalistischen Zukunft zutage:

Wir werden siegen!
 Dann werden wir eben siegen!
 Wir werden siegen!
 Wir werden siegen!
 Wir werden siegen!

31 PeterLicht: »Lied vom Ende des Kapitalismus«. In: *Lieder vom Ende des Kapitalismus*. [Transkription]. W./L. G.]

32 Ebd.

33 PeterLicht: 2120.

34 PeterLicht: »Emotionale – Hört die Signale!«. In: *Wenn wir alle anders sind*. Tapete 2018. [Transkription]. W./L. G.]

35 PeterLicht: »Fluchtstück«. In: *Das Ende der Beschwerde*. [Transkription]. W./L. G.]

36 Ebd.

Sie... sie... siegen!
Wir werden siegen!³⁷

Wenn der Kampf gegen den Kapitalismus gewonnen ist, so PeterLicht, »legen wir uns ins Bett«³⁸ und »können [...] wieder glücklich sein«³⁹.

PeterLichts Kurzgeschichte 2120 liest sich als postkapitalistisches Setting, genauer: Das Konzept, das er darin entwirft, bedient sich der Anarchie als Gesellschaftsform. Dies würde bedeuten, dass die Menschheit frei wäre, nicht mehr beeinträchtigt durch die künstlichen, von Autoritäten geschaffenen Regeln und Zwänge der heutigen Gesellschaft: »Ach, Regeln! Regeln waren schon als Begriff verblasst. Man kannte das gar nicht mehr. Ich las manchmal davon in antiken Büchern. Das tat ich, um meine Sinne mit Content zu bestäuben. Regeln waren unnötig geworden, denn es war ja alles in Hülle und Fülle vorhanden.«⁴⁰ Regeln scheinen bei PeterLicht an Ressourcenknappheit und die Idee von Eigentum geknüpft. Der technische Fortschritt würde eine Welt schaffen, in welcher der kapitalistische Handlungszwang der Vergangenheit angehören würde. Die minderen Arbeiten würden von Maschinen übernommen werden und der Mensch würde sich nur demjenigen annehmen, was ihm Erfüllung bereitet: »Die Technik hatte das möglich gemacht. Sie baute alles zusammen, was man benötigte. Nie ein Mensch mehr nahm seine Hand in die Hand, es sei denn, für ein Hobby.«⁴¹ Soziale Ungleichheit würde ebenso verschwinden wie die »Grenzen der Geschlechter«⁴². Zudem würden keine künstlichen Schönheitsideale mehr geschaffen, denn es hätten sich »dezentrale Normkörper herausgebildet, die alle ideal«⁴³ wären.

Die in 2120 beschriebene Utopie verzeichnet jedoch ein Dilemma. Die Technik der Unsterblichkeit, die den utopischen Zustand ermöglicht, ist kostspielig, nur Menschen der »höheren Klassen«⁴⁴ können sie sich leisten. Der Ich-Erzähler beschreibt sich selbst als »Mensch der edlen Klasse«⁴⁵. Als Grund

37 PeterLicht: »Wir werden Siegen«. In: *Lieder vom Ende des Kapitalismus*. [Transkription]. W./L. G.]

38 PeterLicht: *Wir werden Siegen!*, 116f.

39 Ebd.

40 PeterLicht: 2120.

41 Ebd.

42 Ebd.

43 Ebd.

44 Ebd.

45 Ebd.

dafür nennt er Folgendes: »Schon seit Generationen war ich ein Mensch der edlen Klasse. Denn ich lebte in einer Weltgegend.«⁴⁶ Der Begriff »Weltgegend« impliziert dabei eine Gegend, in der sich ein technologischer Wandel vollzogen hat, mithin ein industrialisiertes, digitalisiertes Land. Damit weist PeterLicht darauf hin, dass sich die Unsterblichkeit vorwiegend in den privilegierten Teilen der Erde verbreiten würde, während die Kulturen der ärmeren Gegenden nach und nach mit ihrem Verschwinden rechnen müssten. Nur die Reichen können sich Unsterblichkeit leisten. Mit der Utopie schwingt auch eine dystopische Kritik an dem Konzept der Klassengesellschaft mit.

Trotz der unzähligen Möglichkeiten, wie die Zukunft aussehen könnte, ist für PeterLicht *ein* Ereignis unabwendbar: der Klimawandel. Dass der Mensch der Verursacher dieser Katastrophe ist, daran gibt es für PeterLicht keinen Zweifel. Sein Text *Kosmos beschießen* (2006) handelt davon. Wenn der Mensch lange genug die Natur »beschieß[t]«⁴⁷, »schießt«⁴⁸ sie irgendwann »zurück«⁴⁹. Er beutet den Planeten aus, denn »vielleicht fällt ja etwas ab für [ihn]«⁵⁰. Doch die Ausbeutung rächt sich. Im Jahr 2021 spürt der Mensch deutlich die Folgen des Klimawandels – auf globaler Ebene. Zunehmende Naturkatastrophen, ein stetig steigender Meeresspiegel, Hitze und Dürresommer zeichnen sich schon heute ab und lassen die Prognosen für die Zukunft düster aussehen. PeterLicht kritisiert in *Kosmos beschießen* den Umgang des Menschen mit diesem Faktum: Anstatt gegenwärtige Verhaltensweisen zu ändern und aktiv zu handeln, um die Klimakatastrophe einzudämmen, wird nach anderen Möglichkeiten gesucht, dieser zu entgehen – die Besiedlung anderer Planeten: »und wenn das alles nix nutzt/nehmen wir uns selber/und schießen uns einer nach dem anderen ins All«⁵¹.

Nach PeterLichts Verständnis, ist die Natur dem Menschen übermächtig. Sie wird sich erholen, wie sehr der Mensch sie auch ausbeuten oder ihr Schaden zufügen wird. Eine Million Jahre oder auch zehn Millionen sind für die Natur, und somit die Erde, ein Wimpernschlag: Die Erde ist »ein Garten ohne Zeit/weil er niemals stirbt/nur wächst und fällt/Blatt für Blatt/Halm für Halm/Ast für Ast/Der Garten ist ein sterbeloses Wesen/sterben tut nur der

46 Ebd.

47 PeterLicht: *Wir werden Siegen!*, 33f.

48 Ebd.

49 Ebd.

50 Ebd.

51 Ebd.

Gärtner«⁵², so PeterLicht in seinem Gedicht *Traum*. Der Mensch als »Gärtner« schaufelt sich dabei durch sein Handeln das eigene Grab: Er greift sich »die trockenen Blätter [...] und isst/Blatt für Blatt/die Blätter mit dem Gift/[...] Er hätte auch andere Blätter wählen können/er wählte sie nicht/er wählte diese.«⁵³ Der Text mit seinen Anspielungen auf den paradiesischen Garten Eden und die Wahl der verbotenen Frucht suggeriert somit zugleich Dystopie und Utopie. Einerseits hält dieses Zukunftsszenario der Menschheit die eigene Vergänglichkeit vor Augen, andererseits wird die Widerstandsfähigkeit der Natur zum Ausdruck gebracht. *Traum* liest sich daher als Gegenentwurf zu *2120*. Wird die Natur hier als Übermacht inszeniert, ist es in *2120* der Mensch, der durch die fortgeschrittene Technik seine eigene Unsterblichkeit herbeiführt und sich somit über die Natur hinwegsetzt.

PeterLicht umreißt die Themen Sterblichkeit und Unsterblichkeit im Kontext der technologischen Forschung, das wirtschaftliche und gesellschaftliche System des Kapitalismus sowie den Klimawandel. Er übt sowohl mit seinen dystopischen als auch mit seinen utopischen Szenarien Kritik an den gegenwärtigen Zuständen.

»Die Zukunft findet nur im Kopf statt«⁵⁴ – Erdachte Räume und schwindende Zeiten im Werk von Hendrik Otremba

Es gibt kein Happy End,
wenn mehr Wolken im Himmel sind
als Augen sie zu sehn.⁵⁵

No Future Days

No Future Days lautet der Titel des 2020 erschienenen Albums der Band Messer. Der Titel verweist einerseits auf das Album der avantgardistischen Krautrock-Band Can aus dem Jahr 1973,⁵⁶ andererseits auf den durch die

52 PeterLicht: *Lob der Realität*. Berlin 2014, 229f.

53 Ebd.

54 Hendrik Otremba: *Kachelbads Erbe*. Hamburg 2019, 66.

55 Messer: »Das verrückte Haus«. In: *No Future Days*. Trocadero 2020. [Transkription]. W./L. G.]

56 Siehe hierzu: »No Future Days verweist zunächst auf CAN als Urväter einer eigenständigen deutschen Pop-Musik«. (Uwe Schütte: *Messer. Info*. Auf: <https://trocadero-hom>

Punkband Sex Pistols geprägten Slogan »No Future« aus der Single *God Save the Queen* (1977). »No Future« steht im Punk für die utopische Überwindung der bürgerlichen Machtverhältnisse, aber auch für die dystopische Perspektivlosigkeit der Punk-Generation, für die in ebendieser bürgerlichen Gesellschaft kein Platz ist. Messer liefern mit ihrem Albumtitel ein Statement und stimmen einen dystopischen Ton an. Das Coverfoto ist eine Hommage an die Fotografie *Marie-Berthe Aurenche, Max Ernst, Lee Miller, And Man Ray* von Man Ray.⁵⁷ Sie bietet ein eindrucksvolles Porträt: zwei Vertreter des Surrealismus, eine Malerin und eine Kriegsphotografin – zerrissen zwischen »herzlicher Umarmung und Würgegriff«⁵⁸. Verfolgt man die Spur des Surrealismus weiter, stößt man auf ein Zitat Uwe M. Schneedes, der über Max Ernst formuliert hat:

Seine Waldlandschaften formulieren ein ums andere Mal dieses Thema, ein herausragendes Thema des Surrealismus, nämlich die Dialektik von Gefangenschaft und Freiheit, weiter gefaßt: die Dialektik von den Zwängen, die einem die Gesellschaft auferlegt, und dem Drang, sich daraus zu befreien.⁵⁹

Das Album *No Future Days* nimmt sich dieser Dialektik an, lenkt jedoch den Fokus entschieden auf die »Gefangenschaft«⁶⁰ und die »Zwänge«⁶¹. Die Interpretation der Zukunftstage verschärft sich damit hin zu einem No-Future-Postulat.

Das Lied *Das verrückte Haus* bildet den Auftakt des Konzeptalbums, stärker noch, es dient ihm als Exposition. Jede Gedankenwelt, die in den darauffolgenden Liedern des Albums beschrieben wird, spielt sich in diesem verrückten Haus ab. Jedes Lied öffnet die Tür zu einem weiteren Raum des Hauses und damit zu einer weiteren Geschichte. Die einzelnen, inhaltlich nicht miteinander verbundenen Geschichten greifen auf meta-narratologischer Ebene

e.com/?cat=33, zuletzt abgerufen am 17. Juni 2021. Gemeint ist Cans EP *Future Days* (Spoon/Mute Artists Limited 1973) bzw. der gleichnamige Titel des Auftaktliedes der EP.

57 Siehe hierzu Schütte: *Messer*. Fotografie einsehbar unter: <https://www.artic.edu/artworks/120045/marie-berthe-auranche-max-ernst-lee-miller-man-ray>, zuletzt abgerufen am 17. Juni 2021.

58 Schütte: *Messer*.

59 Siehe hierzu Uwe M. Schneede: *Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film*. München 2006, 148.

60 Ebd.

61 Ebd.

auf dieselben Motive zurück: Raum, Zeit und Naturgewalt. Alle drei Motive klingen bereits in *Das verrückte Haus* an.

Das Motiv des Raumes ist aufgrund des Titels allgegenwärtig. In der Metaphorik des verrückten Hauses wird der Raum als *geschlossene* Einheit definiert: »Ein Kellerloch, ein Hintereingang [...] / ein Schlüssel und ein Schloss«⁶². Dies setzt sich in *Tapetetür* und *Tiefenrausch II* fort. Hier heißt es: »Fenster ohne Glas/Löcher in Wänden«⁶³ und »Die Wohnung ohne Fenster/Der Keller ohne Licht«⁶⁴. Letzteres verweist darauf, dass das Haus für das sprechende Ich eine Art Käfig darstellt. Zugleich dient dieses Haus als Ort der Zuflucht: »Einen Raum betreten/Heißt darin zu verschwinden«⁶⁵. Das semantisch ambivalente Adjektiv *verrückt* liefert einen weiteren Hinweis auf das Wesen des Hauses. Zum einen personifiziert es das Haus, indem es ihm die Eigenschaften »ausgefallen, überspannt, närrisch«⁶⁶ zuweist; zum anderen kann es im räumlichen Sinne als »nicht mehr am ursprünglichen Ort« interpretiert werden. Das verrückte Haus ist ein eigener Kosmos, in dem der Fantasie, ganz im Sinne des Surrealismus,⁶⁷ keine Grenzen gesetzt sind. Jede Begebenheit und Wendung liegt im Bereich dessen, was zur Wirklichkeit werden kann. Damit lässt sich der Raum auch als *unendliche* Einheit wahrnehmen.

Das *Verrückte* des Hauses ist dabei hauptsächlich von den beiden Motiven Zeit und Naturgewalt bestimmt. Die Auftaktzeile des Albums »Es gibt kein Happy End«⁶⁸ verweist indirekt auf das Motiv der Zeit und bekräftigt

62 Ebd.

63 Messer: »Tapetetür«. In: *No Future Days*. [Transkription]. W./L. G.]

64 Messer: »Tiefenrausch II«. In: *No Future Days*. [Transkription]. W./L. G.]

65 Messer: »Tapetetür«.

66 *verrückt*. Auf: <https://www.duden.de/node/197214/revision/197250>, zuletzt abgerufen am 17. Juni 2021.

67 Siehe hierzu: »Die [surrealistische] Literatur sollte darin bestehen, durch die ›Freisetzung der Worte: (vgl. die futuristische Forderung der ›parole in liberté‹) zu einer anderen, ›richtigeren‹ Wirklichkeit, einer ›Über-Wirklichkeit‹, nämlich derjenigen des Traums und der Fantasie vorzustoßen. ›Der Surrealismus beruht auf dem Glauben an die höhere Wirklichkeit gewisser, bisher unbeachteter Assoziationsformen, an die Allgewalt des Traums, an das uneigennützigste Gedankenspiel, lautet in deutscher Übersetzung ein zentraler Satz André Bretons aus dem ersten surrealistischen Manifest (1924).« (Annelise Ballegaard Petersen: »Die deutsche Literatur 1910-1945: Strömungen der ersten Jahrhunderthälfte«. In: Bengt Algot Sørensen (Hg.): *Geschichte der deutschen Literatur*. Bd. 2: *Vom 19. Jahrhundert bis zu Gegenwart*. 2., aktualisierte Aufl. München 2002, 174-269, hier 187.

68 Messer: »Das verrückte Haus«.

unmittelbar den dystopischen Charakter des Albumtitels. Der Grund für die Behauptung wird ausdrücklich genannt: »Gäste und Menschen, die nicht verstehen/Wie Geier ihre Runden drehen/Nicht sehen, wie am rostigen Zaun/Die Farbe blättert«⁶⁹. Die Schuld wird dem Menschen zugewiesen, der die Zeichen des Verfalls – den rostigen Zaun und das Abblättern der Farbe – ignoriert. Darüber hinaus werden Beobachtungen beschrieben, die auf klimatische Veränderungen hinweisen und daher im Kontext der Umweltproblematik stehen: Die »[t]rockene[n] Kreise auf der Wiese«⁷⁰ deuten auf zunehmende Hitzeperioden hin, die »Straßen unter See« auf das Ansteigen des Meeresspiegels. Die Zeit tritt dabei als Beschleunigungsfaktor für die folgenschwere Entwicklung auf und somit als Gegenspieler in Erscheinung: »Nur die Zeit/kann nicht mehr warten«⁷¹, »immer schneller wird es gehen«⁷². Nicht nur das Haus ist verrückt, auch die Zeit scheint also *verrückt* zu spielen.

In der ersten Hälfte des Albums, speziell in *Tapetentür* und *Tiefenrausch II*, ist die Gedankenwelt noch stark mit dem Motiv des Hauses verknüpft. Im zweiten Teil wird die Imagination freier und kosmischer. Der Sand als Naturgewalt ist in *Die Frau in den Dünen* omnipräsent: »Der Sand frisst alles auf/Der Sand bedeckt den Boden/Der Sand hat sich bewegt/Der Sand, er kommt von oben«⁷³. Das Ich stellt sich die zentrale Frage: »Ist denn der Sand am Ende/Mein einzig wahres Glück?«⁷⁴ Dabei steht der Sand metaphorisch für Asche und somit für den Tod: »Am Boden einer Urne/Kommt der Sand viel zu schnell«⁷⁵. Gleichzeitig könnte man auch eine ablaufende Sanduhr assoziieren, ein traditionelles Symbol für menschliche Vergänglichkeit.

Auf diesen dystopischen Tiefpunkt folgt in *Stern in der Ferne* die postapokalyptisch klingende Frage: »Weißt du, wo es hingeht?«⁷⁶ Die Fortführung des Gedankens kündigt eine Raumfahrt an, das Übersetzen in ferne Galaxien, was zugleich als Flucht verstanden werden kann: »Schon beim Start war es klar/Denn es gibt kein Zurück mehr/Träume werden wahr«⁷⁷. Zurückgelassen wird eine trostlose, für Menschen unbewohnbare Welt: »Das Flussbett

69 Ebd.

70 Ebd.

71 Ebd.

72 Ebd.

73 Messer: »Die Frau in den Dünen«. In: *No Future Days*. [Transkription]. W./L. G.]

74 Ebd.

75 Ebd.

76 Messer: »Stern in der Ferne«. In: *No Future Days*. [Transkription]. W./L. G.]

77 Ebd.

liegt trocken/Die Bäume stehen grau«⁷⁸. Die Natur nimmt sich wieder Raum: »Der Regen füllt Krater/Die Tiere kommen zurück«⁷⁹. Das Natürliche der Natur, ihre Anpassungsgabe, wird der Unfähigkeit des Menschen, seine Intelligenz sinnvoll einzusetzen, entgegengesetzt: »Die Fauna vergisst nicht/Sie passt sich nur an/Wenn Menschen vergessen/Was ein Mensch alles kann«⁸⁰. Unter diesem Aspekt symbolisiert der *Stern in der Ferne* jenen Funken Hoffnung, der die Rettung der Welt in der Naturgewalt sieht, in einem posthumanen Szenario.

Dieses Szenario wird im Lied *Versiegelte Zeit*, das das Album abschließt, zur Realität:

Auch die Körper sind nur Hülle
Sind versteinert, irgendwann
[...]
Die knochigen Hände
Bedeckt von Spinnenweben
Sind ein Zeichen
Niemand kann hier leben⁸¹

Die mumienhaften, menschlichen Überreste sind nur noch Zeugnisse vergangener Zeiten. Der einst menschenlebendige Ort ist zu Niemandsland geworden. Daraus lässt sich derselbe Schluss ziehen, wie in *Stern in der Ferne*. Wenn es ein Happy End gibt, dann findet es ohne den Menschen statt: »Bis kein Mensch mehr da ist [...] / Bis sie wieder verschwinden und der Tag erwacht«⁸². Die Dystopie steckt also in der Selbstausslöschung der Menschheit, das utopische Moment in der Rückeroberung der Welt durch die Natur.

Insgesamt beruhen die Liedtexte von *No Future Days* immer wieder auf dem Prinzip der Antithesen. Dem Ich wird meist ein Du gegenübergestellt, mit dem das Ich in Dialog geht – sei es auf rein gedanklicher oder verbaler Ebene. Dieses Du ist eine Stimme,⁸³ deren Identität undurchsichtig bleibt. Verlässt man die textliche Ebene und begibt sich auf die lautliche, geht man

78 Ebd.

79 Ebd.

80 Ebd.

81 Messer: »Versiegelte Zeit«. In: *No Future Days*. [Transkription]. W./L. G.]

82 Ebd.

83 In *Der Mieter* heißt es: »Oh Stimme, was ist dir passiert?« (Messer: »Der Mieter«. In: *No Future Days*. [Transkription]. W./L. G.)

ebenso in einen permanenten Dialog – zwischen Instrumenten und Gesang sowie innerhalb der einzelnen Gesangsstimmen. Uwe Schütte trifft das Musikalische auf den Punkt, wenn er schreibt, dass »Otrembas Stimme vor diesem Wall-of-Sound eine kafkaeske Vision einer Welt [...] beschwört«⁸⁴. Die klirrenden Gitarrentöne, die dynamischen Basslines und die plastisch klingenden Drumsounds projizieren tatsächlich die *Wände* des verrückten Hauses. Otrembas Stimme vollendet das Konzept mit einer mal krächzenden, mal tiefen, scheinbar prophetischen, und dann wieder flüsternden, aus dem Nichts kommenden Stimme.

Die unterschwellige Dialogform der Liedtexte ergibt sich bereits aus dem Entstehungsprozess des Albums heraus. Zur Entstehung von *Das verrückte Haus* schreibt Schütte, Otremba habe den Text »im Dialog mit dem Bassisten Pogo geschrieben. [...] Sänger und Bassist führten ein Gespräch an einem Fragebogen à la Pina Bausch, um zu einer unverbrauchten Motivwelt zu finden.«⁸⁵ Der Verweis auf Pina Bausch, Pionierin des Tanztheaters in Wuppertal, ist ein weiterer Schlüssel zum Album. Besonders die Motivik scheint an Pina Bausch angelehnt. Die Landschaften und Beschreibungen von Licht über Schatten und Wasser bis hin zu Gestein können als Verschriftlichung von Pina Bauschs Stück *Vollmond* gesehen werden.⁸⁶ Der in Bauschs Bühnenbild omnipräsente schwarze Stein könnte darüber hinaus als Vorbild für das Cover von Otrembas Roman *Kachelbads Erbe* gedient haben, das einen schwarzen Stein zeigt. Im Presstext zum Album *No Future Days* lässt Schütte verlauten: »Erstmals in der Bandgeschichte entstand die Musik dabei komplett vor den anspielungsreichen, poetisch vielschichtigen Texten von Otremba, der mit seinem aktuellen Roman *Kachelbads Erbe* im Literaturbetrieb Erfolg feiert.

84 Schütte: *Messer*.

85 Ebd.

86 Siehe hierzu *Vollmond. Ein Stück von Pina Bausch*. Auf: <https://www.pina-bausch.de/de/stuecke/detail/show/vollmond/>, zuletzt abgerufen am 17. Juni 2021; »Die nüchtern schwarz ausgehängte Bühne von Peter Pabst liegt im Zwielicht. Erst wenn sich die Augen an das Dunkel gewöhnt haben, wird ein flaches Flussbett sichtbar [...]. Mattes Mondlicht scheint auf einen monumentalen Felsbrocken, der von Wasser umspült im rechten hinteren Teil der Bühne in majestätischer Größe da liegt und durch wuchtige Präsenz beeindruckt. Wenn sich das imaginäre Mondlicht im Wasser bricht, werden wunderschöne Lichteffekte auf dem mysteriös schimmernden Gestein erzeugt.« (Rika Schulze-Reuber: *Das Tanztheater Pina Bausch. Spiegel der Gesellschaft. Mit Fotografien von Jochen Viehoff*. 2. Aufl., Frankfurt a.M. 2008, 173.

Während der Sänger also noch schrieb, legten seine Mitstreiter in Münster neue Klangfacetten frei«⁸⁷.

Kachelbads Erbe

Ein direkter Zusammenhang wird nicht nur zwischen Text und Musik des Albums, sondern auch zwischen Album und Roman offensichtlich – speziell hinsichtlich der Motivik. Was in den Liedtexten mitunter fraglich bleibt, ist im Roman wesentlich präziser ausgearbeitet. Damit füllt er einige Assoziationslücken des Albums und kann als Schlüssel dafür verstanden werden.⁸⁸ Einige Verse des Liedes *Tod in Mexiko*⁸⁹ sowie die Liedzeile »Tick, Tack, Anorak«⁹⁰ tauchen sogar im Roman auf.⁹¹

Kachelbads Erbe behandelt die Thematik der Kryonik, die in der Realität seit 1967 in den USA und seit 2005 in Russland praktiziert wird. Nach Eintritt des Todes werden die Verstorbenen in Eis gekühlt, ehe ihr Blut, meist gegen Frostschutzmittel, ausgetauscht wird. Anschließend wird die Leiche in flüssigem Stickstoff aufbewahrt und auf eine Temperatur von -196°C heruntergekühlt.⁹² Die Kryonik verfolgt dabei das Ziel, die »kalten Mieter«⁹³, wie sie im Roman genannt werden, zu einem zukünftigen Zeitpunkt wieder aufzutauen. Nämlich dann, wenn es aus medizinischer Sicht möglich ist, ihre Krankheiten zu heilen und darüber hinaus den Tod zu überwinden.⁹⁴ Gelingt

87 Schütte: *Messer*.

88 Die Liedtexte *Der Mieter* und *Tod in Mexiko* beispielweise erschließen sich, wenn man sie im Romankontext betrachtet. *Der Mieter* verweist auf die Thematik der Kryonik; *Tod in Mexiko* spielt auf die Romanfigur Kallmann bzw. Krekov an. (Kallmann ermordet Krekov und nimmt dann dessen Identität an.) Die in *Der Mieter* gestellte Frage »Wer pfeift die Melodie?« kann direkt mit der Romanfigur Hô Van Kim beantwortet werden, der häufig *die Melodie* »summt« (Otremba: *Kachelbads Erbe*, 163, 219).

89 Ebd., 398.

90 Messer: »Anorak«. In: *No Future Days*. [Transkription]. W./L. G.]

91 Siehe hierzu Otremba: *Kachelbads Erbe*, 418.

92 Siehe hierzu Oliver Krüger: *Virtualität und Unsterblichkeit. Gott, Evolution und die Singularität im Post- und Transhumanismus*. 2. vollst. überarb. u. erw. Aufl., Freiburg i.Br. u.a. 2019, 342.

93 Otremba: *Kachelbads Erbe*, 43.

94 Krüger: *Virtualität und Unsterblichkeit*, 336.

das Vorhaben der Kryonik, wird die Menschheit Unsterblichkeit erlangen – so die These des Romans.⁹⁵

Mit der Kryonik nimmt Otremba ein umfangreiches und umstrittenes Thema auf, indem er tief in die Welt der Wissenschaft, genauer gesagt der Biotechnologie, vordringt. In diesem Falle ist dies eng mit einem ethischen Diskurs verbunden. Oliver Krüger beschreibt die Kryonik wie folgt:

Die Kryonik ist der bisher einzige Zweig des Trans- und Posthumanismus, der im Bemühen um die Unsterblichkeit gravierende praktische Konsequenzen hat. Andererseits verdeutlicht die Kryonik präzise die Vorstellungen von Tod, Leben und persönlicher Identität [...]. In der Kryonik verschmilzt die traditionelle Sorge um den Fortbestand des Leichnams mit der Hoffnung auf die medizinisch-technische Kontrolle des Todes selbst.⁹⁶

Die Kryonik ordnet sich also in den wissenschaftlichen Kontext des *Trans- und Posthumanismus* ein. Laut Silvia Woll bezeichnet der Transhumanismus »Möglichkeiten einer Verbesserung des Menschen, des *Human Enhancement*, mittels der *Converging Technologies*«⁹⁷. Krüger, auf den auch Woll verweist, gebraucht den Terminus der »Cyborgisierung des Menschen«⁹⁸. Im Gegensatz zum Posthumanismus, der beabsichtigt, den Menschen durch künstliche Intelligenzen zu ersetzen, bleibt die Perspektive des Transhumanismus eine anthropozentrische. Der Mensch soll nicht künstlichen Intelligenzen weichen, sondern mit der Technik verschmelzen.⁹⁹

In *Kachelbads Erbe* geht Otremba nur beiläufig auf den ethischen Zwiespalt ein. Im Zentrum des Romans steht die Frage, aus welchem Grund sich Men-

95 Lee Won-Hong, Gründer des fiktiven US-amerikanischen Kryonik-Unternehmens Exit US, schreibt in einem Brief an seine zukünftige Mitarbeiterin Rosary: »Der Mensch wird die Zeit besiegen, Krankheit, Alter und Tod, wird Distanzen zu fernen Planeten überbrücken können, die noch nicht entdeckt sind, wird Orte finden in einer Distanz, für deren Überbrückung ein menschliches Leben nicht ausreichen kann. Er wird über der Zeit schweben. Wir werden unsterblich sein.« (Otremba: *Kachelbads Erbe*, 25.)

96 Krüger: *Virtualität und Unsterblichkeit*, 334.

97 Silvia Woll: »Transhumanismus und Posthumanismus – Ein Überblick. Oder: Der schmale Grat zwischen Utopie und Dystopie«. In: *Journal of New Frontiers in Spatial Concepts* 5 (2013), 43-48, hier 44.

98 Oliver Krüger: *Die Vervollkommnung des Menschen. Tod und Unsterblichkeit im Posthumanismus und Transhumanismus*. Auf: <https://www.eurozine.com/die-vervollkommnung-des-menschen/>, veröffentlicht am 16. August 2007, zuletzt abgerufen am 17. Juni 2021.

99 Siehe hierzu Krüger: *Die Vervollkommnung des Menschen*, 4f.

schen nach ihrem künstlich eingeleiteten Tod einfrieren lassen. Dazu werden die Einzelschicksale der Mieter in Tank 87 beleuchtet. Bei drei Romanfiguren ist der Wunsch naheliegend: Sobald ihre Krankheiten – AIDS, Spätfolgen von *Agent orange* und gesundheitliche Folgen radioaktiver Verstrahlung – geheilt werden können, wollen sie wieder zum Leben erweckt werden.¹⁰⁰

Bei den anderen drei »kalten Mietern« ist die Sache komplexer. Shabatz Krekov schreibt in sein Traumtagebuch: »Ich möchte das Ende der Menschheit erleben. Ich möchte einem Anfang beiwohnen.«¹⁰¹ Hier liegt der trans- beziehungsweise posthumanistische Kontext nahe. Mit dem »Ende der Menschheit« könnte nicht das generelle Aussterben der Menschheit gemeint sein, vielmehr das Aussterben einer Menschheit, wie wir sie heute kennen. Der »Anfang« wäre demnach ein zukünftiges Moment, in dem das Menschsein eine neue Form angenommen hat, womöglich eine künstliche. Die Aussage beinhaltet sowohl eine vernichtende, ergo dystopische Botschaft, als auch eine utopische. So, wie im Messer-Album aus »kein Happy End« ein »und der Tag erwacht« wird, folgt hier auf das Ende ein Anfang. Dieser Anfang könnte aber auch ein menschenferner sein, angenommen die Naturgewalten würden die Menschheit auslöschen. Im Roman zeichnet sich solch ein Szenario bereits ab, da ein Erdbeben das Vorhaben der Kryonik und die damit verbundene Hoffnung ins Wanken bringt.¹⁰²

Bei Amelia Morales kommt eine religiöse Dimension hinzu. Mittels der Kryonik möchte sie herausfinden, ob Gott existiert. Wenn dem so sei, schreibt sie, dann »könnte [sie] leben oder sterben, denn es wäre egal. Dann wüsste [sie], dass [sie] niemals allein sein würde«¹⁰³. Damit setzt Morales den Zustand nach der Suspension, dem Ersetzen des Blutes durch Frostschutzmittel, mit einer Jenseiterfahrung gleich. Folglich wird sie im zukünftigen Wiedererwachen zuvor das Jenseits erfahren und somit das Rätsel um die Existenz Gottes gelüftet haben. Die Kryonik tritt hier als eine utopische Vorstellung einer Jenseiterfahrung auf.¹⁰⁴

100 Die Romanfiguren X, Hô Van Kim und Yulia Lisovskiy.

101 Otremba: *Kachelbads Erbe*, 127.

102 Siehe hierzu Otremba: *Kachelbads Erbe*, 297–310.

103 Ebd., 142.

104 Auch Krüger bezieht sich auf die Jenseiterfahrung innerhalb der Kryonik: »Diese Verbindung zwischen einer Vision der Auferstehung und eines paradiesischen Lebens im ›Jenseits‹ (das eigentlich eine Fortsetzung und Steigerung des Diesseits ist) macht die Besonderheit der kryonischen Utopie aus.« (Krüger: *Virtualität und Unsterblichkeit*, 340f.)

Charlotte Weinberg ist davon überzeugt, die Tochter von Zeitreisenden zu sein. Sie hofft, durch die Kryonik in einer Zukunft aufzuwachen, in der sie in die Vergangenheit reisen und ihre Eltern treffen kann.¹⁰⁵ Gleichzeitig kritisiert sie den gegenwärtigen, menschengemachten Status Quo, besonders hinsichtlich der Umwelt. In ihrer Funktion als Zeitreisende (in die Vergangenheit) will sie gemeinsam mit ihren Eltern als Retterin fungieren, indem sie über die zukünftigen, also aus Zeitreisenden-Sicht gegenwärtigen, Missstände aufklärt. Dadurch könnte die Zukunft anders und positiver gestaltet werden – ein durchweg utopischer Gedankengang.

Das Motiv der Zeit spielt nicht nur in *No Future Days* und bei Charlotte Weinberg eine Rolle. Das Konzept der Kryonik an sich kann als *Zeitgewinnen* definiert werden. Krüger schreibt: »Die Idee der Kryonik [verfolgt] nicht das Ziel, Menschen für Zeitreisen einzufrieren, sondern das Leben um eine unbegrenzte Zeitspanne zu verlängern.«¹⁰⁶ Paradoxerweise ist die Zeit ein ständiger Gegenspieler der Protagonist:innen. Die Mitarbeiter:innen des fiktiven US-amerikanischen Kryonik-Unternehmens Exit US, H. G. Kachelbad und Rosary¹⁰⁷, stehen unter dem zeitlichen Druck, die Suspension schnellstmöglich nach Eintritt des Todes durchzuführen. Außerdem läuft einigen Figuren die Lebenszeit davon, da ihr Krankheitsverlauf fortschreitet. Damit unterstreicht Otremba den Charakter unserer heutigen Zeit: Inmitten von Kapitalismus und Größenwahn tritt die Zeit als treibende Kraft auf, die die Menschheit außer Atem kommen lässt.

Der Roman ist in den 1980er Jahren angesiedelt, einer Zeit des Wandels. Der Eisernen Vorhang fällt, der Kalte Krieg ist offiziell beendet. Der Roman beleuchtet die Jahre davor und greift ein entscheidendes historisches Ereignis heraus: Die Reaktorkatastrophe in Tschernobyl 1986 – und damit verbunden die Kryonik-Forschung, die in der Roman-Fiktion auch damals schon von der Sowjetunion betrieben wird. Der politische Kontext eines Forschungswettstreits zwischen den USA und der Sowjetunion wird im Roman nicht behandelt. Vielmehr geht es darum, wie nahe Dystopie und Utopie beieinander liegen.¹⁰⁸ Neben der Reaktorkatastrophe werden in *Kachelbads Erbe* weitere

105 Siehe hierzu Otremba: *Kachelbads Erbe*, 147.

106 Krüger: *Virtualität und Unsterblichkeit*, 336.

107 Rosary ist eine ehemalige Rettungssanitäterin, die von Exit US angeworben wird (siehe hierzu Otremba: *Kachelbads Erbe*, 17-31).

108 Die Räumlichkeiten der russischen Kryonik-Forscher:innen rund um Yulia Lisovskiy befinden sich auf dem Gebiet des Kernkraftwerks von Tschernobyl. Gerade als sie meinen, die Lösung des Problems – die Konservierung der Leichen ohne menschliche Ein-

historische Ereignisse thematisiert. Bei Kallmanns beziehungsweise Krekova Schicksal treten die beiden Weltkriege hintergründig auf, für Hô Van Kims Lebensgeschichte ist der Vietnamkrieg mitsamt seinen gesundheitlichen Folgen von Bedeutung. Otremba greift im Roman alles Furchtbare und Katastrophale des letzten Jahrhunderts auf und wandelt es in die Sehnsucht nach einer besseren Welt um. Für die Romanfiguren ist die Kryonik der Inbegriff dieser besseren Welt und steht für die Hoffnung auf eine erstrebenswerte Zukunft.

Vor allem durch die Romanfigur H. G. Kachelbad wird noch eine weitere Überlebensstrategie vorangetrieben: Das Schreiben. In einer Schlüsselstelle¹⁰⁹ wird auf Roland Barthes verwiesen: »Der Tod des Autors ist die Geburt des Lesers«¹¹⁰. Das Konzept von Autorschaft spiegelt sich in dem der Kryonik wider, wodurch der Prozess des Schreibens mit dem der Suspension gleichgesetzt werden kann. Das Ende des einen ist der Beginn des anderen. Susan Sontag unterstreicht in einem Interview mit Jonathan Cott die Bedeutung von Texten:

Wenn Bücher verschwinden, wird die Geschichte verschwinden, und die Menschen ebenfalls verschwinden. [...] Bücher sind nicht nur die beliebige Summe unserer Träume und unser Gedächtnis. Sie bieten uns auch das Vorbild für Selbsttranszendenz. [...] [Bücher] sind eine Art und Weise, ganz und gar Mensch zu sein.¹¹¹

Sontag betont die Bedeutung von Büchern als Zeitzeugen und Erben von Menschheitsgeschichte. Im Roman selbst verschwimmt der Text mit seinem Medium, sowie auch die Fiktion mit der Realität verschwimmt. Die Leser:innen werden sich bewusst, dass das, was sie in den Händen halten, ebenso ein *Erbe* ist.

wirkung, mittels eines schwarzen Steins – gefunden zu haben, ereignet sich die Reaktorkatastrophe und alle Hoffnung scheint dahin. Zumindest kann Lisovskiy Teile des schwarzen Steines retten und sie zu Kachelbad und Exit US bringen. Auf Kachelbad ruht nun alle Hoffnung, die Zukunft der »kalten Mieter« zu sichern (siehe hierzu Otremba: *Kachelbads Erbe*, 189-195, 288-294).

109 Kachelbad steht vor der Herausforderung, den schwarzen Stein so zu präparieren, dass dieser fortan das Nachfüllen des Stickstoffs durch menschliches Einwirken überflüssig macht (siehe hierzu Otremba: *Kachelbads Erbe*, 293).

110 Ebd.

111 Susan Sontag: *The Doors und Dostojewski. Das Rolling-Stone-Interview mit Jonathan Cott*. Zürich 2018, 18.

Bezeichnend für den Romantitel, steht am Ende von *Kachelbads Erbe* das Verschwinden Kachelbads.¹¹² Das Motiv des Verschwindens tritt nicht nur in *No Future Days*, sondern auch im Roman auf, in dem es mit dem Motiv der *Unsichtbarkeit* verbunden wird. Um das Kryonik-Business aufrechtzuerhalten, das sich in einer rechtlichen Grauzone bewegt, ist es für Kachelbad und Rosary notwendig, ihre Tätigkeiten möglichst unauffällig auszuführen, ergo unsichtbar zu werden.¹¹³ Dieses halblegale Vorgehen erzeugt im Roman eine ganz eigene Spannungsdynamik. Durch das Unsichtbarwerden und somit Verschwinden finden sich die Protagonist:innen in Außenseiterrollen wieder, in einem Paralleluniversum zur eigentlichen Gesellschaft – *undercover*. Das letztendliche Verschwinden Kachelbads stellt den dramatischen Höhepunkt des Romans dar. Kachelbad, der sein Leben für die Unsterblichkeit aufopferte, indem er keine Anstrengungen und Mühen scheute, um die »kalten Mieter« zu retten, wird zum tragischen Helden. Seine Zukunft und sein Schicksal sind ungewiss.

Woll könnte es mit dem Untertitel ihres Aufsatzes *Transhumanismus und Posthumanismus* nicht deutlicher auf den Punkt bringen: *Der schmale Grat zwischen Utopie und Dystopie*. Was sie auf den Trans- und Posthumanismus (und somit auf die Kryonik) bezieht, gilt für den gesamten Roman. Wo Hoffnungen, Vorstellungen und Träume gen Himmel blicken, blicken Ängste, Vorahnungen und Katastrophen gen Abgrund. Der Roman *Kachelbads Erbe* liegt, wie das Album *No Future Days* und dessen Coverfoto, irgendwo zwischen »herzlicher Umarmung und Würgegriff«¹¹⁴. Der Mensch klammert sich an zukunfts-fähige Ideen und wird doch von den Ereignissen eingeholt, wird »gewürgt« von der Naturgewalt im Laufe der Zeit. Der Mensch erstickt in seinem eigenen Kosmos, die Natur hingegen »umarmt« sich selbst und erweist sich als resistentere Kraft, den Menschen überdauernd.

112 Am Ende des Romans heißt es: »Auch ich weiß nicht, was am Ende seines Lebens aus [Kachelbad] geworden ist. Nur, dass er sich nicht umgebracht hat, kann ich mit Sicherheit sagen.« (Otremba: *Kachelbads Erbe*, 430.)

113 Dieses Unsichtbarwerden beschreibt Kachelbad gegenüber Rosary als eine (zu erlernende) Technik, bei der man sich entsprechend seiner Mitmenschen verhält (siehe hierzu Otremba: *Kachelbads Erbe*, 58-60).

114 Schütte: *Messer*.

Prognose: Zukunft bleibt ein Gedankenexperiment

Utopische und dystopische Zukunftsperspektiven gehen in den Texten der Pop-Literaten PeterLicht und Otremba Hand in Hand. PeterLicht weist in seiner Kurzgeschichte 2120 auf die Bedeutung von Industrialisierung und Digitalisierung, ergo den wissenschaftlichen Fortschritt, als ausschlaggebenden Faktor für Wohlstand und Privilegien hin. Sowohl PeterLicht als auch Otremba greifen dabei in ihren Texten einen weiteren Teilbereich der Forschung auf: den *Trans-* und *Posthumanismus*. Die Kurzgeschichte 2120 sowie *Kachelbads Erbe* können als Wissenschaftsutopien gelesen werden. Zentrales Motiv ist in beiden die Unsterblichkeit des Menschen. Der Tod ist überwunden und die Urangst bezwungen beziehungsweise irrelevant.

Der Wissenschaftsutopie steht eine Dystopie gegenüber, die durch eine gegenwärtige Misere ausgelöst wird. Dabei spielen vor allem zwei miteinander in Korrelation stehende Aspekte eine Rolle: das wirtschaftliche System des Kapitalismus sowie die Umweltkrise. Insbesondere PeterLicht kritisiert das kapitalistische System, indem er ungleichmäßige Macht- und Vermögensverhältnisse und die Ausbeutung der Natur anprangert. Dabei geht er ähnlich provokativ vor wie Ton Steine Scherben und entwirft in 2120 ebenfalls Anarchie als utopischen Lösungsansatz. Otremba und seine Band Messer rechnen auf dem Album *No Future Days* resigniert mit der Gegenwart ab. Sowohl PeterLicht als auch Otremba inszenieren den Menschen als Übeltäter. Aufgrund dessen zeichnen sie seine Zukunft als einen Abgrund. Versucht der Mensch in einen Moment sich mittels des wissenschaftlichen Fortschritts über die Natur hinwegzusetzen, schlägt diese im nächsten zurück: Das menschliche Leben wird ausgelöscht, die paradiesische Zukunft – aus Sicht der Natur – ist eine menschenlose.

PeterLicht und Otremba bewegen sich in ihren Texten sehr nahe am Puls der Zeit. Gleichzeitig stehen sie in der Tradition von Joan Baez, Bob Dylan und Ton Steine Scherben, die sich in ihren Werken nicht nur kritisch zu gegenwärtigen Diskursen äußern, sondern auch ermutigende Zukunftsbilder schaffen. PeterLicht und Otremba beschreiben zwar ebenfalls Utopien, das generelle Stimmungsbarometer schlägt jedoch Richtung Dystopien aus. Während diese genau charakterisiert werden, wirken jene weiter entfernt und gleichen lediglich einer Hoffnung oder einem Traum. Kurz: Während Utopien als ein kaum zu erreichendes Paradies gelten, scheint der Abgrund ein realer zu sein.

Vom Unsinn und Nutzen der Artbegegnungen: Judith Holofernes' Tiergedichte aus Sicht des *Animal Turn*

Paulina Lemke/Miriam Strecker

Ich geh spazieren
auf allen vieren
Ich sprech mit Tieren¹

Judith Holofernes, die sich zur Jahrtausendwende als Frontfrau von Wir sind Helden einen Namen in der deutschsprachigen Popmusik machte, überraschte ihre Fans 2015 mit ganz neuen ›Tönen‹. Sie wagte nämlich den Abstecher in die Literatur und reihte sich mit ihrem Gedichtband *Du bellst vor dem falschen Baum* in die Phalanx schreibender Musiker:innen ein. Doch anders als zu erwarten, besticht ihre Lyrik nicht wie gewohnt mit rotzigem Sound und politisch angehauchten, frechen Texten. Nein, hier zeigt sich Popliteratur ohne Pop und nur die wenigen eins-zu-eins-übertragenen Lyrics erinnern an den musikalischen Hintergrund der Autorin.² Nicht informierten Leser:innen entgeht dies aber schnell und so wird deutlich, dass den entsprechenden Lyrics aus Sicht ihrer Verfasserin schon immer ein Gedichtstatus zu eigen gewesen sein soll.

Holofernes wendet sich in ihrem Gedichtband den nichtmenschlichen Tieren zu, indem sie ihre ›Allüren‹ und spezifischen Verhaltensweisen zum Dreh- und Angelpunkt ihrer Dichtung macht. *Du bellst vor dem falschen Baum*

1 Judith Holofernes: *Du bellst vor dem falschen Baum*. Stuttgart 2015, Motto, o. S. Da der Gedichtband nicht paginiert ist, können die Verse im Folgenden nicht mit Seitenangaben nachgewiesen werden. Aus dem jeweiligen Kontext ergibt sich aber, welchem Gedicht sie jeweils entnommen sind, so sind sie im Buch auffindbar. Im Zweifelsfall wird der Gedichttitel in einer Fußnote genannt.

2 Siehe hierzu Holofernes: *Du bellst vor dem falschen Baum*, Impressum.

gehört zur Gattung der Tierpoesie und erinnert dabei mehr an berühmte literarische Vorgänger wie Robert Gernhardt, Heinz Ehrhardt oder Joachim Ringelnatz als an die Poetik, wenn das so vornehm betitelt werden darf, von Wir sind Helden. In scheinbarem Nonsens sucht die ehemalige Frontfrau also Sinn. Zwischen tierlichem Verstand und Handeln findet sie den Menschen und umgekehrt in ihm das Tier.

Seit über zwei Jahrzehnten und besonders im anglophonen Sprachraum vorangetrieben, rücken mit den *Human-Animal Studies* nichtmenschliche Tiere in den Fokus der Geisteswissenschaften.³ Unter dem *Animal Turn* werden sie nicht mehr nur als Randfiguren der Gesellschaft oder im Zusammenhang ihrer objektifizierten Nutzbarkeiten gedacht, sondern erhalten eine dem Menschen gleichwertige Stellung. Als Lebewesen mit Subjektcharakter kommt ihnen nun eine aktive Rolle in Interspezies-Beziehungen zu.⁴ Daher ist es nicht verwunderlich, dass steigendes politisches Bewusstsein und Aktivismus für Tierrechte eng mit dem *Animal Turn* verknüpft sind.

Dagegen wurde in der westlichen Philosophie eine unüberwindbare Grenze zwischen Menschen und anderen Tieren aufrechterhalten.⁵ Jede Antwort auf die Frage, was der Mensch sei, was ihn hervorhebe und seinen Platz in der Welt ausmache, gründete sich von Aristoteles bis Heidegger auf den Unterschied zum Tier. Immer wieder wurde dabei ein hegemonialer Dualismus formuliert, der auch in der Kritischen Theorie oder im Poststrukturalismus kein Ende fand.⁶ Die Dichotomie zwischen Mensch und Tier, Kultur und Natur kann somit als eine Grundlage der abendländischen Denktradition verstanden werden, als ein Welt- und Menschenverständnis, das bis heute noch wirkt.⁷ Nach dieser logozentrischen Lesart begreift sich der Mensch als rationales und damit allein gesellschaftsfähiges Lebewesen neben den nicht-

3 Siehe hierzu Reingard Spannring u.a.: »Einleitung. Disziplinierte Tiere?« In: Dies. (Hg.): *Disziplinierte Tiere? Perspektiven der Human-Animal Studies für die wissenschaftlichen Disziplinen*. Bielefeld 2015, 13-28, hier 15f.

4 Siehe hierzu Gabriela Kompatscher u.a.: *Human-Animal Studies. Eine Einführung für Studierende und Lehrende*. Münster/New York 2017, 22f.

5 Siehe hierzu Chimaira Arbeitskreis: »Eine Einführung in gesellschaftliche Mensch-Tier-Verhältnisse und Human-Animal Studies«. In: Dies. (Hg.): *Human-Animal Studies. Über die gesellschaftliche Natur von Mensch-Tier-Verhältnissen*. Bielefeld 2011, 7-42, hier 7f.

6 Ebd.

7 Ebd., 8-11.

menschlichen Tieren, denen aufgrund ihres instinktgeleiteten Handelns nur eine passive Rolle zukommen kann.⁸

Auch in Sprache und Literatur zeigt sich eine hierarchische Struktur, innerhalb derer die Präsenz nichtmenschlicher Tiere zu einer bloßen Spiegel-funktion heruntergebrochen wird. In Metaphern, Allegorien und Symbolen dienen sie als Sinnbilder.⁹ Der Mensch spricht mittels des Tieres über sich selbst und grundsätzlich nur über eigene Befindlichkeiten.¹⁰ Auf diese Weise übersehen und entwerten menschliche Wirklichkeitsbezüge a priori die tierliche Realität.¹¹ Nicht anders verhält es sich in der Darstellung von Mensch-Tier-Beziehungen, die sich durch die gesamte Literaturgeschichte zieht. Als treue, wartende und helfende Gefährt:innen dienen Tiere den literarischen Held:innen und wirken in letzter Konsequenz auf den Menschen zurück.¹² Denn wieder sind sie nur die Werkzeuge menschlicher Handlungsmacht, deren Status als passive Objekte lange Zeit auch in der Literaturwissenschaft unhinterfragt blieb.¹³

Die *Human-Animal Studies* stellen, mit dem Selbstverständnis des Berliner Forschungszusammenschlusses Chimaira formuliert, »ein internationales, interdisziplinäres und multiparadigmatisches Forschungsfeld dar«, das »aus der Kritik an der mangelnden Beschäftigung mit Mensch-Tier-Verhältnissen in der hegemonialen Wissenschaft«¹⁴ entstand. Gemäß dieser Rahmung soll eine Sensibilisierung vollzogen werden, die sich vor allem in der Annäherung an den Forschungsgegenstand bemerkbar macht. Denn dieser wird gerade nicht als ein sachlich-neutrales Objekt gewertet, sondern im Zuge diskursgeleiteter Reflexionsforderungen als Akteur:in verstanden.¹⁵ Nichtmenschliche Tiere werden somit »als Lebewesen mit eigenen Interessen, Standpunkten

8 Ebd., 18.

9 Siehe hierzu Roland Borgards: »Tiere in der Literatur. Eine methodische Standortbestimmung«. In: Herwig Grimm/Carola Otterstedt (Hg.): *Das Tier an sich. Disziplinenübergreifende Perspektiven für neue Wege im wissenschaftsbasierten Tierschutz*. Göttingen 2012, 87-118, hier 89.

10 Ebd., 88.

11 Ebd.

12 Siehe hierzu Kompatscher u.a.: *Human-Animal Studies*, 96-98.

13 Siehe hierzu Gabriela Kompatscher: »Literaturwissenschaft. Die Befreiung ästhetischer Tiere«. In: Spannring u.a. (Hg.): *Disziplinierte Tiere?*, 137-160, hier, 140f.

14 Chimaira Arbeitskreis: »Eine Einführung in gesellschaftliche Mensch-Tier-Verhältnisse und Human-Animal Studies«, 20.

15 Siehe hierzu Kompatscher u.a.: *Human-Animal Studies*, 25.

und Empfindungen«¹⁶ wahrgenommen, als gleichwertige Subjekte mit intrinsischem Wert.¹⁷ All dies fußt auf der Erkenntnis, dass nichtmenschliche Tiere Wirk- und Handlungsmacht besitzen und maßgeblich an gesellschaftlichen Prozessen und kulturellen Dynamiken beteiligt sind, was auch mit dem Begriff der *Animal Agency* ausgedrückt wird.¹⁸

In diesen neuen Wissens- und Handlungsdiskurs fügen sich die *Literary Animal Studies* ein. Als Subdisziplin der *Human-Animal Studies* plädieren auch sie für eine tiergerechte Forschung und stellen unter dem Einbezug der tierlichen Perspektive besonders das Tier an sich in den Interessensvordergrund.¹⁹ Abgezielt wird dabei auf einen Ausgleich zwischen realen und literarischen Tieren, insofern Texttiere nicht nur ein bestimmtes Wissen transportieren, sondern darüber hinaus auf den Konsens, ja die öffentliche Haltung gegenüber den weltlichen Tieren zurückwirken.²⁰ Umgekehrt können diese maßgeblich am dichterischen Entstehungsprozess beteiligt sein.²¹ Beide sind in diesem Vorgang neben dem Menschen als gleichgestellte Akteur:innen zu begreifen.²² Darüber hinaus lässt sich die *Animal Agency* auch in Texten selbst ausmachen, nämlich genau dann, wenn die Tiere mit anderen Entitäten der Diegese in Kontakt treten, das heißt auf sie handelnd einwirken oder einen Unterschied in der fiktiven Welt provozieren.²³ In diesem Zusammenspiel

16 Ebd.

17 Ebd.

18 Ebd., 220.

19 Ebd., 224.

20 Siehe hierzu Borgards: »Tiere in der Literatur«, 110.

21 Ebd., 108. Borgards konstatiert unter der Zuhilfenahme der Akteur-Netzwerk-Theorie von Bruno Latour, dass Tiere nicht nur einen Anlass zur Kunst darstellen, sondern dafür in bestimmten Fällen sogar konstitutiv sind. Dabei geht es nach ihm besonders um das interaktive Moment zwischen Mensch und Tier (Ebd., 108). Da es in den Netzwerken kein isoliertes Handeln gibt, sondern sich alles wechselseitig bedingt, beschreibt Borgards bereits die Interspezies-Begegnung und die schriftstellerische Annäherung an das Tier als eine signifikant tierliche Beteiligung am Entstehungsprozess von Literatur (siehe hierzu Roland Borgards: »Tiere und Literatur«. In: Ders. (Hg.): *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Stuttgart 2016, 225-244, hier 238f.). Für die Literaturwissenschaft seien rhetorische Figuren wie die Metapher, besonders aber Tiere als poetologische Reflexionsfiguren interessant. Denn hier werde umso deutlicher, dass »dank« und nicht nur »mittels« der Tiere die Aufstellung ästhetischer Fragen und somit zuletzt auch Dichtung möglich ist (siehe hierzu Borgards: »Tiere in der Literatur«, 108).

22 Ebd., 108-110.

23 Siehe hierzu Borgards: »Tiere und Literatur«, 236f.

»ist Literatur eine Linse, [...] die nach Identifizierung der ästhetischen Filter«²⁴ und tierlichen Darstellungsformen Aufschluss über die spezifischen Mensch-Tier-Verhältnisse geben kann.²⁵ Im Zuge der *Human-Animal Studies* spielen hierbei vor allem Natur- und Kulturwissenschaften, aber auch ethische Fragestellungen eine entscheidende Rolle. Interdisziplinäre Perspektiven und neuere Methoden sind Hauptaufgabe und vielversprechende Zukunft der *Literary Animal Studies* zugleich.²⁶ Sie können zu einem Umdenken in der Begegnung mit (hier ästhetischen) Tieren anregen. Denn gerade tierliche Lebewesen kommen zahlreich in lyrischen wie narrativen Welten vor. Eine angemessene Auseinandersetzung zählt somit schon längst zu den gesellschaftlichen und daher auch wissenschaftlichen Aufgaben.

Von diesen allgemein wissenschaftstheoretischen und historischen Zusammenhängen lässt sich der Bogen zu Holofernes' Lyrik schlagen. Denn die ersten Verse ihres Gedichtbands deuten gemäß der neueren Leitfragen aus den *Human-Animal Studies* einen Dialog auf Augenhöhe und damit eine Abkehr vom traditionellen Sprechen über Tiere an. Hier scheint ein literarischer Raum gefunden, in dem Mensch-Tier-Verhältnisse neu gedacht oder zumindest auf einer neuen Reflexionsebene kritisch hinterfragt werden können. Dabei bildet Holofernes' Tierdichtung durchaus –zunächst neutral verstanden, da dies einen reflexiven Umgang noch nicht ausschließt – Mensch-Tier-Hierarchien ab und schwankt zwischen einem lyrischen Sprechen über das und mit dem Tier. In diesem Sinne stellen die Gedichte aus *Du bellst vor dem falschen Baum* Paradebeispiele für verschiedenste Mensch-Tier-Verhältnisse in der Lyrik und allgemein in der Literatur dar. Auffallend dabei ist, dass Holofernes' Gedichtband im Jahr 2015 erschien, zu einem Zeitpunkt, als der *Animal Turn* im öffentlichen Diskurs und die neuen Sichtweisen der *Human-Animal Studies* bereits etabliert waren. Schreibt sie also schon im Bewusstsein über gleichberechtigte Interspezies-Beziehungen oder greift sie abermals auf anthropozentrische Darstellungsweisen zurück? Findet, wie das einleitende Gedicht vermuten lässt, ein Dialog zwischen Menschen und nichtmenschlichen Tieren statt oder wird ein Sprechen über und durch das Tier vermittelt? Beides kann durch die neuen Interpretationskriterien der *Literary Animal Studies* herausgestellt werden, und beides scheint in Holofernes' Dichtung gegeben. Dabei lassen sich vier Grade des Mensch-Tier-Verhältnisses ausmachen, die

24 Kompatscher: »Literaturwissenschaft«, 150.

25 Ebd.

26 Ebd., 151.

von Anthropomorphismus und tierlicher Objektifizierung über anthropozentrische Gesetzesordnungen und die Anerkennung des intrinsischen Werts bis zur *Animal Agency* gepaart mit Ironie reichen und für die sich jeweils ein Blick auf einschlägige Gedichte lohnt.

Anthropomorphismus und tierliche Objektifizierung

Und du sagst: Ja, nein, ja
 Und dazu wiegst du dein Haupt
 genau wie gefangene Tiere
 oder Greise²⁷

Mit *Ein Raubtier* aktualisiert Holofernes die literarische Tradition und damit den anthropozentrischen Blick auf nichtmenschliche Tiere. Über drei Strophen sinniert eine unmarkierte Sprechinstanz über den körperlichen Zustand eines menschlichen Gegenübers, benutzt dafür jedoch durchgehend ein Raubtier als Metapher. Insofern erinnert *Ein Raubtier* stark an Rainer Maria Rilkes *Der Panther*, da auch dieses Texttier nur als Trope in den lyrischen Bedeutungshorizont eingeordnet werden kann. Was bei Rilke allerdings unter einer gleichbleibenden Aufnahme der tierliche Perspektive geschieht, ist bei Holofernes nur noch als lyrisches Werkzeug zu verstehen. *Der Panther* kann im Sinne der *Animal Agency* noch als direkter Anlass zum Dichten und daneben als poetologische Reflexionsfigur verstanden werden.²⁸ *Ein Raubtier* dagegen dient nur mehr als Projektionsfläche menschlicher Realität. Dies wird bereits im Titel deutlich, der neben den Gedichten *Vollmeise* und *Tiefseefische* nur die sprichwörtliche oder allgemeine Ordnung des nichtmenschlichen Tieres, nicht aber und wie es im restlichen Gedichtband eingehalten wird, die einzelne Tierart und damit den Individualcharakter des jeweiligen Tieres beschreibt. In dieser Gegenüberstellung erscheint *Ein Raubtier* bereits abstrahierter und die lyrische Tierannäherung gemäß der titelgebenden Erwartung eher in einem oberflächlichen Rahmen verhaftet.

So ist es auch gleich der Mensch, seine Unentschiedenheit und körperliche Verfasstheit, die anstelle des Raubtiers ins Zentrum der ersten Strophe

27 Holofernes: »Ein Raubtier«. In: *Du bellst vor dem falschen Baum*.

28 Siehe hierzu Borgards: »Tiere in der Literatur«, 108.

treten. Erst der Vergleich »genau wie gefangene Tiere« schafft einen indirekten Bedeutungszusammenhang, der jedoch dem Titel entgegenwirkt: Hier wird nicht nur die Vorstellung von einem freien und agilen Raubtier konterkariert, sondern vor allem auf die Macht des Menschen über die anderen Tiere verwiesen. Denn innerhalb des Vergleichs können die »gefangenen Tiere« nur semiotisch wirken. Sie sind allein deutende Zeichen im lyrischen Sprechen über den Menschen und stehen daher nicht für sich selbst.²⁹ Auch kann ihnen in diesem Zusammenhang keine *Animal Agency* zugesprochen werden. Im Gegenteil, sie dienen weder, wie es bei Rilke noch den Anschein machte, als direkter Anlass zum Dichten, noch wirken sie auf andere Entitäten innerhalb des Gedichts.³⁰ Über die Sprechinstanz erfahren die Rezipient:innen die Tiere somit nicht als Akteur:innen, sondern nur als stumme und handlungsarme Objekte – eine lyrische und durchaus anthropozentrische Aneignung, die mit einem weiteren Bedeutungsfeld zusammenfällt. Denn den »gefangenen Tieren« kann bereits auf der Textoberfläche kein Subjektstatus zukommen, werden sie doch ausschließlich durch ihre Gefangenschaft definiert. Hier kommt nicht nur eine künstliche Kategorienbildung zum Tragen, durch die der Mensch mit seiner Wirklichkeit operiert,³¹ sondern bereits die Gefangennahme und die dahinterstehende Aktion transportieren eine hierarchische Weltsicht. Dies schließt sich an die Erweiterung des Vergleichs »oder Greise« an. Die Stimme stellt den Menschen an die letzte Stelle, es ist seine fehlende Vitalität, die sich in der Verbindung mit den »gefangenen Tiere[n]« bildlich verstärkt.

Auch die zweite Strophe vermittelt unhinterfragt eine anthropozentrische Perspektive. »Vielleicht warst du ein Raubtier« ist dabei nicht nur der einzige Direktbezug zum Titel, sondern das Tier wird darüber hinaus als Metapher wiederholt zu einem Zeichen für den Menschen – das angesprochene »du« ist kein Tier, es ist eindeutig Mensch. Allein als Gegenbild zum jetzigen Zustand werden die menschlichen und tierlichen Sinne Gehör, Sehen und Sprechen parallelisiert. Abermals wird somit kein Aufschluss über das reale Tier gegeben, wird nur die menschliche Realität abgebildet und findet das nicht-menschliche Individuum keine Artikulation. Durch das Raubtier wird über

29 Ebd., 89.

30 Siehe hierzu Borgards: »Tiere und Literatur«, 236-240.

31 Siehe hierzu Kompatscher u.a.: *Human-Animal Studies*, 56f.

den Menschen gesprochen, wodurch sein herrschendes Konzept im Sinne des *Animal Turn* nicht durchbrochen, sondern nur offengelegt werden kann.³²

In der dritten Strophe kommt es nicht einmal mehr zu einer direkten Benennung nichtmenschlicher Tiere. Nur die Lexeme »Käfig« und »Käfigwand« sowie die Wortgruppe »du drehst Kreise« korrelieren mit den »gefangenen Tiere« der ersten. Es ist somit ihre Realität und ihr spezifisches Verhalten, die im lyrischen Sprechen als Schablone für das menschliche Dasein dienen. In einer äußerst optimistischen Lesart kann den letzten Versen zwar eine Einsicht in die Gefangenschaft nichtmenschlicher Tiere unterstellt werden, wobei das Nachempfinden des Anderen durch das Eigene zu einer Sensibilisierung beitragen kann.³³ Zoo, Tierpark, Zirkus, Labor, Zuchtbetrieb und Massenhaltung können in ihrem anthropozentrischen Umgang hinterfragt werden.³⁴ Jedoch setzt dies ein Vorwissen und in jedem Fall eine kritische Haltung voraus.

Anders und doch ähnlich verhält es sich im Tiergedicht *Opossum*. Denn auch hier behält ein lyrisches Ich anthropozentrische Darstellungsweisen bei, indem das tierliche Handeln über elf Strophen nur zum Nutzen des Menschen ausgedeutet wird. Durch einen vierhebigen Trochäus mit kindlichen Paarreimen wird diese Aneignung noch dazu ins Spielerische gezogen, was einer ernsthaften Auseinandersetzung mit dem Opossum von vornherein entgegensteht. Zwar vermittelt der Titel bereits eine individuellere Vorstellung vom nichtmenschlichen Tier, weil er eine konkrete Art benennt, dennoch laufen die ersten vier Strophen der Rezipient:innen-Erwartung einer tierlichen Hauptfigur abermals zuwider. So ist es hier vor allem eine menschliche Realität, die auf das Opossum und sein spezifisches Verhalten projiziert wird. Die Verse »Wenn sie [die Welt] dir zu komplex ist/[...] sie voll geplatzter Schecks ist/sie voll von Schmerz und Crack ist//sie dir Pistolen auf die Brust setzt« heben dies besonders hervor. Denn es sind menschliche Attribute und Wirklichkeitsbezüge, die das lyrische Ich auf die tierliche Ebene überträgt. Durch diese ästhetischen Filter kann das Opossum nicht mehr als Tier mit eigener Daseinsberechtigung wahrgenommen werden.³⁵ Vielmehr findet eine Anthro-

32 Siehe hierzu Chimaira Arbeitskreis: »Eine Einführung in gesellschaftliche Mensch-Tier-Verhältnisse und Human-Animal Studies«, 27.

33 Siehe hierzu John Berger: *Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens*. Berlin 1981, 8f.

34 Siehe hierzu Kompatscher u.a.: *Human-Animal Studies*, 230f.

35 Siehe hierzu Kompatscher: »Literaturwissenschaft«, 150.

pomorphisierung statt, innerhalb derer das Tier zum Objekt und damit zur Schablone menschlicher Sprache und Existenz wird.

Bemerkenswert ist dabei die versprachlichte Projektion. Durch ein zweimaliges Versprechen des lyrischen Ichs, »[...] stellst du dich doof, äh, tot« und »[...] machst toter Mann, äh, tote Maus«, wird nicht nur das Sprechen durch das Tier über den Menschen offengelegt, sondern der eigentliche Prozess unmittelbar sichtbar. Hier entsteht ein ambivalenter Zwischenraum, der die anthropozentrische Perspektive kurzzeitig zu irritieren vermag. Aufgehoben wird sie aber keineswegs. Im Gegenteil, der damit verbundene Anthropomorphismus wird in der vierten Strophe sogar um ein Vielfaches verstärkt. Mit »Sagst du Peng! Ich habs gewusst, jetzt/ist es aus ich bin hinüber« wechselt das lyrische Ich in eine indirekte Rede und gibt damit einer tierlichen Artikulation Raum. Das Opossum kommt durch die Attribuierung menschlicher Sprachfähigkeit allerdings nicht selbst zu Wort, sondern transportiert weiterhin nur artfremde Bedeutungsinhalte.

Auch der Übergang von einer Welt- zu einer spezifischen Tierbetrachtung vollzieht sich innerhalb der fünften Strophe durch eine hierarchische Ansprache. »Possum, oh Possum/Possierliches Opossum!« erinnert zunächst noch an eine Lobpreisung, gleichzeitig bestätigt das lyrische Ich mit der Adjektivnutzung allerdings wiederholt seinen Anthropozentrismus. Denn mit »possierlich« wird im alltäglichen Sprachgebrauch vorwiegend etwas Spaßhaftes und Drolliges bezeichnet. Hier vermittelt die lyrische Darstellungsweise keine tiergerechte und damit respektvolle Begegnung, sondern der Mensch tritt als Wertungsinstanz an das andere Tier heran.

Dennoch lassen die nachfolgenden Strophen und das Ende des Gedichts eine Hinwendung zum Tier im Sinne der *Animal Agency* zu. Durch die konstante Ansprache des lyrischen Ichs kann das Opossum nämlich an sich ins Zentrum der Betrachtungen treten, ja sogar als Ausgangspunkt der Dichtung herausgestellt werden. Es sind hier die tierlichen Verhaltensweisen, die zum lyrischen Sinnieren und Reflektieren anregen, auch wenn diese letztlich durch den weiterlaufenden Anthropomorphismus automatisch auf den Menschen zurückgeworfen werden. Lexeme wie »ermattet«, »hoffst«, »störrisch« oder »Tricks« zeugen von dieser Ausdeutung gegenüber dem tierlichen Fremden. Gleichwohl kann dem Opossum im Gegensatz zum Raubtier der Status eines:einer Akteurs:in zugeschrieben werden, dient es hier nicht bloß als semiotisches Zeichen, sondern als aktiver Anlass zum Dichten.³⁶

36 Siehe hierzu Borgards: »Tiere und Literatur«, 239.

Possum, Possum, könnt auch ich
 – wär mir etwas unheimlich –
 so galant zu Boden sinken
 und dabei noch mit der Linken
 huldvoll alle zu mir winken
 hauchend: Ach, jetzt ist es aus!

Alles in allem kann dies allerdings nichts an der Wahrnehmung des nicht-menschlichen Tieres in der lyrischen Aneignung und für die Rezipient:innen ändern. Im Zuge unhinterfragter Anthropomorphisierungen, die sich in der zehnten und elften Strophe durch die Selbstbezüge des lyrischen Ichs nochmals intensivieren, kann dem Opossum im gesamten Tiergedicht kein transferierender Subjektstatus zugeschrieben werden. Vielmehr ist und bleibt es der Mensch, der durch das Opossum spricht und denkt. Auch dieses Texttier ist innerhalb der menschlichen Realität und Selbstfindung mehr Objekt denn Subjekt.

Für das *Opossum* und *Ein Raubtier* kann daher abschließend konstatiert werden: »Die Tiere sind bloß der Anlass für das Denken, die Menschen hingegen bleiben die entscheidenden Denker; die Tiere sind Zeichen, die Menschen sind ihre Interpreten«³⁷. Die Tiergedichte *Ozelot* und *Maki* ordnen sich ebenfalls in diese Reihe ein. Beide aktualisieren ein hierarchisches und damit anthropozentrisches Mensch-Tier-Verhältnis, da das lyrische Ich in seinen Tierannäherungen auch hier in einem konsolidierenden Anthropomorphismus verweilt. Eine tierliche Objektifizierung schließt sich dabei konsequenterweise an und eine theriozentrische Lesart aus.

Anthropozentrische Unternehmungen: Die menschliche Gesetzesordnung in der Tierwelt

Die Tiergedichte *Hund 2*, *Tiefseefische* und *Labradoodle* bebildern ebenfalls einen unhinterfragten Anthropozentrismus, allerdings heben sie sich mit *Lemuren*, *Sekretär* und *Marabu* vom Rest des Gedichtbands ab. Denn das herrschende Konzept ›Mensch‹ wird in diesen Texten nicht nur beibehalten, sondern durch eine offenkundige Wertungshaltung des lyrischen Ichs oder einer unmarkierten Sprechinstanz gegenüber den anderen Tieren um ein Vielfaches verstärkt.

37 Ebd., 234.

Verhalten, Aussehen und nicht zuletzt die tierliche Daseinsberechtigung werden im Zuge menschlicher und damit konstruierter Kategorien wiederholt in Frage gestellt.

Hund 2 hebt sich dabei für das Tier und seine Darstellungsweisen zunächst positiv von den anderen Gedichten ab. Es ist der einzige Text von Holofernes, der einen durchgehenden Dialog zwischen lyrischem Ich und anderem Tier beschreibt. Dass dieser sogar im Vordergrund steht, zeigt sich besonders im Gedichtaufbau. Denn die 19 Strophen sind weder durch eine einheitliche Form noch durch ein strukturierendes Versmaß oder Reimschema gegliedert. Im Wechsel und jeweils in direkter Rede gibt das lyrische Ich onomatopoetische Imitationen von Hundelauten wieder, um unmittelbar in verschiedenen Sprachen immer dasselbe darauf zu antworten. Dieses Prinzip hat Holofernes übrigens aus Don Woodys Rockabilly-Klassiker *You're barking up the wrong tree*, dessen Refrain ebenso mit onomatopoetischen Hundelauten spielt: »And you're barking up the wrong tree – wow wow/Well, you're barking up the wrong tree – woo woo«³⁸. Daraus entsteht eine Spielart des Lautgedichts, einer klassischen Gattung der Unsinnspoese:

Du sagst:

Hrrrr!

Hrrrrrr!!

Hrrrrrrrr!!!! Rrrwah! Rrrwah!!!

Ich sag: Du bellst vor dem falschen Baum

Innerhalb dieser poetischen Struktur kann dem titelgebenden Hund ein diegetischer Status zugeschrieben werden.³⁹ Dabei ist er nicht nur als tierliches

38 Don Woody: *You're barking up the wrong tree*. Decca 1957. [Transkription P. L./M. S.]

39 Borgards schlägt in seiner theoretischen Annäherung an Texttiere, die Unterscheidung zwischen diegetischen und non-diegetischen, hier auch semiotischen Tieren vor. Ersterer versteht er dabei als Handlungsträger:innen und somit als fassbare Teilnehmer:innen der Diegese, letztere sind dagegen nur Zeichen und somit nicht als Lebewesen in der Diegese auszumachen. Diese Unterscheidung trifft Borgards mit Hilfe von Genettes Diegese-Begriff, der eben nicht nur auf die Geschichte, sondern das gesamte diegetische Universum bezogen sei und daher keinesfalls auf die Narratologie beschränkt bleiben müsse, auch wenn er ursprünglich dafür entworfen wurde. Nach Borgards können sowohl Erzähltexte als auch Gedichte, Dramen, Film, Malerei und Musik diegetische wie semiotische Tiere aufweisen, soweit sie ein diegetisches Universum besitzen (»Tiere und Literatur«, 226).

Individuum am lyrischen Geschehen beteiligt, sondern es sind – und dies ist hervorzuheben – sowohl seine als auch die Artikulationen des lyrischen Ichs, die gleichfalls den Fortgang der Handlung definieren.⁴⁰ Auf der formalen Ebene sind Mensch und Tier für die Rezipient:innen somit als gleichwertige Akteur:innen erfahrbar. Weiter besitzen die Artikulationen des Hundes Wirkungsmacht, denn sie provozieren anhaltend eine Reaktion des lyrischen Ichs im Sinne eines sich bedingenden Rede-Antwort-Schemas.⁴¹ Die *Animal Agency* des Hundes geht folglich weit über die der zuvor besprochenen Tiere hinaus.

Dennoch muss die Interaktion zwischen lyrischem Ich und Hund differenziert betrachtet werden. Gerade der Inhalt hebt sich von der formalen Ebene durch anthropozentrische Darstellungsweisen und Wertungen ab. Dabei evoziert die Artikulation des Hundes anfangs noch eine »naturalistische« und demnach tiergerechte Perspektive, da diese durch die anhaltende Verwendung verschiedener Onomatopoetika den Lauten des realen Tieres nachempfunden ist. Darüber hinaus kann sie jedoch weder eine Bedeutung noch einen näheren Aufschluss über das tierliche Dasein geben.⁴² Vielmehr gestaltet sie sich gegenüber den gleichbleibenden Äußerungen des lyrischen Ichs und seiner Antworten auf die tierliche Rede »Du bellst vor dem falschen Baum« als zunehmend sinnlos. Die Sprache und das tierliche Verhalten erscheinen fortlaufend unter einem menschlichen Bewertungshorizont. Denn falsch oder richtig sind allein menschliche Kategorien, die keine biologischen Wirklichkeiten, also Tatsachen oder Eigenschaften, wiedergeben können.⁴³ Der Interspezies-Dialog ist also keineswegs gleichberechtigt, sondern ordnet abermals den Menschen über das andere Tier und beide in ein anthropozentrisches Weltbild ein.

Auf diesem Wege wird allerdings wiederholt der intrinsische Wert des tierlichen Lebewesens neben dem Menschsein als herrschendes Konzept verkannt. Denn letztlich ist es der Mensch, der über seine Kategorien entscheidet. Eine speziesistische Verfügungsgewalt, die sich um ein Vielfaches in den nachfolgenden Versen verstärkt, indem die onomatopoetischen Artikulationen des Hundes an die phonologischen Gegebenheiten verschiedener Sprachen und damit an die Rede des lyrischen Ichs angeglichen wird. Das lyrische

40 Ebd.

41 Siehe hierzu Kompatscher u.a.: *Human-Animal Studies*, 183.

42 Ebd., 229f.

43 Ebd., 56f.

Ich kommentiert in den einzelnen Fremdsprachen nur das falsche Verhalten des Hundes. Der Dialog verweilt in einer spezieisistischen Dissonanz, in welcher der Mensch dem anderen Tier seine Gesetzesordnungen oktroyiert.

Mit der Übersetzung der tierlichen und menschlichen Aussage ins Englische »Du sagst:/BOW! BOW – OW – OW!//Ich sag: You're barking up the wrong tree, now«, wird der Dialog schließlich in ein anglophones Idiom überführt, wodurch nun das gesamte Tiergedicht als Metapher seines Sinngehalts verstanden werden kann. »Be barking up the wrong tree« ist vergleichbar mit der deutschen Redewendung »auf dem Holzweg sein«, mit der Verhaltensweisen beschrieben werden, die von Grund auf irrtümlich und nicht zielführend sind. Die menschlich negative Bewertung des tierlichen Verhaltens wird somit durch die Redewendung nochmals intensiviert.

Liest man *Hund 2* nun entlang des anglophonen Idioms, den Hund und sein Bellen als dessen konsequente Bebilderung, kann Holofernes beziehungsweise ihrem Text durchaus eine ironische Haltung unterstellt werden. Denn die Redewendung wird durch das sture Beibehalten der menschlichen und tierlichen Artikulationen zunehmend ad absurdum geführt. Dennoch muss festgehalten werden, dass die Ironisierung des Holzwegs, der falschen Verhaltensweise, nicht dem Texttier zugestanden wird, sondern nur in einem übertragenen Sinne zur menschlichen Erkenntnis hinsichtlich bestimmter Verhaltensweisen und ihrer Bewertung beitragen soll. Der Hund ist in diesem Fall wieder nur ein Objekt menschlicher Sprache und Existenz, wodurch der Dialog letztlich nicht als beidseitiges Sprechen verstanden werden kann. Vielmehr bringt er ein hierarchisches Mensch-Tier-Verhältnis zum Ausdruck, in dem nur der eine durch das andere und auf einer höheren Bedeutungsebene sprechen kann. Dies korreliert mit dem Ende des Gedichts, in dem das lyrische Ich die letzte Aussage trifft, »Ich sag:/Shhhhhhhhh –/falscher Baum«. Die menschliche Wertung ist die letzte und einzig relevante Bedeutungseinheit. Das tierliche Verhalten bleibt also gemäß den lyrischen Darstellungsweisen in einer anthropozentrischen Welt- und damit auch Tierdeutung verhaftet.

Noch viel deutlicher wird dies im Gedicht *Tiefseefische*. Auch hier ist die Tierbetrachtung alles andere als neutral, insofern sie mit menschlichen Schönheitsidealen überschrieben wird:

Tiefseefische
– auf die Gefahr
dass ich mich einmische –

dass euch nie einer sieht
 ist doch lang noch kein Grund
 so auszusehen, oder?
 So ungesund!

Das tierliche Aussehen spiegelt sich im Gedichtaufbau, denn die sieben Strophen sind selbst durch ein unregelmäßiges Vermaß und wechselndes Reimschema sprach- und formästhetisch ›unansehnlich‹. Menschliche ästhetische Vorstellungen sind konstruierte Kategorien, die weder biologische Konsequenzen noch einen Nutzen in der Tierwelt nach sich ziehen.⁴⁴ Verse wie »unrund! Unschön! Ungestalt!/So picassös/mim Mund gemalt!« zeugen darüber hinaus von einer hierarchischen Wertungshaltung gegenüber den anderen Tieren, die wie in *Hund 2* in einem absolut negativen Rahmen verhaftet ist. Damit verbunden zweifelt das lyrische Ich zunehmend die tierliche Daseinsberechtigung an. Das Aussehen wird also nicht nur in ein menschliches Kategoriensystem überführt, sondern an einen bestimmten Zweck gebunden. Folglich muss die Hässlichkeit der Fische einen bestimmten Grund haben. Dieser wird allerdings nicht in der tierlichen Realität gesucht. Vielmehr sind es wieder rein menschliche Wirklichkeitsbezüge, die unhinterfragt und beinahe automatisch auf das nichtmenschliche Tier übertragen werden: »Kommt ja keiner/zum Gruseln/hier runter« oder »Ach so? Ihr seid des Hades Wachen?« zeugen von dieser anthropozentrischen Ausdeutung. Dies geschieht freilich nicht im Sinne der Tiefseefische, sondern allein zur Erklärung für den Menschen. Zwar muss angemerkt werden, dass die dichterische Auseinandersetzung schon von Anfang an scherzhaft ist, dennoch bleibt die Frage nach dem Sinn der Tiefseefische im Zuge eines hierarchischen Mensch-Tier-Verhältnisses bis zum Ende bestehen.

Die Tierbetrachtungen sind somit auffallend oberflächlich, da sie kein spezifisches Wissen oder Informationen über die realen Tiefseefische liefern können, von einer tierlichen Selbstartikulation ganz zu schweigen.⁴⁵ Dies korreliert mit der Aussage des lyrischen Ichs »Hier unten, unter Ausschluss aller«, es fehlt an Wissen oder an Teilhabe. Hier bleibt nicht nur die anthropozentrische Fremdausdeutung des nichtmenschlichen Individuums bis zum Ende unhinterfragt bestehen. Im Gegenteil, die anfangs angezweifelte Daseinsberechtigung der Tiefseefische, die zunächst eine Sinnsuche des lyri-

44 Ebd.

45 Ebd., 229f.

schen Ichs bewirkt, wird nun als letzter Gedanke zugespitzt: »[A]ls schliege bei euch/mit Schmach und Hohn/der Bar-Druck den/der Selektion«. Dergestalt werden in letzter Konsequenz menschliche Kategorien und Schönheitsvorstellungen allerdings zum Ausschlusskriterium der gesamten Arterhaltung. Denn der Mensch spricht hier als absolute Wertungsinstanz dem anderen Tier jegliche *Agency* ab. Da es weder den menschlich-ästhetischen Maßstab erfüllen noch hierfür einen triftigen Grund aufweisen kann, wird es zum vollständigen Objekt seines Lebensraums definiert und nicht als aktiver Teil dessen angesehen. *Tiefseefische* zeugt von einer konsolidierenden Aufrechterhaltung anthropozentrischer Weltdeutungen, in denen der Mensch als einzig berechnete Wertungsinstanz an nichtmenschliche Lebewesen herantreten kann.

Mit den Tiergedichten *Lemuren*, *Sekretär* und *Marabu* verhält es sich ebenso, wobei die Lemuren in ihrem Verhalten und die Vogelarten aufgrund ihres äußeren Erscheinungsbildes hinterfragt und anschließend vom lyrischen Ich bewertet werden. *Labradoodle* nimmt eine Sonderstellung ein. Dort vollzieht sich die menschliche Gesetzesordnung nämlich nicht durch eine äußere Wertung oder Infragestellung, sondern ist bereits ins Innere des anderen Tieres verlegt worden. »Über Weimaraner, Wiener/Boxer, Basset, Dalmatiner/Mastiff und Maskottchen Tina/muss ab jetzt der Pudel rüber«. Durch Züchtungen bemisst sich die Art des Hundes nicht mehr an biologischen Kriterien, sondern ist abhängig von menschlichen Bedürfnissen. Verse wie »Pudel haart nicht und ist artich« oder »gebt mir mein Mutantenrudel!/Und mein schniefend Herz/gibt Ruh«, zeigen: Hier wird nicht das Tier mit eigenen Standpunkten und Interessen wahrgenommen, sondern nur der menschliche Wille erfüllt.

Nichtmenschliche Tiere und ihr intrinsischer Wert

Das Tiergedicht *Sekretär* reiht sich mit den Tiergedichten *Marabu*, *Wolf*, *Fuchs* und *Wespe* in die Kategorie der Gedichte ein, die etwas über den intrinsischen Wert der tierlichen Lebewesen preisgeben. Einstrophig und in Paarreimen verfasst, beginnt *Sekretär* mit der Vorstellung des Tieres: »Der Vogel hier heißt Sekretär«. Im weiteren Verlauf scheint das lyrische Ich mit der anthropozentrischen Betrachtungsweise des tierlichen Lebewesens zu brechen. Denn nachdem es zunächst urteilt »Es sieht fast aus als wär er wer«, fragt es sich: »Doch ist das nicht sehr Menschenblick« und beweist, dass es sich seiner eigenen Perspektive und, damit einhergehend, seiner eigenen menschlichen

Kategorisierung bewusst ist. Gleichzeitig impliziert die Frage das Zugeständnis, dass das nichtmenschliche Lebewesen nicht von seiner menschlichen Bewertung abhängig ist. Der Vogel hat also einen intrinsischen Wert, womit sich das lyrische Ich in *Sekretär* zunächst einer vermeintlichen Betrachtung des nichtmenschlichen Tieres im Sinne des *Animal Turn* nähert.

Durch die anschließende despektierliche Abwertung des Sekretärs als »Spatzenhirn« rückt das Nachdenken des lyrischen Ichs über das Tier jedoch wieder in die anthropozentrische Tradition. Dies wird vor allem in der Versprachlichung des Vogels fortgesetzt, die über die Nachahmung des lyrischen Ichs ausschließlich vermittelt stattfindet: »Pick Pick Pick« – das tierliche Lebewesen selbst kommt nicht zu Wort, an eine Begegnung auf Augenhöhe oder gar einen Dialog ist in diesem Sinnzusammenhang folglich nicht zu denken. Zur Beschreibung des Sekretärs zieht die Artikulationsinstanz vergleichend die tierlichen Lebewesen Spatz und Möwe heran. Gegenüber dem Spatzen wird sich das lyrische Ich seiner anthropozentrischen Denkweise bewusst und artikuliert dies klar: »so, denk ich doch mal«. Dennoch sinniert es anschließend nach Werten menschlicher Realität, die das Tier wieder zur Schablone menschlichen Verhaltens werden lassen.⁴⁶ Der Möwe gesteht das lyrische Ich einen eigenen Willen und Selbstzweck zu, nimmt dementsprechend den intrinsischen Wert des Tieres wahr, doch bewertet es noch im selben Satz die Sinnhaftigkeit seiner Existenz nach einem rein menschlichen Maßstab: »wie auch die Möwe, die im Schlick/nach Würmern sucht/und nicht nach Sinn/und Sinn wär halt auch/keiner drin«.

Um ein Vielfaches gesteigert wird dieser Anthropozentrismus durch die abschließenden zwei Zeilen des Gedichts, in denen sich das lyrische Ich wieder dem eigentlichen Ausgangspunkt seiner Tierbetrachtung zuwendet, dem Sekretär: »Wahrscheinlich (und dann lass ichs ruhn)/ist er ein überschätztes Huhn«. Insgesamt lässt sich bei dem Tiergedicht *Sekretär* eine Annäherung an die *Animal Agency* erkennen, weil der »Menschenblick« immerhin genannt wird. Das lyrische Ich tritt im Verlauf des Gedichts dennoch zu keinem Zeitpunkt in einen Dialog mit den tierlichen Lebewesen, sondern beobachtet lediglich ihr Verhalten. So überwiegt für die Rezipient:innen in letzter Konsequenz das anthropozentrische Weltbild.

Ebenso deutlich wird dies im Tiergedicht *Marabu*. Es beginnt mit der Frage nach der Daseinsberechtigung des Vogels: »Wozu braucht man/den Marabu«, die sogleich in abwertende Bemerkungen über das Aussehen des Vogels

46 Siehe hierzu Kompatscher u.a.: *Human-Animal Studies*, 227.

übergeht. Von einer Begegnung auf Augenhöhe sind lyrisches Ich und Tier im Gedichtverlauf weit entfernt:

Ein Schnabel, der nicht
singt, nur hackt
Der plumpe Körper
seltsam nackt
auf wackeligem Rentnerbein

Auch mit Beschreibungen wie »Die Augen/trübe, müde, klein/Am Hals zer-
rupft/voll Leichenflecken« und der Feststellung: »Hätt den mit Absicht wer
gemacht/den hätte man wohl ausgelacht« gibt Holofernes' Gedicht eindeutig
anthropozentrische Darstellungsweisen wieder. Es setzt explizit menschliche
Maßstäbe für Schönheit an: »Er ist nicht schön/wie ich und du«. Diesen Be-
wertungen des lyrischen Ichs ist das nichtmenschliche Tier vollkommen aus-
gesetzt – der Marabu selbst kommt nicht zu Wort und thematisiert werden
ausschließlich seine Äußerlichkeiten.

Das Gedicht endet mit der Antwort auf die eingangs gestellte Fra-
ge nach der Daseinsberechtigung des Vogels: »Wozu also der Marabu?/
Wahrscheinlich nicht/für mich und du«. Damit vollzieht das lyrische Ich
eine bedeutende Wandlung in seiner Tierbetrachtung, weil es zum Ende den
Selbstzweck des tierlichen Lebewesens erkennt, und damit auch den intrinsi-
schen Wert des Marabus bestätigt. Nicht zu missachten ist der ironische
Unterton, der sich durch das gesamte Gedicht zieht. Holofernes vermag es
so, den Rezipient:innen die oberflächliche Darstellungsweise des tierlichen
Lebewesens spielerisch vor Augen zu führen, womöglich sogar den Rezipi-
ent:innen in ihren eigenen anthropozentrischen Welt- und Tiererfahrungen
einen Spiegel vorzuhalten.

Wie auch schon beim *Sekretär* fußt der Subjektstatus des Marabus aller-
dings einzig auf dem Zugeständnis seines Selbstzwecks durch das lyrische
Ich. Zwar bricht Holofernes den Anthropozentrismus teils auf, wird das lyri-
sche Ich sich doch jeweils kurz über seine menschliche Perspektive bewusst,
dennoch bleibt das hierarchische Mensch-Tier-Verhältnis im gesamten Ge-
dicht bestehen. Das Tier liefert nur den Anlass, den Anstoß zum menschli-
chen Sinnieren, der Mensch selbst erhält die Hierarchie aufrecht, indem er
allein Optik und Verhalten des nichtmenschlichen Lebewesens interpretiert,
wobei gleiches für Sekretär, Spatz und Möwe gilt.⁴⁷

47 Siehe hierzu Borgards: »Tiere und Literatur«, 234.

Auch Holofernes' Tiergedicht *Wespe* zeugt von dem Versuch des lyrischen Ichs, aus der anthropozentrischen Tradition hinauszutreten. In den insgesamt zwölf Strophen von je vier trochäischen Vierhebern mit Paarreimen macht das lyrische Ich aber auch seine Abneigung gegenüber der Wespe deutlich: »Ich mag ja wirklich jedes Tier/außer vielleicht dieses hier«. Das metrische Schema hat mit seiner relativen Regelmäßigkeit einen leiernden Effekt und vollzieht formal »[d]ieses Brummen, das Gesirre«, das das lyrische Ich »irre« und »kirre« macht. Mit den Versen »s' ist der Wespe eigener Wille« und »Flirrig fliegt der Wesp umher/man weiß gar nicht, was will denn der« zeigt das lyrische Ich, dass es sich sehr wohl über den eigenen Willen des tierlichen Lebewesens bewusst ist und diesen zwar nicht zu verstehen vermag, ihn aber dennoch anerkennt. Die Unterstellung »wollen uns pesten, wollen uns testen« schreibt dem tierlichen Lebewesen eine eigene *Agency* zu.

Trotzdem kommt innerhalb des Gedichts ein Zweifel an der Daseinsberechtigung des tierlichen Lebewesens auf. Auf die Frage des lyrischen Ichs: »Was macht die Wespe im Gefüge [...]?« folgt keine konstruktive Antwort, sondern folgen Gewaltfantasien und Mordlust gegenüber dem Insekt. Mehr noch, mit der Aussage »Fliegt dir eine in die Tasse?/Könntest retten – nö, ach lasse!« entfernt sich Holofernes weiter von einer tierechten Dichtung. Die Frage nach der Existenzberechtigung des Insekts bleibt bis zum Schluss unbeantwortet, wodurch letztlich ein hierarchisches Mensch-Tier-Verhältnis bestehen bleibt. Die abschließende Bewertung des lyrischen Ichs: »Nein, ich mag die Wespe nicht!« ist endgültig und dazu ostentativ subjektiv.

In *Wespe* gibt Holofernes stereotype und oberflächliche Äußerungen von Menschen wieder, die Wespen als lästig empfinden und ihnen keinen Wert beimessen. Hier könnte durchaus ein ironischer Aspekt gesehen werden. Denn menschliche Negativäußerungen über die Wespe werden überspitzt, was einen starken Kontrast zu der inzwischen allseits bekannten Bedeutung von Insekten für den Fortbestand auch menschlichen Lebens auf der Erde bildet. Kritische Leser:innen könnten die einseitige Darstellung zum Anlass nehmen, auf den Wert des Tieres aufmerksam zu machen.

***Animal Agency* und Ironie**

Das Gedicht *Lemuren* hebt sich deutlich von der Mehrheit der Tiergedichte in Holofernes' *Du bellst vor dem falschen Baum* ab. Besonders durch die direkte Ansprache des Texttieres mit den Worten »Lemur, der du« wird das nicht-

menschliche Tier bereits im ersten Vers des in sechs Strophen unterteilten Gedichts nicht nur als semiotisches Zeichen, sondern als Subjekt mit eigener *Agency* wahrgenommen – der Affe bildet unumstritten das Zentrum der lyrischen Betrachtung. Allerdings weist bereits die zweite Zeile einen deutlichen Anthropozentrismus auf. Denn der Vergleich mit dem bekannten Ballett-Tänzer »Nurejew gleich/Figuren tanzend« drückt ein menschliches Wahrnehmungsmuster des lyrischen Ichs aus, das unmittelbar auf das andere Tier projiziert wird. Doch mit den Versen: »in deinem Unsinn unerreicht/uns zeigt des Urwalds Ursinn« findet sogleich ein klarer Bruch mit dieser anthropozentrischen Bewertung statt. Das lyrische Ich erklärt den tierlichen *Unsinn* zu *Sinn* und nähert sich damit dem Lemuren erneut an, da es seine Daseinsberechtigung nicht mehr anzweifelt, sondern in ihr einen Sinn zu erkennen vermag. Die anschließende Beschreibung des tanzenden Affen mittels des Adjektivs »bekloppt« wertet das Tier allerdings wieder ästhetisch ab. Der Primat kann den Erwartungen des lyrischen Ichs nicht gerecht werden, wobei die Ästhetik hier als allein menschlicher Maßstab zu verstehen ist, da sie keine biologisch begründbare Kategorie beschreibt.⁴⁸

Im weiteren Verlauf des Gedichts erkennt das lyrische Ich einen Selbstzweck im Handeln des Affen: »Sein Tanz muss zu nichts taugen/[...] sich selbst will er betören«. Folglich hängt sein Verhalten doch nicht von einem menschlichen Urteil ab. Die Individualität des Lemuren wird zumindest in Ansätzen wahrgenommen. Dennoch bleibt das lyrische Ich nur Beobachter:in, während das nichtmenschliche Lebewesen stumm bleibt. Die anschließende Frage nach der Daseinsberechtigung: »Ob seine Pirouetten/in Darwins Sinn Sinn hätten?/Das kann man sich wohl fragen«, wird im gleichen Atemzug beantwortet – und festgestellt, dass alles lediglich dem Selbstzweck dient, was in der Erkenntnis, dass der Mensch nicht das Maß aller Dinge ist, fortgeführt wird: »Dass dieses Affen Anmut/zeigt, dass er, was er kann, tut/ganz ohne Sinngebäude/allein im Dienst der Freude«. Darüber weist das lyrische Ich dem Texttier einen intrinsischen Wert zu. Diese letzte Strophe ruft aber auch einen klassischen poetologischen Topos von der Zwecklosigkeit der Kunst auf, der schon vorher mit der Anspielung auf Ballett und Unsinn anklang und mit dem der traditionelle Anthropozentrismus in Lyrik und allgemein in Literatur letztlich auch hier aufrechterhalten wird.

Dennoch – Hand auf's Herz – dieses Gedicht ist selbst nicht weniger »bekloppt« als das Gehopse des Lemuren. Und spätestens dieses Gedicht ist

48 Siehe hierzu Kompatscher u.a.: *Human-Animal Studies*, 57.

auch das entscheidende Ironiesignal für den gesamten Gedichtband. Wörtlich genommen bilden die Gedichte in *Du bellst vor dem falschen Baum* eine anthropozentrische Weltsicht und Wertung ab. Aber alle Gedichte sind erstens unverkennbar neue Variationen der Unsinnspoese und verfügen zweitens über einen ironischen Unterton, der sich in Übertreibungen, Vereinfachungen und formalen Eigenheiten niederschlägt. Aus Sicht des *Animal Turn* legitimiert dies zwar nicht die damit einhergehende ›Benutzung‹ der Tiere oder gar die Aufrechterhaltung anthropozentrischer Darstellungsweisen. Gerade in einer solchen Faktur werden ästhetische Filter eingesetzt, durch die der Gedichtband letztlich mehr vom Menschen als von den anderen Tieren spricht. Allerdings wird in den *Human-Animal Studies* auch darüber reflektiert, dass ein Verlassen der menschlichen Perspektive kaum vollständig möglich ist, gleichberechtigte Artbegegnungen und ein kritisches Hinterfragen vormals nur menschlich gedachter Angelegenheiten schließt dies aber keineswegs aus.⁴⁹

Auf den ersten Blick sind wir damit in einer Sackgasse, aus der Holofernes mit *Du bellst vor dem falschen Baum* einen einfachen Ausweg wählt: Wenn der Anthropozentrismus schon unentrinnbar ist, dann muss er wenigstens ironisch als Unsinn dargestellt werden. Die Verse teilen daher immer das Schicksal ihrer Tiere, sind selbst so »unrund! Unschön! Ungestalt!/So picassös« wie die Tiefseefische, suchen selbst »nicht nach Sinn« wie die Möwe – »Hätt [die] mit Absicht wer gemacht/Den hätte man wohl ausgelacht« wie den:die Schöpfer:in des Marabus. Wenn das Tier keine Existenzberechtigung hat, wie könnten sie die Gedichte darüber haben? Und so geben in Holofernes' Gedichtband die Tiere den Anlass zum Erzählen, Sprechen und Dichten. Sie schaffen es, zur Reflexion anzuregen und das anthropozentrische Weltbild teilweise in Frage zu stellen, jedoch niemals, es aufzugeben.

49 Siehe hierzu Roland Borgards: »Einleitung: Cultural Animal Studies«. In: Ders. (Hg.): *Tiere*, 1-5, hier 3f.

»immer haben Typen wie du, was auf die Fresse verdient«

Satirische Schreibweisen im Werk von Bela B

Celine Buschbeck/Martje Kuhr

Die Ärzte, das Urgestein des deutschen Fun-Punk, schreiben seit Jahrzehnten Songs, die generationsübergreifend mitgesungen werden – von Zeilen wie »Ich will zurück nach Westerland!«¹ über »Zu Spät!«² bis hin zu »Junge, warum hast du nichts gelernt?«³ Auf eine Formel oder einen Begriff lässt sich dieser lange Marsch durch die Rockgeschichte sicher nicht bringen, aber sicher ist immerhin, dass (um Christian Dietrich Grabbe zu beleihen) Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung ihr Werk grundieren. Und sind all diese Dimension des Komischen vielleicht auf den ersten produktions- wie wirkungsästhetischen Blick gleichrangig, so vermag wohl der satirische Teil der ästhetischen Legierung besonders dazu beigetragen haben, dass die Songs der Ärzte (von heute aus gesehen) gut gealtert sind. Wenig verwundern kann daher, dass der Schlagzeuger Bela B (bürgerlich: Dirk Felsenheimer) auch bei seinen Solo-Projekten und vorrangig bei seinem Debütroman *Scharnow* (2019) ausgerechnet auf dieses altbewährte Strukturprinzip zurückgreift. Von dieser heuristischen Annahme aus wollen wir Bela B – mit Blick auf Songs seiner Soloalben und der Ärzte sowie den Roman *Scharnow* – als profilierten zeitgenössischen Satiriker interpretieren.

1 Die Ärzte: »Westerland«. In: *Das ist nicht die ganze Wahrheit ...* CBS 1988. [Transkription C. B.]

2 Die Ärzte: »Zu Spät«. In: *Debil*. CBS 1984. [Transkription C. B.]

3 Die Ärzte: »Junge«. In: *Jazz ist anders*. Hot Action 2007. [Transkription C. B.]

Satire und Aggression

Zur Funktionsgeschichte der Gattung nur so viel: In der Satire nehmen die Dichter eine moralische und selbstgerechte Haltung ein, um das Fehlverhalten anderer zu kritisieren. In der Antike gibt es zwei Bedingungen für Satire: Zum einen zeigt sich der gemeinsame Normhorizont der Gesellschaft, auf welchen sich die Satire beruft, zum anderen verfügt sie über »ein entwickeltes, oftmals artifizielles Verhältnis zur Sprache und zur literarischen Tradition«⁴, oftmals mit »intellektuell-spielerische[m] Charakter«⁵. Im Laufe der Geschichte gilt Satire als unchristlich, verteufelt und unanständig. Solange Satire kein »Werkzeug der Privatrache«⁶, sondern im »Dienst der Sittenlehre«⁷ geschieht, wird sie aber geduldet.⁸ Um die Wirkung von Satire zu entfalten, müssen »Ambivalenzen über- oder unterschritten werden«⁹ bis hin zum aggressiven Verspotten und Auslachen des Angriffsziels. Die Hauptelemente bestehen daher aus der sozialen Funktion, der Aggression und der ästhetischen Vermittlung des Unmuts.¹⁰ Die satirische Schreibweise ist »eine überzeitliche Konstante«¹¹ und nicht an Gattungen gebunden.

Satire zeichnet sich dadurch aus, dass sie an der Gegenwart oder einem Teil von ihr Kritik ausübt, aber das nie explizit: »Wesentlich ist hierbei, dass sich nie mit absoluter Verbindlichkeit sagen lässt, was der Satiriker wirklich sagen will. Denn ein indirekter Kommunikationsmodus kann sein korrektes Verständnis nicht einfordern.«¹² Der Gegenwarts- und damit Aktualitätsbezug ist für die Satire insofern essenziell, als sie von den Rezipient:innen sofort verstanden werden muss. Das wird sie nur, wenn sie sich eindeutig auf eine

4 Nikolaus Henkel: »Gesellschaftssatire im Mittelalter. Formen und Verfahren satirischer Schreibweise in den Sermones nulli parentes (Walther 6881), im Carmen satiricum des Nicolaus von Bibra, in der Ständekritik von Viri fratres, servi Dei (Walther 20575) und im Buch der Rügen«. In: Thomas Haye (Hg.): *Traditionslinien einer literarischen Gattung in Antike, Mittelalter und Renaissance*. Hildesheim 2008, 95-117, hier 96.

5 Ebd.

6 Klaus Lazarowicz: *Verkehrte Welt. Vorstudien zu einer Geschichte der deutschen Satire*. Berlin/Boston 1962, 22.

7 Ebd.

8 Ebd., 1-22.

9 Helmbrecht Breinig: *Satire und Roman. Studien zur Theorie des Genrekonflikts und zur satirischen Erzählliteratur der USA von Brackenridge bis Vonnegut*. Tübingen 1984, 67.

10 Ebd., 69-71.

11 Henkel: »Gesellschaftssatire im Mittelalter«, 96.

12 Harald Kämmerer/Uwe Lindemann: *Satire. Text & Tendenz*. Berlin 2004, 11.

Person oder ein öffentliches Ereignis, etwa aus der Politik, bezieht. Durch das Vorwissen kann die Zielgruppe die indirekte Botschaft dekodieren und die Kritik verstehen. Ohne diesen Gegenwartsbezug könnte Satire als Form der Literatur nicht bestehen, er ist ihre Ursache und Wirkung gleichzeitig. Wenn die Lesenden also den implizierten Gedanken der Satiriker:innen nachvollziehen können, haben sie idealerweise die gleiche Reaktion auf den behandelten Gegenstand, die bei den Künstler:innen der Auslöser zum Schreiben der Satire war.¹³

Intention und Wirkung der Satire sind in der Forschungsgeschichte unterschiedlich definiert und bewertet worden. Zum einen soll Satire zur moralischen Belehrung dienen, indem eine »Änderung im Bewusstsein des Lesers«¹⁴ hervorgerufen wird. Das setzt eine bestimmte Moralvorstellung in der Gesellschaft voraus. Die Satire bezieht sich auf etwas oder jemanden, das oder der diese Moralvorstellung verletzt oder verletzt hat, und möchte durch ihre Existenz verhindern, dass sich diese Ordnungsverletzung wiederholt. Innerhalb der Satire existieren allerdings nicht alle Moralvorstellungen aus der Gesellschaft, sondern jede Satire hat ihre eigene implizite ideale Norm.¹⁵ Außerdem kann durch diese Aufmerksamkeit für eine Verletzung der »idealen Norm«¹⁶ die Satire als Bestrafung gelten;¹⁷ Weil sie ihren Gegenstand gnadenlos ins Lächerliche ziehen kann, hat (sogar) Komik in der Satire aggressives Potential. Dafür stellt die Satire die Realität auf verzerrte Art und Weise dar, um ihren Standpunkt zu verdeutlichen. Verzerrung kann dabei unterschiedlich aussehen und wirken, meistens durch Überspitzung der Tatsachen oder die Konzentration auf ausgesuchte Details. Dabei entsteht genau durch das Spiel mit der »gemeinten, tatsächlichen Wirklichkeit« und der »verformten, dargestellten Wirklichkeit« die Komik.¹⁸ Stetig beeinflusst durch Gegenwärtiges und die Gegenwartswahrnehmung der Gesellschaft, spiegelt Satire den jeweiligen Zeitgeist wider, da sie eine direkte Reaktion auf die Zeitumstände ist.¹⁹ Dabei ist sie ausschließlich negativ und weiß ihre Missgunst mit Stilmitteln an den:die Leser:in zu kommunizieren, zum Beispiel mit Ironie

13 Ebd., 15.

14 Siehe hierzu Johann N. Schmidt: *Satire. Swift und Pope*. Stuttgart u.a. 1977, 17.

15 Ebd., 30.

16 Ebd., 18.

17 Ebd., 44.

18 Siehe hierzu Barbara Meyer: *Satire und politische Bedeutung. Die literarische Satire in der DDR. Eine Untersuchung zu Prosaschaffen der siebziger Jahre*. Bonn 1985, 11.

19 Siehe hierzu Kämmerer/Lindemann: *Satire*, 15.

und Parodie, oder auch Wortspielen.²⁰ Das Gerüst der Satire und ihrer Mittel bleibt bestehen und bedarf von den Satiriker:innen der Befüllung mit ihrem persönlichen »Angriff auf die Wirklichkeit«²¹. Satire tut weh, damit verteidigt sie seit Jahrhunderten ihren besonderen Platz in der Literaturgeschichte.

»Wir predigen von Anfang an disrespect«²² – Bela B und seine musikalische Karriere

Dirk Felsenheimer ist wohl den meisten außer »[seiner] Mutter [...] und [der] Polizei«²³ unter dem Künstlernamen Bela B bekannt. Das ›Bela‹ leiht er vom italienischen Dracula-Darsteller Bela Lugosi und das ›B‹ ergänzt er, in guter Punk-Manier, als »Zusatz der Zweitklassigkeit«²⁴. Der Punkrocker hat viele Facetten: Schlagzeuger und Sänger der Band Die Ärzte, ehemaliger Verleger des Comicverlags Extrem Erfolgreich Enterprises, Romanautor und Schauspieler. Die frühe Liebe zum Punk lässt Bela B 1980 die Band Soilent Grün auf die Beine stellen, die zwei Jahre später schon ihr Abschiedskonzert im Berliner Club SO36 gibt.²⁵ Danach gründet er 1982 zusammen mit seinem ehemaligen Bandkollegen Farin Urlaub und Hans Runge die Band Die Ärzte.²⁶ Durch mühsames Produzieren der Alben, Trennungen – unter anderem von Hans Runge – und Song- sowie Auftrittsverbieten kommt es zu Reibereien zwischen den Bandmitgliedern und schließlich zur Trennung 1989.²⁷ Mit der nachfolgenden Band Depp Jones, gegründet mit Uwe Hoffmann, blieben

20 Siehe hierzu Meyer: *Satire und politische Bedeutung*, 11.

21 Ebd., 7.

22 Bela B in: *Können Sie den Rock verstehen? Die Ärzte*. Auf: <https://www.faz.net/-gsd-09eo>, aktualisiert am 5. Oktober 2003, zuletzt abgerufen am 19. Juni 2021.

23 Bela B in: *Große Klappe – Aus dem Leben eines Schauspielers [Podcast]: Von E-Castings und Brandauer – mit Bela B*. Auf: <https://audiothek.ardmediathek.de/items/87358190>, veröffentlicht am 17. März 2021, zuletzt abgerufen am 19. Juni 2021, Min. 29:29-29:31.

24 Ebd.

25 Siehe hierzu

Wikipedia Beitrag: *Soilent Grün*. In: https://de.wikipedia.org/wiki/Soilent_Gr%C3%B9n, aktualisiert am 24. Juni 2020, zuletzt abgerufen am 19. Juni 2021.

26 Nina Bogert-Duin: *Punkrocken bis der Arzt kommt. Zum 50. Geburtstag von Bela B*. Auf: https://www.t-online.de/unterhaltung/musik/id_61303034/punkrocken-bis-der-arzt-kommt-zum-50-geburtstag-von-bela-b-.html, veröffentlicht am 13. Dezember 2012, zuletzt abgerufen am 19. Juni 2021.

27 Ebd.

jedoch große Erfolge aus. Mit Vertragsauslauf 1992 bei *Sony Music*, trennen sich Depp Jones und Die Ärzte werden wieder ins Leben gerufen.²⁸ Ein Jahr später nehmen sie zusammen mit dem neuen Mitglied Rodrigo González – dem alten Bassisten von Depp Jones – neue Platten auf und ihnen gelingt ein Comeback, ja der Start in eine noch erfolgreichere zweite Karrierephase.²⁹ Neben seinem Schaffen in der Band Die Ärzte, veröffentlicht Bela B 2006 sein erstes Solo-Album *Bingo*. Diesem folgen 2009 *Code B*, 2014 *Bye* und 2017 *Bastard*.

Die Ärzte folgen ihren eigenen Vorstellungen abseits des Polit-Punks und nehmen starken Gegenwind der damaligen Szene in Kauf, als sie sich immer mehr dem »Witz und Pop«³⁰ zuwenden. Die »Melodien und Harmonien des Pop«³¹ bringen neue Möglichkeiten und eine große musikalische Revolution in der deutschsprachigen Punk-Szene.³² Humor, oft verbunden mit Satire, beginnt eine große Rolle in den Texten zu spielen. »[Dieser] ergibt sich bei ihnen eher beiläufig als Resultat ihrer jeweiligen Charaktere und Vorlieben«³³. »Im Punk ging es um Haltung, nicht um Perfektion«³⁴, erklärt Bela B, denn hinter jeder humoristischen Zeile stecke meist ein ernsthafter Gedanke: Sie seien keine »Band mit Humorzwang«³⁵ und wollen nicht »auf lustige Texte und Schüttelmusik«³⁶ reduziert werden. Sie wollen mit ihren Texten weder den Zeigefinger erheben noch eine Meinung vorgeben, sondern das Publikum zu eigenen Gedanken anregen.³⁷ Mithilfe satirischer Unterhaltung prangern Die Ärzte und Bela Bs Soloprojekte gesellschaftliche Probleme an. Über die Jahre hinweg kondensieren sich die Themen Klimakrise, Rechtsextremismus und soziale Ungleichheit. Der Humor der Kritik »ist eine extrem wichtige

28 Ebd.

29 Ebd.

30 Stefan Üblacker: *Das Buch ä. Die von Die Ärzte autorisierte Biografie*. Berlin 2016, 45.

31 Ebd., 58.

32 Ebd.

33 Ebd., 59.

34 Ebd., 33.

35 Bela B in: *Die Ärzte ›Sind ein großes Missverständnis‹*. Interview. Auf: <https://www.zitty.de/die-arzte-sind-ein-grosses-missverständnis/>, veröffentlicht am 16. April 2012, zuletzt abgerufen am 19. Juni 2021.

36 Ebd.

37 Siehe hierzu Sebastian Berning: *Bela B, warum sollte man mit Nazis reden?* Auf: https://www.t-online.de/unterhaltung/musik/id_88795890/die-aerzte-im-interview-bela-b-warum-sollte-man-mit-nazis-reden-.html, veröffentlicht am 22. Oktober 2020, zuletzt abgerufen am 19. Juni 2021.

Komponente [ihres] Lebens«³⁸. Die Satire übernimmt dabei eine von mehreren Funktionen des Komischen.³⁹

Politische Satire und Moral

Satire ist nicht immer künstlerisch geäußerte Kritik, sondern definiert sich über die literarischen Methoden, die zum Einsatz kommen. Die Übertreibung beziehungsweise der Sarkasmus sind solche literarischen Verfahren, die im richtigen Kontext angewandt Satire ausdrücken. Bela B spielt als Songwriter mit Wendepunkten und unerwarteten Brüchen, zum Beispiel im Lied *Ignorantia*, erschienen 1998 auf dem Album *13* von den Ärzten:

Tod und Krieg auf der ganzen Welt
 Es könnt mir nichts egal sein
 Im Regenwald werden Bäume gefällt
 Es könnt mir nichts egal sein
 [...]

 Sechs Millionen Arbeitslose grob geschätzt
 Es könnt mir nichts egal sein
 Meine Lieblingsfernsehserie abgesetzt
 Es könnt mir nichts egal sein⁴⁰

Die Nennung der Katastrophen wird wiederholt von einem »Es könnt mir nichts egal sein« unterbrochen. Bezogen auf den ernsten Kontext wirkt der wiederkehrende Vers verharmlosend, was durch die entstandene Absurdität der Verbindung der Aussagen ins Gegenteil gekehrt wird: Die ernsten Probleme gewinnen an Bedeutung. Hinzu kommt die antiklimaktische Reihenfolge der Strophen: »Ha'm die Backstreet Boys sich aufgelöst [...] / Meine Lieblingsfernsehserie abgesetzt«⁴¹ steht wie gleichwertig neben verheerenden realen Katastrophen. Schon der Titel des Songs ist ein Neologismus: ein Panorama

38 Ebd.

39 Siehe hierzu Stefan Balzter: *Wo ist der Witz. Techniken zur Komikerzeugung in Literatur und Musik*. Berlin 2013, 28.

40 Die Ärzte: »Ignorantia«. In: *13. Hot Action 2007*. [Transkription C. B.] In diesem Artikel werden nur Titel der Ärzte einbezogen, die von Bela B (mit)geschrieben worden sind.

41 Ebd.

der Ignoranz. Der Liedtext parodiert eine Gesellschaft, der noch das schwerste Leid zum bloßen Medienspektakel wird. Es ist nicht(s) wichtiger als Produkte der Unterhaltungsindustrie.

Bela B selbst macht kein Geheimnis daraus, dass er entgegen der Ich-Person in *Ignorama* Unterstützer der Trinkwasserorganisation *Viva con Agua* ist und sich gegen Rassismus engagiert. Zudem stand er zusammen mit der Schauspielerin Franka Potente für *PETA*s Anti-Pelz-Kampagne »Wir tragen lieber Tattoo als Pelz!« vor der Kamera. Wertet man dies als Teilstück der habituellen Inszenierungspraxis, dann liegt der gesellschaftskritische Anspruch des Textes nahe. Mit dem Hintergrund des gesellschaftlichen Engagements der Band beziehungsweise Bela Bs, wird hier die Ironie deutlich hervorgehoben. Der Text funktioniert jedoch auch, weil die Gesellschaft ein gemeinsames Vorwissen hat. 1996 stehen die Themen »Arbeitslosigkeit« und die »Zerstörung des Regenwaldes« hoch im Kurs: Durch Gelder der Europäischen Union werden Straßen in Kamerun finanziert, die zur Abholzung des Kulturerbes führen. Viele Wildtiere finden keinen Schutz mehr und Dorfgemeinschaften lösen sich auf. Mit den Straßen kommen noch mehr Holzfirmen, die die 2000 km langen Straßen für ihre Zwecke nutzen.⁴² Auch wenn man sich die Arbeitslosenquoten aus demselben Jahrzehnt ansieht, so zeichnen sich Millionen Arbeitslose ab, die im Lied erwähnt werden. Der Mauerfall führt vor allem Mitte der 90er-Jahre in Ostdeutschland zu einer hohen Arbeitslosenquote: Nach dem radikalen Strukturwandel war ab 1997 fast jede:r fünfte:r Ostdeutsche ohne Erwerbstätigkeit.⁴³ Durch den Aktualitätsbezug – der nach wie vor gegeben scheint – erkennen die Rezipient:innen die Intention des Autors und die Satire kann ihre gewünschte Wirkung entfalten.

Die sarkastische politische Enthaltung wird ebenfalls im Songtext *Nicht-Wissen*, erschienen im Jahr 2003 auf dem Ärzte-Album *Geräusch*, porträtiert:

Geht es anderen schlecht? Wir woll'n's nicht wissen
Sind wir zu selbstgerecht? Wir woll'n's nicht wissen
Warum dreht plötzlich jemand durch? Wir woll'n's nicht wissen

42 Siehe hierzu *Regenwald-Massaker mit Steuergeld!* Auf: <https://www.regenwald.org/regenwaldreport/1998/97/regenwald-massaker-mit-steuergeld>, veröffentlicht am 1. März 1998, zuletzt abgerufen am 19. Juni 2021.

43 Silke Röbenack: *Der lange Weg zur Einheit. Die Entwicklung der Arbeitslosigkeit in Ost- und Westdeutschland*. Auf: <https://www.bpb.de/geschichte/deutsche-einheit/langewege-de-r-deutschen-einheit/47242/arbeitslosigkeit>, veröffentlicht am 15. Oktober 2020, zuletzt abgerufen am 19. Juni 2021.

Und wem nutzt unsere Furcht? Wir woll'n's nicht wissen
 Denn weil Wissen nur belastet, woll'n wir nicht Mitwisser sein
 Wir lassen es unangetastet, das Gewissen, es bleibt rein
 Porentief rein
 Macht Atomkraft heut noch Sinn? Wir woll'n's nicht wissen
 Was ist in unserem Essen drin? Wir woll'n's nicht wissen
 Wie wird man obdachlos? Wir woll'n's nicht wissen
 Ist das Ozonloch echt so groß? Wir woll'n's nicht wissen
 Wir woll'n's nicht wissen, Das woll'n wir nicht wissen⁴⁴

Es werden viele Fragen gestellt. Diese werden ausnahmslos beantwortet mit »Wir woll'n's nicht wissen«. Nur im Refrain wird kurz begründet, warum die Antworten auf die gestellten Fragen niemanden interessieren: »Denn weil Wissen nur belastet, woll'n wir nicht Mitwisser sein/Wir lassen es unangetastet, das Gewissen, es bleibt rein«. Mit diesem Lied verurteilen Die Ärzte indirekt alle Mitglieder unserer Gesellschaft, die sich politisch nicht positionieren wollen, zum Beispiel, weil es sie nichts angehe oder sich nicht verantwortlich dafür fühlen. Damit drückt die Band aus, dass so ein Verhalten für sie moralisch nicht akzeptabel ist.

In *Tag mit Schutzumschlag*, erschienen auf dem oben genannten Album *Bingo* als erste Single-Auskopplung, erzählt Bela B von Kinderpornografie, der NPD, Terroranschlägen und Krieg und wünscht sich einen Tag, an dem es alle diese menschenrechtsverachtenden, moralisch nicht vertretbaren Dinge nicht gibt – einen Tag mit Schutzumschlag:

Niemand stirbt und
 Niemand leidet
 Niemand der sich heute beklagt
 Niemand ist böse, weil
 Niemand mehr streiten mag
 An diesem schönen Tag
 Der Tag mit Schutzumschlag⁴⁵

Man könnte diesen Tag als einen Tag der Moral betrachten, einen Tag, an dem niemand anderen Menschen Leid zufügt, an dem das Gute in den Menschen

44 Die Ärzte: »NichtWissen«. In: *Geräusch*. Hot Action 2003. [Transkription C. B.]

45 Bela B: »Tag mit Schutzumschlag«. In: *Bingo*. Sony BMG 2006. [Transkription M. K.]

überwiegt. Auch wenn der Wunsch nachvollziehbar ist und die meisten Hörer:innen sich ebenso einen Tag wünschen würden, wirkt das Lied mit seiner naiven Utopie satirisch. In dem dazugehörigen Musikvideo ist unverkennbar, was Bela B mit dem Text ausdrücken möchte.⁴⁶ In einer Parodie von *Willy Wonka und die Schokoladenfabrik* bekommen Kinder und ihre Eltern die Chance, die Schokoladenfabrik von Bela B von innen kennenzulernen. Sie können ihr Glück kaum fassen, um letztlich nur selbst zu Schokolade verarbeitet zu werden. Das letzte Bild zeigt Bela B mit blutigen Vampirzähnen. Die versteckte Botschaft dahinter könnte sein, dass jeder noch so perfekte Tag auch seine Schattenseite hätte und irgendeine Person zu jeder Zeit, auch in diesem Moment, leiden muss.

An den Lyrics von *Ignorama*, *NichtWissen* und *Tag mit Schutzumschlag* ist zu erkennen, wie durch Satire indirekt gesellschaftliche Missstände oder Probleme angesprochen und kritisiert werden können, ohne Personen zu verurteilen oder Handlungen direkt angreifen zu müssen. Dabei wird deutlich, dass diese Beurteilungen auf persönlichen Moralvorstellungen gründen und diese mit Witz und Humor verarbeitet und somit les- und singbar gemacht werden.

Die Individualität der Stereotypen

Die menschliche Wahrnehmung gründet auf »Bildung und Verwendung von Kategorien«⁴⁷, denn »[j]e komplizierter die Welt zu werden scheint, umso beliebter, ja notwendiger erscheinender wird der Rückzug auf stereotypisierte Wahrnehmung und Ausdrucksweise sein«⁴⁸. Stereotypen sind keine Kategorien mehr, sondern eine Überzeugung, die mittels Attribuierung positive und negative Eigenschaften mit einem Gegenstand oder einer Person verbindet. Bei Stereotypen ist die Rolle der Sprache zentral, weil sie sich in Worte fassen lassen. Mediendarstellungen und Texte sind hierbei entscheidend.⁴⁹ Dass genau diese sprachliche Verwendung von Stereotypen auch ein Mittel für Satire

46 Siehe hierzu Bela B. – *Tag mit Schutzumschlag*. Auf: <https://youtu.be/4oZKgNXoSos>, veröffentlicht am 25. September 2008, zuletzt abgerufen am 19. Juni 2021.

47 Martina Thiele: *Medien und Stereotype. Konturen eines Forschungsfeldes*. Bielefeld 2015, 24.

48 Hans Henning Hahn: »Einführung. Zum 80. Geburtstag des Begriffs »Stereotyp««. In: Ders. (Hg.): *Stereotyp, Identität und Geschichte. Die Funktion von Stereotypen in gesellschaftlichen Diskursen*. Frankfurt a.M. 2002, 9–16, hier 11.

49 Siehe hierzu Thiele: *Medien und Stereotype*, 24–28.

darstellen kann, zeigt Bela B in seinen Texten vielfach. Durch Provokation löst er neue Denkanstöße aus und nutzt bewusst Stereotypen in seiner Musik und auch in seinem Debütroman.

Der bekannteste Stereotyp der Ärzte ist der Neonazi im Lied *Schrei nach Liebe* aus dem Jahr 1993 auf dem Album *Die Bestie in Menschengestalt*. Es ist nicht nur mit um die 35 Millionen *Spotify*-Aufrufen augenscheinlich das beliebteste Lied der Ärzte,⁵⁰ sondern landete im Jahr 2015 nach einer Anti-Rassismus-Aktion erneut in den Charts.⁵¹ Der erste »richtig politische [...] Song«⁵² der Band wurde zur »Hymne gegen Rechtsradikalismus«⁵³ – wahrscheinlich auch deswegen, weil der Text die stereotypen Eigenheiten eines Neonazis ins Lächerliche zieht:

Deine Gewalt ist nur ein stummer Schrei nach Liebe
 Deine Springerstiefel sehnen sich nach Zärtlichkeit
 Du hast nie gelernt dich zu artikulieren
 Und deine Eltern hatten niemals für dich Zeit
 Oh oh oh, Arschloch
 Warum hast du Angst vorm Streicheln?
 Was soll all der Terz?
 Unterm Lorbeerkranz mit Eicheln
 Weiß ich schlägt dein Herz
 Und Romantik ist für dich
 Nicht bloß graue Theorie
 Zwischen Störkraft und den Onkelz
 Steht 'ne Kuschelrock LP
 Oh oh oh, Arschloch
 Weil du Probleme hast, die keinen interessieren
 Weil du Schiss vorm Schmusen hast, bist du ein Faschist

50 Siehe hierzu *Die Ärzte*. Auf: https://open.spotify.com/artist/ocbl6CYnRqpAxfievwUVQD?si=f7UIWjrKSP-8c49VFVLYeA&dl_branch=1, Stand 19. Juni 2021.

51 Siehe hierzu »Schrei nach Liebe: Nummer eins der deutschen Charts. »Aktion Arschloch« erfolgreich. Auf: <https://www.spiegel.de/kultur/musik/aktion-arschloch-schrei-nach-liebe-von-die-aerzte-stuermt-charts-a-1052474.html>, veröffentlicht am 11. September 2015, zuletzt abgerufen am 19. Juni 2021.

52 Jennifer Wilton: »Was ist denn das für eine schwule Scheiße! – Oops, Sexismus«. Auf: <https://www.welt.de/kultur/article189433115/Aerzte-Schlagzeuger-Bela-B-Ein-paar-Provokationen-dieser-Adolf-fuer-Doofe-Partei-belaecheln.html>, veröffentlicht am 27. Februar 2019, zuletzt abgerufen am 19. Juni 2021.

53 Ebd.

Du musst deinen Selbsthass nicht auf andere projizieren
Damit keiner merkt was für ein lieber Kerl du bist⁵⁴

Der Stereotyp eines Neonazis, der Personen aufgrund ihrer Abstammung oder ihres Glaubens diskriminiert, wird in *Schrei nach Liebe* als ›missverständener Romantiker‹ gezeichnet, der keine Gefühle zeigen will. Der Neonazi selbst ist ein »Heterostereotyp«⁵⁵ – er trifft Aussagen über einen anderen Menschen, weil er einer Ideologie folgt. Alles andere außer dieser Auffassung wird als falsch erachtet. Martina Thiele definiert den Heterostereotypen über dessen Einstellung zu anderen. Indem der Heterostereotyp von den ›Anderen‹ spricht, impliziert er Unterschiede zwischen sich und den ›Fremden‹. Das wiederum birgt Aussagen über ihn selbst. Im Fall der Neonazis Rassismus und Nationalismus. »Heterostereotype weisen daher einen geringeren Grad an Komplexität auf und tendieren ins Negative«⁵⁶.

Die Ärzte machen sich diese Einfältigkeit der Zuschreibung von meist falschen und oberflächlichen Charakteristika zunutze und ziehen den Heterostereotyp ›Nationalsozialist‹ ins Lächerliche. »Deine Gewalt ist nur ein stummer Schrei nach Liebe/Deine Springerstiefel sehnen sich nach Zärtlichkeit« wird begründet mit dem fehlenden Mitteilungsvermögen und der Vernachlässigung durch die Eltern. Eigentlich ist der unnachgiebige ›Skinhead‹ ein Romantiker und hat neben den Rechtsrock-Bands ›Störkraft und den Onkelz/[...] ›ne Kuschelrock LP«. Das Hören von Rechtsrock bildet für ihn das Außenbild eines starken Mannes, dagegen ist der Neonazi eigentlich Liebhaber von Liebesliedern. Der Blick hinter die ›Kulissen‹ bricht das Bild des nach außen getragenen Stereotypen eines ›starken‹ Mannes – das Sehnen nach Liebe und der Wunsch nach Zärtlichkeit werden durchschaut und lassen den Neonazi damit fast zerbrechlich wirken. Der Hinweis »Du musst deinen Selbsthass nicht auf andere projizieren/Damit keiner merkt was für ein lieber Kerl du bist« verspottet den Faschisten und hinterlässt das imaginäre Bild eines unverstandenen intellektuell unterlegenen Menschen, den falsch aufgefasste Beweise von Männlichkeit in den Neonationalsozialismus getrieben haben. An dieser Stelle wird der Stereotyp des Mannes angerissen, der das männliche Individuum dazu drängt, Gefühle und vor allem Trauer zu unterbinden.

54 Die Ärzte: »Schrei nach Liebe«. In: *Die Bestie in Menschengestalt*. Metronome 1993. [Transkription C. B.]

55 Siehe hierzu Thiele: *Medien und Stereotype*, 30.

56 Ebd., 31.

Diese toxisch überzogene Männlichkeit wird ebenfalls, jedoch in anderer Richtung, im Lied *Manchmal haben Frauen ...* des Albums *Runter mit den Spendierhosen, Unsichtbarer!* aus dem Jahr 2000 thematisiert:

In einer Bar sprach er mich an
 Er war betrunken und er roch nach Schweiß
 Er sagte: »Junge, hör mir zu
 Da gibt es etwas, das ich besser weiß
 Die Emanzipation ist der gerechte Lohn
 Für die verweichlichte Männerschaft
 Doch Du kannst mir vertrauen zwischen Männern und Frauen
 Gibt es einen Unterschied, der ganz gewaltig klafft.«
 Und was ich dann hörte, was mich total empörte
 Es wiederzugeben fehlt mir fast die Kraft
 Er sagte:
 Manchmal, aber nur manchmal
 Haben Frauen ein kleines bisschen Haue gern
 Manchmal, aber nur manchmal
 Haben Frauen ein kleines bisschen Haue gern
 [...]
 Immer, ja wirklich immer
 Haben Typen wie du, was auf die Fresse verdient
 Immer, ja wirklich immer
 Haben Typen wie du, was auf die Fresse verdient⁵⁷

»Die Emanzipation ist der gerechte Lohn/Für die verweichlichte Männerschaft« – in diesen Zeilen der ersten Strophe des Liedes werden eindeutig Grenzen überschritten, indem impliziert wird, dass Emanzipation eine Strafe für den männlichen Teil der Gesellschaft sei und diese nur möglich wäre, weil Männer sie zuließen. *Manchmal haben Frauen ...* erzählt die Geschichte eines männlichen lyrischen Ichs, dem ein anderer Mann in einer Bar erzählt, dass Frauen manchmal ein »kleines bisschen Haue gern haben«. Als er danach zu Hause seiner Freundin davon erzählt, verprügelt sie ihn. Im Musikvideo sitzen Die Ärzte in einer Jury bei einem Wettbewerb für Bodybuilderinnen.⁵⁸

57 Die Ärzte: »Manchmal haben Frauen ...«. In: *Runter mit den Spendierhosen, Unsichtbarer!* Hot Action 2000. [Transkription C. B.]

58 Siehe hierzu *Die Ärzte – Manchmal haben Frauen*. Auf: https://youtu.be/m1j_i136q40, veröffentlicht am 16. November 2009, zuletzt abgerufen am 19. Juni 2021.

Anschließend geht Bela B mit der Siegerin nach Hause und wird im Bett von ihr blutig geschlagen, nachdem sie ihm sagt: »Immer, ja wirklich immer/ Haben Typen wie du was auf die Fresse verdient.« Das Lied in Kombination mit dem Musikvideo transportiert die Satire mit unmissverständlicher Ironie an die Rezipient:innen. Die klassischen Geschlechterrollen, dass der Mann stark sei und die Frau ›das schwache Geschlecht‹, werden umgedreht. Die Frau ist ihrem Gast körperlich überlegen und kann ihn bestrafen. Das Video wirkt übertrieben und lächerlich, unter anderem durch die unrealistisch große Menge Blut und den schüchternen Mann, der von weitem die starke Frau anhimmelt. Die Satire funktioniert durch die Ironie, durch die Umkehrung der Geschlechterdarstellung hat der Song einen absurden, nahezu grotesken, Aspekt. Die sonst durch die Satire übliche Bestrafung findet schon in ihr selbst statt: wer Gewalt an Frauen befürwortet, erfährt selbst Gewalt. Eine mögliche Absicht wäre, sich gegen Gewalt an Frauen zu positionieren oder sogar generell gegen das Patriarchat.

Das Dorf als Spielplatz der Satire – Bela B und sein Debütroman *Scharnow*

Im Jahr 2019 vollzieht Bela B einen Medienwechsel: Vom Musiker und Schauspieler geht er nun auch im Beruf des Schriftstellers auf und veröffentlicht unter dem Namen Bela B Felsenheimer seinen ersten Roman, *Scharnow*. Ebenso wie man Bela B nur schwer einer Berufung zuordnen kann, passt auch sein Roman in eine Vielzahl an Genres. Der Mix aus Heimatroman, der eine ostdeutsche Provinz widerspiegelt, Krimi und Mystery bietet viel Raum für Satire. Dabei bemerkt man, dass gerade das Musiker- und Schauspielerdasein des Autors den Roman maßgeblich beeinflusst haben. Verstärkt werden Motive der populären Kultur eingesetzt, um Zeitvehikel zu schaffen.

Scharnow umfasst mit über 50 Handlungsträgern, die eigens im »Personenverzeichnis« (7) vorgestellt werden (7-12), weit mehr Personal als so manche Fantasy-Buchreihe. Bela B nimmt sich die ständig trinkende Wohngemeinschaft, die Kassiererin aus dem Supermarkt um die Ecke sowie gealterte Beamte und steckt sie in einen Mikrokosmos innerhalb unserer Gesellschaft.⁵⁹ Gerade das Herausstellen der stereotypen Eigenschaften sorgt, wie

59 Siehe hierzu *Bela B hat seinen ersten Roman ›Schwarnow‹ [sic!] geschrieben. Selbstzweifel überwunden*. Auf: <https://www.aachener-zeitung.de/kultur/buch/bela-b-hat-seinen-ers>

in den besprochenen Songs, für Unterhaltung und Reflexion. Oberflächlich sind die Figuren nicht mehr als Stereotype, bis der Erzähler die abstrusen Hintergrundgeschichten preisgibt und sich zeigt, dass sie alle »viel individualistischer [leben], als unsere Gesellschaft es uns zugesteht.«⁶⁰

Als Lebensraum seiner Charaktere wählt Bela B ein »Dorf nördlich von Berlin«⁶¹, in welchem augenscheinlich »der Hund begraben«⁶² ist. Er nutzt den räumlichen Stereotyp »Dorf« mit all seinen Facetten. Dort lebt niemand wirklich anonym. Alle Charaktere kennen sich und haben eine Meinung übereinander (147). Die Problematik der Migration in die eingeschworene Dorfgemeinschaft wird thematisiert: Hamid, der eigentlich aus Damaskus kommt, bekommt von seinem Onkel gesagt, dass »ein türkischer Name in der ostdeutschen Provinz mehr Akzeptanz erfahren würde« (31) als sein syrischer Geburtsname. Die Intoleranz der Dorfbewohner:innen gegenüber der »Andersartigkeit« von Menschen, die nicht in die festgefahrene gesellschaftliche Norm passen, wird auch durch das Mädchen Nami symbolisiert, die mit dem Umzug aus ihrer »Kleinmädchenwelt« (51) entkommt und in der Metropole Berlin »eine andere werden konnte« (51). Die »Benachteiligung der ländlichen Bevölkerung« (50) – etwa durch langsame Netzversorgung (50) wenige Einkaufsmöglichkeiten (54) sowie eine unterbesetzte Polizei (118) – zieht im fiktiven Ort Scharnow ein Aufbegehren der rechten Parteien (50) nach sich. Entgegen all dieser Vorurteile gegenüber den Dorfbewohner:innen malt *Scharnow* kein klischeebehaftetes Bild. Jede Person wird im Laufe der Geschichte von einem Stereotyp zu einem Individuum mit eigenem Werdegang und besonderen Eigenschaften. Bela B »interessieren die Figuren abseits ihrer gesellschaftlichen Konformitäten, deren sich auch die Aussätzigen bedienen«⁶³.

Der Berufstereotyp des gemütlichen Beamten, der erst nach mehrmaligem hartnäckigem Klingeln das Diensttelefon abhebt (138) und in vierunddreißig Dienstjahren »seine Waffe noch nie [...] gezogen [hat]« (164), wird durch Polizeihauptmeister Dietmar Senger verkörpert. Der unverheiratete Beamte lebt seine »Freiheit und Ungebundenheit voll aus« (115), das heißt jedoch nur, dass er sich abends bei einem Lieferdienst Döner bestellt. Im Lau-

ten-roman-schwarnow-geschrieben_aid-37072345, veröffentlicht am 2. März 2019, zuletzt abgerufen am 19. Juni 2021.

60 Bela B in: Ebd.

61 Bela B Felsenheimer: *Scharnow*. München 2019, Klappentext. Wenn im Folgenden aus *Scharnow* zitiert wird, steht die Seitenzahl in Klammern oben direkt hinter dem Zitat.

62 Ebd.

63 Bela B in: *Bela B hat seinen ersten Roman ›Scharnow‹ [sic!] geschrieben*.

fe des Romans merken die Rezipient:innen, dass Senger ein bequemer, fast fauler Mensch ist. Nachdem das Chaos ausbricht und ein fliegender Mann die benachbarte Kleinstadt Sahsenheim zerstört, schickt er seine Kolleg:innen zum Einsatzort, weil »er keine Lust auf weitere Ausflüge« (118) verspürt. Zeitgleich wird der örtliche Supermarkt vom »Pakt der Glücklichen« (9), einer Wohngemeinschaft von vier Männern, überfallen. Die verzweifelten Anrufe der Angestellten des Supermarkts ignoriert Senger konsequent, weil er die Lage unterschätzt und zunächst »in aller Ruhe aufessen« (118) will.

Das Bild des bequemen Provinzbeamten wandelt sich mit fortschreitender Handlung: Nachdem Senger in die Ermittlungen für den Überfall involviert ist, befragt er Zeug:innen und nimmt schließlich Anrufe entgegen. Entschlossen sucht er sich Verstärkung in der ehemaligen Polizeireserve, weil alle anderen Beamt:innen in Sahsenheim sind. Die »Brüder Weinbarth« (150), Axel und Jason, werden Teil seines Ermittlungsteams. Diese sind jedoch nicht geeignet, überhaupt eine Waffe zu besitzen, da sie bereits mehrfach gegen das Waffengesetz verstoßen haben. Senger kümmert es nicht. »Er fühlt sich lebendig und gut« (164), endlich etwas Aufregendes in seinen eintönigen Polizeialltag zutun zu bekommen. Als sie bei der WG ankommen, streiten sich die Brüder lautstark. Der Charakterwandel von Senger vollzieht sich schließlich, als diese sich gegenseitig im Hausflur vor seinen Augen erschießen. Die aufgeladene Szene, die Bela Bs Leidenschaft für Gore-Filme und B-Movies abbildet, bricht den Beamten und herkömmliche Erzählmuster. Nach dieser Tragödie kümmert sich der Pakt der Glücklichen um Senger und beherbergt ihn kurzfristig. Er wird zum »Saufkumpanen« des Pakts der Glücklichen und bleibt einige Tage umsorgt bei diesem in der Wohnung (182-185). Die Leichen werden im Keller versteckt und ignoriert, während die Männer Gore-Filme schauen, was die Ironie der Szene zusätzlich verstärkt.

Bela B bedient sich in seinem Roman *Scharnow* der Ironie allgemein als Vermittlungsinstanz. Allerdings wirkt die Ironie eher aufgrund ihrer Absurdität, was man beispielweise im Wandel von Senger erkennen kann, nicht durch ihre gesellschaftskritische Botschaft. Ein Supermarkt wird von nackten Männern überfallen, denen ihre Nacktheit dazu dienen soll, nicht erkannt zu werden. Genau diese Freizügigkeit wird ihnen zum Verhängnis, da sie Elsa Karpiski, die schon lange ein Problem mit den lauten Nachbarn hatte, nackt ins Haus laufen sieht (152). Verschiedene Personengruppen werden karikiert, wobei ein Unterschied zwischen der Selbstwahrnehmung und dem äußeren Eindruck deutlich wird:

›Hände hoch und da rüber!‹, bellte Bratengabel, worauf Nami sich zu der Gruppe von Leuten gesellte, die von Strumpfmassage und Spongebob in Schach gehalten wurden – neben Sylvia und Hamid noch Bertholt Sonntag [...] und Sonja Päßken, eine aus der Großstadt geflohene Yogalehrerin mit ihrem fünf Monate alten Sohn Augustin, der zufrieden im Babytragetuch vor sich hin schnurzelte. (105)

Während die Überfallenden denken, sie wären bedrohlich genug, um einen Supermarkt unter ihre Kontrolle zu bekommen – »Pit, insgeheim hoch beglückt von der Entschlusskraft, die sein Freund an den Tag legte – Ehre, Mut und Männlichkeit! –, kam der Aufforderung sofort nach.« (124) –, nehmen die Kund:innen sie nicht wirklich ernst, noch nicht mal das Baby wacht auf. Gerade die Gruppen, die sich selbst als bedrohlich empfinden und anderen Menschen Angst einflößen wollen, werden in *Scharnow* so dargestellt, dass man über sie nur schmunzeln kann. Dies kann auch als politisches Statement ausgelegt werden. Dabei dient die Satire dazu, die Leser:innen zum Lachen zu bringen, damit sie von den Wahrheiten, die dahinter stehen, entlastet werden.⁶⁴

Ein weiterer lesbare Stereotyp in *Scharnow* ist der Altersstereotyp, der durch Karpiski verkörpert wird. Die »Omili« (8) verbringt ihre Zeit damit, den Pakt der Glücklichen zu beobachten und jede noch so kleine Ruhestörung dem genervten Polizeihauptmeister zu melden (138-140), was die nackten Räuber schließlich überführt. Sie fühlt sich oft von der Polizei nicht ernst genommen, denn »mit einer alten Frau kann man's ja machen« (139). Bis auf den Kontakt zu ihrer Enkelin lebt sie fast vollständig desozialisiert und setzt andere Prioritäten wie beispielsweise auf das scharfe Beobachten ihrer Umwelt.⁶⁵ Der Altersstereotyp ist nicht unbedingt weniger aktiv, er widmet seine Zeit nur vermehrt anderen Dingen, aufgrund des Wegfalls einer Berufstätigkeit und des Eintritts ins Rentenalter.⁶⁶ Zunächst sprechen die Aktivitätstheorie und die Desozialisierungstheorie für die allgemeinen Annahmen über den Altersstereotyp,⁶⁷ jedoch bricht Karpiski diese im späteren Verlauf. Sie freut sich innerlich über die Schimpfwörter, die ihr in den Sinn kommen, etwa »Huren-söhne!« (147), und ruft diese sogar laut aus, was für sie fast schon verboten

64 Siehe hierzu Vera Podskalsky: *Jan Böhmermann und Die PARTEI. Neue Formen der Satire im 21. Jahrhundert und ihre ethische (Un-)Begrenztheit*. Würzburg 2017, 21.

65 Siehe hierzu Thiele: *Medien und Stereotype*, 289.

66 Ebd.

67 Ebd., 289f.

erscheint. Durch ein Koma, ausgelöst von dem Anblick des brutalen Todes der Brüder Weinbarth wird sie schließlich zum »Seelenparkplatz« (258) für Tiere. Sie spricht nicht mehr und augenscheinlich wird sie zu einer dementen alten Frau, deren Lebensenergie abgelaufen ist. Nur die Rezipient:innen können hinter die Fassade schauen und erfahren, dass sie in ihrem Kopf die Seelen toter Tiere beherbergt. Somit werden die Annahmen über das Alter nur für die Lesenden gebrochen, während alle anderen Figuren des Buches unwissend bleiben.

Das Chaos der Geschehnisse in Scharnow wird durch das Auftreten übernatürlicher Fähigkeiten und Kräfte komplett. Es bietet eine neue Sichtweise auf die alternde Else Karpiski, die nicht länger spricht, weil sie zu einem Seelenparkplatz wird, sowie auf einen leukämiekranken Mann namens Trotzky, der Superkräfte besitzt und fliegen kann. Letzterer ist Kopf einer Gruppe von Verschwörungstheoretiker:innen, die die »Weltenlenker« (11) stoppen wollen. Gerade diese Verschwörungsszene wird in *Scharnow* als etwas Unwirkliches dargestellt und kontrastiert das dörfliche Idyll. Keiner vermutet in diesem kleinen unscheinbaren Lebensraum, dass jemand bewaffnet mit »ein paar Handfeuerwaffen [und] ein[em] Präzisionsgewehr« (93) entschlossen gegen die Weltenlenker kämpft – weshalb der Kontrast gerade deswegen als Unterhaltungsfaktor im Buch fungiert. Trotzky, der als Kind vom Schuldirektor missbraucht wurde und diesen daraufhin tötete, führt die mysteriösen Verschwörungstheoretiker:innen an (195-215). Dabei bereitet es ihm wenig Freude mit »rechten Verschwörungstheoretikern zusammenzuarbeiten« (41), vielmehr geht es ihm darum, die verhassten Weltenlenker mit Attentaten aufzuschrecken. Der Bund skeptischer Bürger, kurz: »BsB« (7), kristallisiert sich im Verlauf der Handlung als ein »Haufen entschlossener Menschen, [...] [mit] tendenziell rechtsnationalistisch[en]« (93) Ansichten heraus. Trotzky nutzt gescheiterte Existenzen wie den geschiedenen und arbeitslosen Jan-Uwe aus, um Unruhe zu stiften und Rache an der Gesellschaft zu nehmen, die ihn seiner Ansicht nach oft ungerecht behandelt. Der BsB will der Regierung zum Beispiel schaden, indem er prominente Haustiere tötet (187), da die Weltenlenker angeblich »über Tiere mit telepathischen Fähigkeiten [kommunizieren]« (187). Trotzky, nach seiner Krebsdiagnose gleichgültig gegenüber den Folgen seiner Handlungen, sucht Jan-Uwe auf und macht jede Theorie, die er dem BsB selbst zugetragen hatte, durch »eine[n] ironisch-herablassenden Ton« (187) zunichte.

Die verzerrte Denkweise des BsB wird damit parodiert und die Lesenden halten die fast schon fantastischen Einbildungen für unterhaltsame Elemente

eines Romans. Doch die Ansichten der Verschwörungstheoretiker:innen sind aktueller denn je: »Wir leben wirklich in einer verquerten Welt. In den 80er Jahren habe ich [Bela B] mit großer Lust noch Verschwörungstheoretiker-Magazine wie ›Weekly World News‹ gelesen, die ich als Satire empfand.«⁶⁸ Die Satire des Romans wird durch das ort- und zeitabhängige Komische gefördert.⁶⁹ Das aktuelle Aufbegehren der politisch rechten Esoterik- und Verschwörungsszene wird durch den Einbau des Bunds skeptischer Bürger zum pointiert kritisiert. Komik kann am besten verstanden werden, wenn sie »die unmittelbare Gegenwart betrifft«⁷⁰, weshalb Bela B die präsenste Weltanschauung auch im neuen Song *FEXXO CIGOL* der Ärzte diskreditiert. Wie schon in *Scharnow* baut der Autor die falschen Überzeugungen gespeist aus »ein paar wenigen Klicks«⁷¹ im Netz ein. Satire kann auf falsche Ideologien und Verschwörungen durch Sarkasmus und Übertreibungen, zum Beispiel »denn ein Lappen allein kann bald schon ein Handtuch sein (wer weiß?)«⁷², aufmerksam machen, diese ins Lächerliche ziehen und so als moralischer Kompass zu fungieren. In *Scharnow* gelingt Bela B vor allem durch Übersteigerung der Handlungen, wie beispielsweise dem Erschießen einer Hündin, die angeblich einem Politiker gehören soll, eine Karikatur der fehlgeleiteten Ansichten der Verschwörungstheoretiker:innen. Seine Satire besteht gerade im Hervorheben der Lächerlichkeit von Verschwörungstheorien. Er kritisiert aktuelle Geschehnisse – Falschinformationen, die zu Panik und unüberlegten Handlungen führen – mit intellektuell spielerischem Charakter.

Fazit

Bela B hat durch seinen Einblick in die Lebenswelten eines Musikers, Schauspielers, Comicbuchverlegers und Autors die Möglichkeit, seinen Werken einen besonderen Stempel zu geben. Der »Do-It-Yourself-Gestus«⁷³, der dem

68 Bela B in: *Bela B hat seinen ersten Roman ›Schwarnow‹ [sic!] geschrieben.*

69 Siehe hierzu Klaus Cäsar Zehrer: *Dialektik der Satire. Zur Komik von Robert Gernhardt und der Neuen Frankfurter Schule.* Osnabrück 2002, 36.

70 Zehrer: *Dialektik der Satire*, 38.

71 Die Ärzte: »FEXXO CIGOL«. In: *Hell. Hot Action* 2020. [Transkription C. B.]

72 Ebd.

73 Markus Tillmann: »Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit. Punk- und New-Wave-Rezeption in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur«. In: Carsten Gansel/Burkhard Meyer-Sickendiek (Hg.): *Stile der Popliteratur.* München 2018, 83-116, hier 85.

Punk innewohnt, und Motive der Popkultur,⁷⁴ etwa aus Comics und Filmen, finden sich in seinem Debütroman wieder. Die Satire ist ein Mittel, das zulässt, eine moralische Haltung preiszugeben und andere für ihre Moral zu kritisieren. Bela B nutzt stets den Aktualitätsbezug und intermediale Mittel, die er durch die Filmindustrie vermittelt bekommen hat, um Geschehnisse und Personen gezielt hervorzuheben. Durch Ironie und Parodie, verkörpert in Stereotypen, entstehen Lacher und Schmunzler bei Lesenden und Zuhörenden. Der Humor klärt die Konsument:innen von Satire indirekt auf. Indirektheit spielt nicht zuletzt eine Rolle, damit die Kunstschaffenden nicht dafür belangt werden können. Der Moment der Lächerlichkeit hat gleichzeitig eine lehrende Funktion, da der Witz ohne ein gewisses Verständnis für den Unmut nicht nachvollziehbar wäre. Anstatt in einem ganzen Roman kann in einem Lied innerhalb von ein paar Minuten ein Statement gesetzt und ein Appell an die Gesellschaft formuliert – und obendrein mitgesungen werden. Popmusik ist in diesem Sinne eine ideale Form für die Satire und ihre Ästhetik findet in der literarischen Produktion gleichermaßen Anwendung.

74 Siehe hierzu Markus Tillmann: *Populäre Musik und Pop-Literatur. Zur Intermedialität literarischer und musikalischer Produktionsästhetik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld 2013, 18.

Unschuld in Gefahr

- Kinder und Gewalt in Till Lindemanns Lyrik

Michelle Mück/Katina Raschke

»Gebt den Kindern das Kommando/Sie berechnen nicht, was sie tun,«¹ besingt Herbert Grönemeyer in *Kinder an die Macht* die topisch aufgerufene Unschuld der Kinder. »Kindheit« ist ein (umgangssprachlich formuliert) romantischer Zustand, über den die Erwachsenen nur noch spekulieren können. »Mangelnde« Lebenserfahrung erlaubt den kleinen, jungen Menschen einen unvoreingenommenen Blick auf die großen Zusammenhänge der Welt und das gesellschaftliche Miteinander. Informationen und Gebrauchsgegenstände werden ihnen verwehrt mit dem Hinweis, dass diese »nur etwas für große Leute« seien. Kinder sollen von allem Bösen abgeschirmt werden, unbeschwert und sorglos aufwachsen – in einer »heilen Welt«. Kindliche Realitäten sehen allerdings anders aus, als es diese »erwachsene« Perspektive wissen will. Der Blick muss nicht erst zu den oftmals in kolonialer Manier heranzitierten »Kindern in Afrika« schweifen, um Kinder in sogenannten »schwierigen Verhältnissen« auszumachen. Geschichten darüber wohnt gerade im Kontrast zu romantisierten Kindheitsmythen eine gewisse Tragik inne. Das Kind ist ein Sinnbild für Unschuld und Naivität, aber auch für den Naturzustand des Menschen und für Neubeginn.² Diese Symbolkraft und den Mythos einer behüteten Kindheit konfrontiert mit blutrünstigem Horror nutzt Lindemann als Hintergrundfolie, um verstörende Szenarien zu entwerfen und ein düsteres Menschenbild zu malen.

1 Herbert Grönemeyer: »Kinder an die Macht«. In: *Sprünge*. EMI 1986. [Transkription M. M./K. R.]

2 Siehe hierzu Eva Erdmann: »Kind«. In: Günter Butzer/Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart 2012, 214-216.

In seinem Gedicht *Kindheit*, zuerst erschienen 2013 im Gedichtband *In stillen Nächten*, beschreibt Lindemann in fünf Versen, von denen einer nur aus dem Wort ›doch‹ besteht, das Äußere eines Baumes:

Kindheit

Harz tropft aus verletzter Rinde
dennoch bleibt der Baum am Leben
doch
der Schorf von frühen Wunden
bleibt gerne auf der Seele kleben.³

Der Titel ist das entscheidende Allegorie-Signal des Gedichts. Der Baum ist der Mensch, dessen frühe Verletzungen zu dauerhaften seelischen Schäden führen können. Sofern die Verletzungen nicht lebensbedrohlich sind, verstirbt der Mensch nicht an ihnen und sie können mit der Zeit verheilen, ganz nach dem sprichwörtlich gewordenen Nietzsche-Zitat »Was mich nicht umbringt, macht mich stärker.«⁴ Die Konjunktion ›doch‹ widerspricht dem vorher gesagten, das heißt, die ›frühen Wunden‹ können *doch* einem Tod gleichkommen. Illustriert sind damit die traumatischen Bedingungen von Kindheit, das wehrlose Ausgeliefertsein an Erwachsene und Umwelt.

Aber sind Kinder überhaupt von Natur aus unschuldig? Zuletzt sorgte Nora Fingscheidts Kinofilm *Systemsprenger* (2019), der ungeschönt die brutalen Wutausbrüche eines traumatisierten neunjährigen Mädchens zeigt, für Aufsehen. Das Kind ist in einem Teufelskreis aus Gewalt, Zurückweisung und Misstrauen gefangen. Grausame Kinder sind ein etablierter Topos, man denke nur an Erich Kästners *Ballade vom Nachahmungstrieb* (1932) oder Michael Hanekes Kinofilm *Das weiße Band – Eine deutsche Kindergeschichte* (2009). Das Motiv des verletzten Kindes, das selbst zum Täter wird, findet sich auch häufig in den Liedern Till Lindemanns beziehungsweise seiner Band Rammstein. So heißt es in *Feuer frei!*, das Rammstein 2001 auf dem Album *Mutter* veröffentlichte: »Gefährlich ist, wer Schmerzen kennt/vom Feuer, das den Geist verbrennt/Gefährlich das gebrannte Kind/mit Feuer, das vom Leben trennt.«⁵ Die Botschaft mutet alltagspsychologisch an: Das sprichwörtliche »gebrannte Kind«, der frühkindlich traumatisierte Mensch, erleidet einen irreparablen

3 Till Lindemann: *In Stillen Nächten*. Köln 2013, 110.

4 Friedrich Nietzsche: *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt*. Leipzig 1889, 2.

5 Rammstein: »Feuer frei!« In: *Mutter*. Motor Music 2001. [Transkription M. M./K. R.]

Schaden und kann wiederum selbst zum Gewaltakteur werden – gegen sich oder andere. Die Spirale der Gewalt setzt sich über Generationen fort.

Nicht nur in Liedern, sondern auch in mittlerweile drei Gedichtbänden Lindemanns – *Messer* (2002), *In stillen Nächten* (2013), *100 Gedichte* (2020) – treten die zerstörten beziehungsweise zerstörerischen Kinder auf. Alle drei Bände bieten dementsprechend eine dystopische Lyrik an, die Bilder einer verkommenen und verrohten Welt zeichnet. Lindemann spielt in seinen Balladen, Volksliedern, Epigrammen, Prosagedichten und freien Versen mit konventionellen Gedichtformen, Reimschemata und Kadenzmustern, spricht: Gattungstraditionen. In dieser Aneignung und Verschleifung verschiedener Epochenstile und historischer Formen ist Lindemanns Lyrik typisch für die Postmoderne, für eine Ästhetik also, die das historische Zeichenmaterial zum intertextuellen Spiel nimmt. Motivisch erinnern Natur, Liebe und Einsamkeit häufig an die Romantik, aber Gewalt ist immer zugleich in oft expressionistischer Manier präsent: Kein Gedicht zeigt Positives, ohne zugleich auf das Negative zu verweisen. Die Lyrik ist detailreich, grausam und durch Gegensätze geprägt: Der Schönheit der Natur wird gehuldigt, aber nur, um sie brutaler Gewalt und Hässlichkeit gegenüberzustellen. Das Hässliche wird mal ästhetisiert, mal drastisch naturalistisch dargestellt. Niemand wird verschont: Weder die Großmutter noch die Haustiere – aber vor allem das Publikum nicht. Lindemann provoziert und verstört es mit seiner Ästhetisierung des Grausamen. Einen gesteigerten Schockeffekt erzielt er, wie sich im Folgenden zeigt, wenn obendrein Kinder in die Gräueltaten verwickelt sind.

Kinder als Zeug:innen der Gewalt

Das volksliedhafte Gedicht *Wenn Mutti spät zur Arbeit geht* erscheint in *In stillen Nächten*.⁶ Der Text wurde in leicht abgewandelter Form als Lied *Puppe* in das im Jahr 2019 veröffentlichte Album *Rammstein* aufgenommen.⁷ Maßgebliche Unterschiede sind hier, dass nicht die Mutter, sondern das Schwesterlein zur Arbeit muss, und sie dem lyrischen Ich eine Puppe schenkt. Letzteres findet im Gedicht keine Erwähnung, jedoch erhält das lyrische Ich hier eine Scheibe

6 Lindemann: *In Stillen Nächten*, 24f. Im Folgenden wird zu Beginn der Analyse immer das jeweils besprochene Gedicht mit vollständiger Seitenangabe im Gedichtband nachgewiesen. Die einzelnen Verse werden dann nicht mehr mit dem Nachweis versehen.

7 Siehe hierzu Rammstein: »Puppe«. In: *Rammstein*. Universal 2019.

Zwieback. Sprache und Syntax sind einfach gehalten, damit es zur kindlichen Sprechinstanz passt. Das Gedicht konstruiert eine beklemmende Stimmung, da das lyrische Ich beschreibt, wie es jedes Mal, wenn die Mutter zur Arbeit geht, ins Nebenzimmer gesperrt wird. Durch indirekte, doch leicht verständliche Hinweise, etwa dass »Sie kommen und sie gehen« oder dass »Das Licht im Fenster rot« leuchtet, ist den Leser:innen schnell klar, dass die Mutter Freier empfängt. Sie scheint dieser Form von Arbeit und der damit verbundenen ständigen Trennung von ihrem Kind nicht freiwillig oder aus Freude nachzugehen, da immer wenn »Die späten Vögel singen/[...] die Mutti schreit«. Die Schreie beim Geschlechtsverkehr können sich für das Kind nach einem Ausdruck von Schmerz anhören. Auch weint die Mutter dem Kind beim Abschied jedes Mal »ein bißchen ins Gesicht«.

Die ›Handlung‹ erreicht ihren Höhepunkt, als das lyrische Ich den Mord an der Mutter »durchs Schlüsselloch« beobachtet. In diesem Vers wechselt das präsentische, iterative Erzählen zum Präteritum, weil hier plötzlich ein einmaliges Ereignis stattfindet: »Und einer schlug sie tot«. Verstörend und überraschend ist die Reaktion des Kindes auf die Tat: »Traurig war ich vorher schon/Die Mutter fehlt mir nicht«. Um im Bild des oben erwähnten Gedichts zu bleiben: Es klebt wohl schon Schorf auf der Seele des Kindes. Es war durch die stetige Abwesenheit der Mutter bereits so weit von dieser distanziert, dass die endgültige Trennung das Verhältnis nicht noch weiter beschädigen kann. Die letzten beiden Verse »Ich riech an ihren Schlüpfern/Und mal mir das Gesicht« können in verschiedene Richtungen interpretiert werden. Der erste Vers impliziert ein inzestuöses Verhältnis, das zwar heute literarisch längst kein Tabu mehr ist, gesellschaftlich jedoch weiterhin. Der zweite Vers könnte bedeuten, dass das Kind seine Zeit nun mit kindlichen Beschäftigungen wie Malen verbringt oder dass es sich schminkt, um die Trauer zu verbergen, und eventuell sogar in die Fußstapfen der Mutter zu treten.

Gleichsam ungefiltert und emotionslos berichtet das Kind von den Ereignissen, da es sich nicht über die Grausamkeit im Klaren ist, deren Zeuge es wurde. Die naive Erzählweise, dass es die Prostitution sowie den Mord an der Mutter ohne rhetorischen Schmuck so wiedergibt, wie es sie erlebt, lassen das Gedicht sehr traurig wirken. Zugleich ist die Form wenig experimentell, vielmehr im Gegensatz zu anderen Gedichten Lindemanns sogar recht traditionell poetisch gehalten. Es besteht aus sechs klassischen Chevy-Chase-Strophen, die seit dem 18. Jahrhundert häufig für Lieder verwendet werden. Jede Zeile beginnt diesem Muster gemäß mit einem Auftakt und endet mit einer ›männlichen‹ beziehungsweise stumpfen Kadenz. Vier- und Dreieheber

wechseln sich ab und das Reimschema lautet xaxa. Das Volkslied ist traditionell die geeignete Form, um die Nöte der sozial benachteiligten Milieus zu besingen. Das tragische Schicksal der Kinder von unfreiwilligen Sexarbeiterinnen ist spätestens seit Victor Hugos *Les Misérables* in sozialkritischer Literatur ein etablierter Topos. Bei Lindemann erzählt ein Kind von seiner eigenen Traumatisierung, die sich durch das wiederholte Einsperren festigt und, wie der Schluss zeigt, sein Gefühlsleben nachhaltig beschädigt.

In seinem balladenhaften Prosagedicht *Ich hatte Hunger* aus den *100 Gedichten* schildert Lindemann die Jagd auf einen Rehbock,⁸ der – durch einen Pfeil verletzt – mitten in einen idyllischen Kindergeburtstag gerät, wohin ihm seine Jäger folgen. Vor den Augen der Kinder, »die weinend davor standen und starrten«, stürzt sich das flüchtende Tier in den Pool, wo es röchelnd ums Überleben kämpft, bis der Jäger es herauszieht und fachgerecht ersticht. Beim Anblick des Kadavers auf dem Rücken des Schlächters verwandelt sich die Furcht der Kinder plötzlich in »Schaulust«. Das morbide Interesse evoziert den Eindruck einer natürlichen Faszination für Gewalt dieser Oberschichtenkinder (Pool!), die zumindest dem Klischee gemäß später ohnehin selbst Jäger:innen werden.

Das Gedicht ist formal experimentell und sticht durch seine überdurchschnittliche Länge hervor. Es enthält viele Enjambements, da die reimlosen Verse hauptsächlich aus schmucklosen Prosa-Sätzen bestehen. Diese Ordnung wird durch Kurzverse von nur einem Wort, Anakoluthen und Ellipsen gestört, die den Eindruck einer mündlich erzählten Anekdote wecken. Das lyrische Ich ist ein Erzähler, der im Präteritum von den Ereignissen berichtet. Ein durch Leerzeilen ausgedehnter Exkurs dient dazu, die illegale Jagd mit der steigenden Rehpopulation zu rechtfertigen. Auch der Titel scheint mit *Ich hatte Hunger* eine Rechtfertigung für die blutige Tat vor den Augen der Kinder zu sein. Der Erzähler will ein Wilderer sein, der aus blanker Not in das wohlstuierte Idyll platzt, allerdings lebt er selbst in der Nachbarschaft der Villa mit Pool. Auch, dass er mit Pfeil und Bogen jagen geht, lässt eher vermuten, dass ›Hunger‹ ein Euphemismus für Blutdurst ist.

Während sie zum Schuss ansetzt, denkt die Sprechinstanz über die Zubereitung des Rehbocks nach und verwendet neben »Tier« (V. 6, 38, 41, 49) die Bezeichnungen »blutende Kreatur« (V. 39), »Essen« (V. 52), »Beute« (V. 53), was den Wilderer als Raubtier erscheinen lässt. Das Gedicht konfrontiert das

8 Till Lindemann: *100 Gedichte*. Köln 2020, 56-59.

animalische Bedürfnis zu essen mit dem menschlichen Vergnügen an Grausamkeit, das Tiere nicht kennen. Die Sprache ist gnadenlos nüchtern und durchsetzt mit Begriffen des Waidmannsjargons: »Wir zogen das Essen aus dem Wasser und es war sehr schwach und so konnte ich mit der kalten Waffe ins Leben gehen und es war schnell zu Ende«. Eine kalte Waffe ist auf waidmännisch ein Messer, im Gegensatz zur »warmen« Schusswaffe. Kombiniert mit dem Euphemismus »ins Leben gehen« für das Eindringen der Klinge in den warmen Körper des Tieres ergibt sich eine ästhetische Darstellung des Vorgangs.

Lindemann erzeugt mit zahlreichen Verben für unartikulierte Laute eine schauerliche Klangatmosphäre: »das Gekreische« von Kindern ist zu hören, dann »stimmten die Gören nebenan/Ein Happy Birthday an«, »der Pfeil krachte in die Nieren« des Tieres, »mit einem Schrei« springt es davon, es folgt »Geschrei« der Kinder, »Geschirr ging zu Boden Geheule konnte man hören und Frauenstimmen die die Namen ihrer Kinder riefen und Fass das nicht an«. Der verletzte Rehbock steht mitten in der Party, »Wobei er Schreie von sich gab/Gleich einem Neugeborenen« – eine befremdliche Art der Veranschaulichung, die den Schmerz des Tieres vermenschlicht. Die Kinder »weinen« und »greinen«. Der Wilderer ruft »in das Durcheinander keiner solle sich Sorgen machen«, worauf nur noch »Mehr Gejammer mehr Geschrei« folgt. Der Rehbock führt einen geräuschvollen Todeskampf: »Mit Gurgeln und Röcheln versuchte er sich an der Oberfläche zu halten/Stieß Laute aus die an Seelöwen erinnerten«. Als alles vorbei ist, wird es ruhig: »Geschrei verstummte und der Hysterie folgte Schaulust«. Das Gedicht ist voller Kontraste: Die Schreie der Kinder werden denen des Rehs gegenübergestellt, um die traumatische Situation zu veranschaulichen. Das Durcheinander der akustischen Reize erzeugt eine chaotische Stimmung, um die Stille nach der Tat umso spürbarer zu machen.

Der alltagssprachliche Ton kollidiert mit der Versform, wie der sterbende Rehbock mit den »aufblasbaren Einhörner[n]« im Pool, was der Erzähler selbst als »makaberer Bild« bezeichnet. Dass der Wilderer mit Pfeil und Bogen jagt, verleiht der Anekdote von Anfang an eine archaische Dimension. Das Gedicht zeigt mit formalen und stilistischen Mitteln, wie sich unter der Oberfläche einer »zivilisierten« Villengegend nackte Gewalt und Lust am Tod verbergen und bahnbrechen, nur um – »Es war ruhig nebenan und wir hatten keinen Hunger mehr«, lautet der letzte Vers – wieder in geordnete Bahnen zurückzukehren. Nicht allein die klischeehafte Unschuld der Kinder wird von der Jagdszene gestört, sondern auch der bürgerliche Alltag. Dass die Kinder

von weinenden Beobachter:innen zu Schaulustigen werden, beschreibt einen ersten Schritt vom Trauma zur Täterschaft.

Auch im Gedicht *Abschied vom geliebten Tier*, das in *100 Gedichte* kurz nach *Ich hatte Hunger* folgt, lässt Lindemann Kinder Zeug:innen von Gewalt an einem Tier werden.⁹ Es ist inhaltlich ein recht ›klassisches‹ makabres Weihnachtsgedicht, wie zum Beispiel LORIOTS *Advent* aus dem Jahr 1969, um nur eines der bekanntesten zu nennen. Bei Lindemann wird an Weihnachten ein Tier vor den Augen der Kinder mit einem Fleischklopper getötet, dann ausgeweidet und anschließend von der Familie zum Abendessen verzehrt. Erst der letzte Vers bietet die grausame Pointe: »Ich will keinen Hund mehr«. Der Familienvater beschreibt die Vorgänge aus der Ich-Perspektive anschaulich und drastisch, unterbrochen von den Reaktionen der Kinder, die schreien und schluchzen. Durch die fehlenden Reime und die häufige Wiedergabe von indirekter Rede wirkt die Situation realistisch. Wie in *Ich hatte Hunger* ist es Prosa-Sprache, die nur durch die Zeilenumbrüche eine Versform erhält. Erneut wird der Lärm der Tötung der anschließenden Stille gegenübergestellt: »Eine Riesensauerei ein Zucken und Gegurgel/Die Kinder schrieten und dann plötzlich Ruhe«. Der Familienvater spricht von »Routine« und »Auch die Frau kannte sich aus«. Die Kinder erleben etwas derartiges vielleicht nicht zum ersten Mal. Das traumatische Erlebnis hindert die Kinder später nicht, den Hund zu verSpeisen, was der Junge sogar mit Genuss tut. Wieder steht ein bürgerliches Idyll, diesmal *das* verkitschte Familienfest schlechthin, in krassm Kontrast zu blutrünstigen Szenen. Beide Gedichte Lindemanns erinnern sprachlich an den Klassiker der makabren Lyrik: Gottfried Benns Zyklus *Morgue*. Dort ist die Sprache ebenso nüchtern und drastisch und poetische Bilder sind wie zynischer Redeschmuck eingearbeitet. Lindemann malt also verstörende Bilder, die aber in Zeiten, in denen Benn Gegenstand des Deutschunterrichts und LORIOT in jedem Wohnzimmer zu vernehmen ist, nicht das Potential haben, einen Skandal hervorzurufen. Es ist unterhaltsamer und traditionsbewusster schwarzer Humor, der das Grauen hinter dem bürgerlichen Idyll inszeniert.

Kinder als Opfer der Gewalt

Die Kinder in Lindemanns Gedichten sind nicht nur Beobachter:innen, sondern auch Opfer der Gewalt und des Leidens. Kindlicher Schmerz ist eines

9 Lindemann: *100 Gedichte*, 62f.

der Motive, das sich in seinen Gedichten, aber auch in seinen Liedern immer wieder und in vielen verschiedenen Abwandlungen findet. Denn die Gewalt an Kindern und das daraus resultierende Leid wirkt besonders erschütternd und aufwühlend. Ein Grund dafür ist, wie wir eingangs angedeutet haben, dass Kinder mit Unschuld assoziiert werden. Dieses Bild ist sowohl von der Romantik als auch vom Christentum stark geprägt.¹⁰ Auch heute ist die kindliche Unschuld noch als soziokulturelles Konstrukt erhalten und Kinder, die davon abweichen, wirken abstoßend und unheimlich.¹¹ Carolyn Salvi erforscht das Kindheitsbild in verschiedenen Kulturen und glaubt, dass die kindliche Unschuld auch das ist, was wir an der Kindheit am meisten wertschätzen und herbeisehnen, weshalb man diese Unschuld auch um jeden Preis beschützen möchte und warum ihre Gefährdung und Zerstörung die Leser:innen so erschüttert; das vielleicht bekannteste Bild für diesen Zusammenhang liefert Salingers *Catcher in the rye*.¹² Diese Wirkung hat auch die Gewalt an Kindern und die Konfrontation der Kinder mit Brutalität in Lindemanns Gedichten. Er provoziert seine Leser:innen mit der Zerstörung und Gefährdung der kindlichen Unschuld, seine Gedichte bieten jedoch auch weitere Interpretationsmöglichkeiten: So lassen die Gedichte auch eine Kritik am Schutz der kindlichen Unschuld erkennen, da er die Kinder einengt und ihnen wenig Freiraum zur persönlichen Entfaltung lässt. Ein weiterer Grund für die schockierende Wirkung der Gewalt an Kindern – insbesondere durch ihre Eltern – ist, dass Kinder auf den Schutz der Eltern und der Gesellschaft angewiesen sind. Wenn Eltern die Rolle der Gewalttäter:innen statt der Beschützer:innen einnehmen, verletzt das ein gesellschaftliches Tabu. Dieser Schockeffekt wird sowohl in der postmodernen Literatur als auch im Film genutzt, um das Publikum aus seiner Komfortzone zu holen, während es bisher unüblich war, Gewalt an Kindern überhaupt darzustellen.¹³

Im Gedicht *Armer Bär* aus den *100 Gedichten* ist die Mutter die Täterin: Das Gedicht stellt die Verstümmelung eines Stoffbären jener eines Kindes gegenüber.¹⁴ Die Unschuld des Kuschtiers wird dabei Symbol für die Unschuld des

10 Siehe hierzu Alexandra Lloyd: »Songs of Innocence and Experience. Michael Haneke's Cinematic Visions of Childhood«. In: *The Modern Language Review* 1/111 (2016), 183-207, hier 186.

11 Ebd., 184.

12 Ebd., 186.

13 Ebd.

14 Lindemann: *100 Gedichte*, 32.

Kindes, und die Mutter ist eine derjenigen Elternfiguren, die nicht die Rolle der Beschützerin einnehmen, sondern als Gewalttäterin figurieren. Eine neutrale Erzählinstanz schildert die Verstümmelung eines Bären und parallelisiert sie mit der eines Kindes, das sich geweigert hat, mit seiner Mutter zu beten, woraufhin diese ihm beide Arme mit einer »[r]ostige[n] Machete[]« (V. 9, 19) abgetrennt zu haben scheint. Die beiden Strophen aus sehr kurzen freien Versen handeln zuerst von der Zerstörung des Spielzeugs und dann von der Verstümmelung des Kindes. Stakkatohaft fallen in elliptischen Sätzen nur die nötigsten Worte, um die Szenerie zu entwerfen und das kaputte Stofftier im Blut des Kindes zu drapieren. Durch die Nennung von Farben und Eigenschaften des Blutes visualisiert Lindemann die Gewalt und führt sie den Leser:innen vor Augen, beispielsweise färbt sich das »braune« Fell des Bären »rot«, als er in das »warme« Blut fällt. Bei den Versen handelt es sich um Kurzverse, die aus einzelnen Worten oder Satzteilen bestehen. Durch Versbrechungen werden viele Eindrücke der Verstümmelung aneinandergereiht und schaffen eine pointierte Direktheit, die erschüttert. Die Parallelisierung der beiden Gewalttaten wird durch Wiederholungen erreicht, in denen nur das Objekt verändert wird. So lautet der letzte Vers in der ersten Strophe »Der arme Bär der arme« und der letzte Vers der zweiten Strophe »Das arme Kind das arme«. Die Doppelung des Wortes »arm« ist kein Zufall, sie bildet die beiden abgetrennten Gliedmaßen ab und entlarvt den Erzähler als boshafte Zyniker.

Die Unverhältnismäßigkeit der Verstümmelungs-Strafe für das Vergehen, nicht mit der Mutter beten zu wollen, wirkt schockierend. Die schwarze Pädagogik, die angewendet wird, um den kindlichen Willen zu brechen, ist häufig Thema in Lindemanns Gedichten und wird hier genutzt, um das Aufzwingen religiöser Ansichten auf Kinder zu kritisieren. Das Abtrennen der Arme steht symbolisch dafür, dass das Kind seiner Freiheit und Eigenständigkeit beraubt wird, wenn es fanatisch religiös erzogen wird und seinen eigenen Willen nicht ausleben darf. So kann man das Gedicht als Kritik an der mangelnden Entfaltungsfreiheit von Kindern lesen, deren Unschuld insbesondere durch religiöse Erziehung geschützt werden soll. Auch in vielen weiteren Gedichten und Liedern übt Lindemann Religionskritik.

Ein weiteres Beispiel für die schwarze Pädagogik und die Bereitschaft zur Gewalt bei der Kindeserziehung zeigt das Gedicht *Notlüge* aus dem Band *Messer*.¹⁵ Hier »hat das Kind in Not gelogen« und wird dafür gefoltert. Lügen stellt

15 Till Lindemann: *Die Gedichte. Messer. In Stillen Nächten*. Köln 2015, 52.

einen Bruch mit dem achten der zehn Gebote dar, den es zu bestrafen gilt. Aus der Sicht des unbeteiligten lyrischen Ichs werden dem Kind zunächst »die Knie zu Stücken [gebrochen]«, vermutlich, damit es nicht fliehen kann und den Täter:innen, die nur als »Sie« erwähnt und nicht weiter beschrieben werden, heillos ausgeliefert ist. Dann wird dem Kind die Zunge herausgetrennt. Dieser Vorgang wird in sieben der 16 Verse immer durch andere Metaphern und Metonymien ausgedrückt (V. 3-5, 7, 13-15). Die Zunge wird ihm im Anschluss »um den Rückenstock gebogen« und »der Wörtermuskel wird versteckt/mit Haut am Achterleib bedeckt«. Hinter diesen metonymischen Beschreibungen verbirgt sich wohl eine unvorstellbare Grausamkeit, die nicht zu paraphrasieren ist. Das Strafmaß beider Gedichte, die von Verstümmelungen handeln, erinnert an *Die Geschichte vom Daumenlutscher* aus Heinrich Hoffmanns *Struwwelpeter*, der bei seinem Erscheinen im Jahr 1845 als kindgerechtes Buch mit sinnvoll abschreckenden Beispielen galt.

Die Handlung setzt sich nach einem Zeitsprung in der zweiten Strophe fort. Es wird ein Mädchen beschrieben, das »an den Krücken« geht und »einen Knoten auf dem Rücken [trägt]«. Es heißt: »um die Wortkunst so betrogen/hat das Kind nicht mehr gelogen«. Das Wort ›Wortkunst‹ ist entweder extrem zynisch in diesem Kontext oder es lenkt trotz aller Drastik den Blick auf eine mögliche allegorische Ebene: Hier ist jemandem das Künstlertum verweigert worden. Am Ende wird das Mädchen sich »mit den bleichen Händen/selber würgen und beenden«. Der genaue Grund für die Bleiche der Hände könnte der Blutverlust durch das Abtrennen der Zunge sein, jedoch könnte es auch eine Vorstufe der Leichenblässe darstellen, da das misshandelte Kind in diesem Zustand kein richtiges Leben führt und sich dadurch immer weiter Richtung Tod bewegt.

Die wiederkehrende Variation unterschiedlichster Beschreibungen der Verstümmelung ist ein poetischer Vorgang, der im Kontrast zur aufgezwungenen Kunstlosigkeit des Mädchens steht. Der Erzähler ergötzt sich geradezu daran, immer neue Sprachbilder dafür zu finden. Das Gedicht ist auffällig kunstvoll gebaut: Es besteht aus relativ regelmäßigen vierhebigen Jamben, meist mit weiblicher beziehungsweise klingender Kadenz, das Reimschema lautet ababaacc bbddeeffaagg. Durch die wiederkehrenden Endreime wirkt das Gedicht wie ein geschlossenes Ganzes. Die metrische Gestaltung mit dem jambischen Auftakt, der regelmäßigen Füllung und dem klingenden Ende findet sich traditionell in Volksliedern und scherzhaften Versen. Hier liegt der Kontrast also nicht, wie etwa in *Ich hatte Hunger* auf der inhaltlichen

Ebene. Es gibt kein Idyll zu stören, die Grausamkeit setzt unmittelbar ein – aber in leichtfüßigen Jamben.

Gewalttätige Kinder

Gewalt durch Kinder ist ein Thema, das, vielleicht mehr noch als Gewalt an Kindern, Schockeffekte erzielen kann. Sie stellt den größtmöglichen Gegensatz zum Mythos des unschuldigen Kindes in einer heilen Welt dar und ist ein beliebtes Horrorfilm-Motiv.¹⁶ Lindemanns Gedichte zeigen nicht nur schutzbedürftige, unschuldige Kinder, sondern auch Kinder, vor denen sich die Gesellschaft besser schützen sollte. Kinderfiguren, die als Täter:innen agieren, transportieren literarisch ein Welt- und Menschenbild, das von Unberechenbarkeit und Unheimlichkeit geprägt ist.

In dem Gedicht *Großmutter aus Messer* foltert und vergewaltigt ein Enkel seine sterbende Großmutter,¹⁷ allerdings ist das Alter des Enkels nicht auszumachen. Doch im letzten Vers nennt sich der Erzähler »lieber braver Enkel« und versieht sich so mit den Attributen eines Kindes. Außerdem ist das Enkelkind klassischerweise in allen populären Medien natürlich ein Kind. Die Handlung beginnt, als der Enkel bei der Großmutter *im* Sterbebett liegt. Schon dieser Umstand sorgt für die erste Irritation. »ewig kommst du nicht zur Ruh« lautet darauf der dritte Vers, der schon das ungeduldige Warten verrät. Schließlich heißt es in vierhebigen Jamben: »doch schüttelt mich die Langeweil« und damit setzt die Folter- und Vergewaltigungsszene ein. Auf »Langeweil« reimt sich direkt im nächsten Vers das »Wäscheseil«, mit dem die Großmutter gefesselt wird, was die Kausalität unterstreicht. Die Gewalt findet zu Unterhaltungszwecken statt. Danach folgen mehr und weniger explizit beschriebene Grausamkeiten:

bis in den Tod soll ich dich lieben
 muß erst das Fett nach oben schieben
 dann leg ich mich auf deine Haut
 ich bin im Takt das Bett ruft laut

Der Enkel bezeichnet die schreiende Großmutter als Bett und macht sie damit sprachlich bereits zum leblosen Gegenstand. Im Sinne des Gedichts *Kindheit*

16 Siehe hierzu Lloyd: »Songs of Innocence and Experience«, 198.

17 Lindemann: *Die Gedichte*, 49.

wäre zu spekulieren, ob der Satz »bis in den Tod *soll* ich dich lieben« den Hinweis auf den ›Schorf einer frühen Wunde‹ enthält und der Enkel selbst übergriffen Erwachsenen ausgesetzt war. Die anschließenden Verse zeigen, dass das Verb ›lieben‹ hier einen doppelten Boden hat und auch für Geschlechtsverkehr steht.

Die Großmutter ist machtlos und ausgeliefert, doch der Enkel will sie vollkommen zum Verstummen bringen:

ewig kommst Du nicht zur Ruh'
 ich näh' dir Mund und Augen z
 die Nase die vom Atmen trocken
 schließt eine Klammer für die Socken

All das wirkt aus der Sicht des Sprechers makaber und zynisch, weil er Dinge, die in gesellschaftlichen Stereotypen mit der Großmutter und ihrer Tätigkeit als Hausfrau assoziiert sind, missbraucht und ins Gegenteil verkehrt: Wäsche, Nähen, Ruhe, Liebe. Das Gedicht besteht aus relativ regelmäßigen vierhebigen Jamben, die in Paarreimen enden. Der wiederholte Vers »ewig kommst Du nicht zur Ruh« (V. 3, 15) ist einer der wenigen ohne Auftakt, der also nicht jambisch beginnt, sondern mit der betonten ersten Silbe von »ewig«, dadurch wird die Klage des Enkels über die Langeweile noch unterstrichen. Der Gipfel des Zynismus findet sich wohl in diesen beiden Versen: »du hast gar nichts zu vererben/da sollst du etwas schneller sterben«. Damit geht einerseits der kindliche Ton verloren, Erbschaften sind doch eher die Angelegenheit Erwachsener, und der Vorgang verliert seinen Selbstzweck und seine Naivität. Plötzlich tut sich doch ein Motiv außer der Langeweile auf, nämlich Rache. Die Großmutter wird mit dieser Bemerkung vollends zum nutzlosen Objekt degradiert, das keine Daseinsberechtigung mehr hat.

Der Vers »dein Herz schlägt schwach« ist der einzige reimlose und damit herausgehoben. Es ist der Moment des letzten Lebenszeichens der Großmutter. Dieser und der folgende Vers »mein Herz schlägt laut« sind die einzigen, die keine Jamben enthalten, sondern nur aus jeweils vier betonten Silben bestehen. Sie imitieren den Herzschlag und unterbrechen den Rhythmus der vorherigen 20 Verse. Regelmäßige vierhebige Jamben erzeugen im Deutschen ein ›holpriges‹ Auf und Ab der Betonung, das etwas leiernd und bemüht klingen kann. Es ist gewissermaßen das klassische Allerweltsmetrum für Scherzgedichte zu jeder Gelegenheit. In der unambitionierten Form spiegelt sich die Langeweile des Enkels. Erst im Moment des Todes, wenn sein Herz laut schlägt, ist auch der jambische Rhythmus unterbrochen. An diesem Punkt

weicht der Langeweile kurz die Aufregung, nur um wieder zur Langeweile und den vierhebigen Jamben zurückzukehren: »das Leben springt dir von der Haut«. Das einfache Versmaß könnte einerseits auf die Naivität des Erzählers deuten, andererseits auf die Selbstverständlichkeit und Banalität seiner Gewalt. Diese macht nicht einmal vor der eigenen Großmutter halt, was einen Tabubruch mit Schockeffekt darstellen kann. Es ist ein makabres oder kein Vergnügen, ein Gedicht über Folter und Vergewaltigung einer sterbenden Greisin zu lesen. Lindemann zeigt wieder eine dystopische Welt, in der gerade die Schwächsten nicht vor Grausamkeit geschützt sind.

Auch das Gedicht *Erfurt* aus den *100 Gedichten*, dessen Titel auf den Amoklauf in Erfurt am 26. April 2002 hindeutet, spielt mit einem Tabubruch.¹⁸ Damals erschoss der 19-jährige Täter zwei Schüler und vierzehn Erwachsene. Er hatte vor allem bewusst auf Lehrkräfte gezielt. Lindemann »verschlimmert« den Tathergang und macht ihn noch schockierender: Hier hat das lyrische Ich auch seine Eltern getötet, dann seine »Kameraden«, »Kinder[]« im Plural und »nur« *einen* »Lehrer«. Der Erzähler gibt die Ereignisse mit einer nüchternen Beschreibung wieder:

Und meine Kameraden
Herrje sie sind dahin
Den Kindern und dem Lehrer auch
Allen schoß ich in den Bauch

Das Gedicht besteht aus fünf Strophen mit je vier Versen, die in einem volks- oder kinderliedhaften Ton gehalten sind: Die Metrik ist unregelmäßig, teilweise beginnen die Verse mit, teilweise ohne Auftakt, die Silbenzahlen variieren leicht, das Reimschema ist meist xaxa, das Vokabular ist schlicht. Dadurch verjüngt Lindemann das lyrische Ich und macht es erst zum Kind. Auch der Mord an den Eltern unterstreicht dessen »Kind-sein«. Das Gedicht erinnert auch an Bertolt Brechts Ballade *Apfelböck oder Die Lilie auf dem Felde* (1919/1927), das wiederum die Tradition des Bänkelsangs aufnimmt. Brechts Täter antwortet auf die Frage nach dem Motiv mit »Ich weiß es nicht.«¹⁹ Auch Lindemanns lyrisches Ich gibt kein Motiv an, wodurch das Töten einer Vielzahl von Menschen wie eine Banalität wirkt. Die letzte Strophe lautet:

18 Lindemann: *100 Gedichte*, 87.

19 Bertolt Brecht: »Apfelböck«. In: *Simplicissimus* 22/29 (1924), 304.

Der Lauf steckt tief in meinem Mund
 Schenkt Leben nach dem Leben
 Mein Vater hatte ein Gewehr
 Hab es dem Engelchen gegeben

Der 19. Vers »Mein Vater hatte ein Gewehr« ist die wörtliche Wiederholung des ersten Verses, was das Gedicht als poetisches Gebilde vorführt. Das »Engelchen« in Vers 20 taucht das erste Mal am Ende der vorherigen Strophe auf: »Ein Engel singt ins Klassenzimmer«. Der Verweis auf Engel und »Leben nach dem Leben« ruft die Tradition christlicher Kinder- und Schlaflieder auf. Das lyrische Ich schließt damit, dass es das »Gewehr« dem »Engelchen gegeben« habe. Damit nutzt Lindemann ganz bewusst ein Sinnbild für Unschuld und findet wieder einen Weg, einen schockierenden Kontrast zu erzeugen. Die Kindlichkeit des Tons und der Reime wird die Brutalität der Ermordung und die Bagatellisierung der Gewalt gegenübergestellt. Durch die Wiederholungen und Reime wirkt das Gedicht geordnet, wodurch die bestialische Tat in einem poetischen Licht erscheint.

Fazit

Lindemann stellt die kindlich konnotierten Täter als empathielos und ruhig dar. Sie erzählen nüchtern, mit schlichtem Vokabular und in einfachen Versen von ihren Taten. Dadurch entstehen groteske, unheimliche Gedichte. In *Großmutter* und *Erfurt* spielt er mit dem Kontrast der Gewalt zur kindlichen Unschuld, die als bloßer Schein dargestellt wird und die dem Kind als Deckmantel dient. Die ›trockene‹ Art des Berichtens ist der rote Faden, der sich durch die Werke Lindemanns zieht. Wichtig ist die Beobachtung, dass bei Lindemann das lyrische Ich niemals das Opfer ist. Diese Konstellation hat, nebenbei bemerkt, für erhebliche Aufregung beim Erscheinen der *100 Gedichte* gesorgt, weil Lindemann in *Wenn du schläfst* die Vergewaltigung eines mit Rohypnol betäubten Opfers beschreibt.²⁰ Meistens ist das lyrische Ich der Tä-

20 Lindemann: *100 Gedichte*, 77. Siehe hierzu Arno Frank: *Es ist klar, wer da kritzelt. Missbrauchslyrik von Rammstein-Sänger Lindemann*. Auf: <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/rammstein-saenger-till-lindemann-und-sein-gedicht-es-ist-klar-wer-da-kritzelt-a-4bdaf903-10df-4fb7-b8a3-39ae4204c728>, veröffentlicht am 5. April 2020, zuletzt abgerufen am 21. Juni 2021.

ter, manchmal, wie in *Armer Bär* und *Notlüge*, ist es ein unbeteiligter, im Ton jedoch eher hämischer Erzähler.

Lindemann macht vor keinem Tabu Halt und lässt in seinen Gedichten teils brutalste Gewalt an Kindern und durch Kinder geschehen. Damit geraten seine Gedichtbände in ihrer Gesamtheit zu albtraumhaften Dystopien, die von unheimlichen, menschlichen Monstern bevölkert sind. Es sind Welten, in denen Unschuld schon immer eine Illusion ist. Kinder nehmen darin drei Rollen ein: Sie können Zeugen, Opfer oder Täter sein. Häufig zeigt sich ein Teufelskreis der Gewalt, eine Spirale, die sich über Generationen hinweg fortsetzt. Wenn die Kinder Zeug:innen werden, wie in *Ich hatte Hunger* und *Abschied vom geliebten Tier*, offenbaren sie schnell ihr morbides Interesse an Blutvergießen und Tod. Lindemann dekonstruiert den kitschigen Mythos einer unschuldigen Kindheit in einer heilen Welt. Während Grönemeyer die Kinder an die Macht ruft, weil sie nicht berechnend seien, sind bei Lindemann alle Menschen, die nur ein Minimum an Macht erhalten, zum Beispiel über die wehrlose sterbende Großmutter, sofort und naturgemäß unberechenbar.

Der Kontrast der Kindlichkeit zur Gewalt zeigt sich auch im Ton der Gedichte, der den Motiven und angesprochenen Thematiken konträr gegenübersteht. Die Gewalt wird durch schlichte Beschreibungen verbildlicht und den Leser:innen vor Augen geführt, auch Versbrüche und Kurzverse werden dafür genutzt. Ferner erzeugt die kindliche und einfach gehaltene Beschreibung des Geschehens eine unheimliche Grundstimmung. Lindemann nutzt immer wieder das Motiv der Kindheit mit seiner symbolischen Bindung an Unschuld, um schockierende und/oder bestürzende Szenarien zu entwerfen. Seine Gedichte sind teilweise von beißendem Zynismus und schwarzem Humor, teilweise von fast kitschig anmutender Sozialkritik. Neben dem Menschenbild liegt den Gedichten insgesamt eine Ästhetisierung und künstlerische Verarbeitung von Gewalt zugrunde, die an ältere Traditionen anknüpft. Einerseits erinnern drastische und überzogene Szenen des Blutvergießens, des Prügelns und Dahinmetzeln an karnevalistische Unterhaltung. Andererseits erinnern sie vor allem an die dystopische Lyrik des Expressionismus, der auch versuchte, möglichst schockierende Verbindungen zwischen Poesie und Ekel hervorzubringen.

Lindemann sowie seine Band Rammstein sind dafür bekannt, dass sie der Grausamkeit der Welt eine Bühne bieten. Oft wird ihnen dabei Verherrlichung von Gewalt vorgeworfen. Ihre Verteidiger:innen gemahnen an die Freiheit der Kunst. Unumstritten ist, dass es sich um provokante, schockierende Lyrik handelt, worauf Lindemann bewusst abzielt. »Abgehärtete« Fans

von Rammstein und dem Genre Horror in jeglichem Medium bieten diese Gedichtbände sozusagen klassische Unterhaltung, es hat sich ja längst eine Stilgemeinschaft herausgebildet, die eine solche Ästhetik erwartet. Der eigentliche Tabubruch Lindemanns ist aber, dass er sich aus dem Feld der Rockmusik-Lyrics hin zum bürgerlich konnotierten Gedichtband wendet. An die Gattung Gedichtband sind zahlreiche ›hochkulturelle‹ Konventionen geknüpft, die Lindemann mit seiner Kombination von handwerklich gekonnten Adaptionen traditioneller Versformen mit ekelerregenden Motiven sprengt.

»Ungemütlich. Gnadenlos. Entseelt.«

Themen und Tendenzen der neueren Dorfliteratur in Silvia Szymanskis Roman *652 km nach Berlin*

Anja Götz

»Die Kühe schauten neugierig, mit unbewegter Miene über den Zaun, wie eine Gang gewalt-bereiter Gangsterrapper. Fettig schwitzte das grüne, duftende Gras in der Hitze«¹ – für solche Tableaus feiert die *taz* Silvia Szymanski als »[die] heimliche [...] Königin des Provinzromans«². In ihrem 2002 erschienenen Roman *652 km nach Berlin*, dem die Autorin eine CD ihrer Band Tortuga Jazz beilegt, erzählt die Hauptfigur Sophia Sowa von Busfahrten, von Gesprächen im Freibad und auf Dorffesten. Die Ereignislosigkeit der Provinz, über der die »Königin« aber keineswegs mit mildem Blick thront, wird gleichsam zur Geschichte. Anders gesagt: Hier wird kein naives Revival einer Gattung gefeiert, die ihre Hochzeit im 19. Jahrhundert hatte und seither als konservativ desavouiert ist. Vielmehr lässt sich der Roman als anschauliches Beispiel für den Boom einer neuen Dorfliteratur verstehen, die die Topographie aus dem 19. Jahrhundert borgt, die ihre Erzählwelten aber nicht idyllisch, sondern dezidiert modern ausstattet. Dabei erweitert Szymanski mit der CD, auf der von ihr eingesprochene Texte mit der Musik von Tortuga Jazz unterlegt sind, den Roman um einen Soundtrack und schafft so ein multimediales Kunstwerk. Dass und wie *652 km nach Berlin* also in Sicht auf die Narration von der traditionellen Dorfgeschichte abweicht und inwieweit der Text sich in den aktuellen literarischen Diskurs einer neuen Provinzliteratur einordnet, die gar nicht mehr provinziell ist, soll im Folgenden erläutert werden.

1 Silvia Szymanski: *652 km nach Berlin*. Hamburg 2002, 111. Wenn im Folgenden aus *652 km nach Berlin* zitiert wird, steht die Seitenzahl in Klammern oben direkt hinter dem Zitat.

2 Ulrich Noller: *Jeder ist ein Migrant*. Auf: <https://taz.de/!1118339/>, veröffentlicht am 26. März 2002, zuletzt abgerufen am 21. Juni 2021.

Generell lässt sich in der Popkultur eine Renaissance des Phänomenbereichs ›Dorf‹ konstatieren, die ihm eine neue Kontur verleiht – ästhetisch wie ideologisch.³ In Zusammenhang mit diesem Boom lohnt sich ein Blick auf den von den Geistes-, Kultur- und Sozialwissenschaften ausgerufenen *spatial turn* und darauf, welches Potential das Forschungsfeld ›Raum‹ demnach für die Literaturwissenschaft hat. Der Begriff beschreibt seit den 1980er Jahren grundsätzlich eine Hinwendung zum Raum und allem Raumbezogenen.⁴ In der Literatur(wissenschaft) war die Auseinandersetzung mit Räumen zwar stets gegeben,⁵ genannt sei hier nur Juri Lotman, geändert hat sich mit dem *spatial turn* aber das Raumverständnis. Diesem Wissenschaftsparadigma zufolge geht es darum, danach zu fragen, »welche Vorstellung von Raum jeweils zugrunde gelegt ist und inwieweit sie der Forderung nach einem ›raumbezogenen Denken‹ nachkommt«⁶. Gegenüber einer dichotomen Vorstellung von *natürlichem* und *sozialem* Raum wird ein differenzierter Raumbegriff eingeführt.⁷ Der Humangeograph Edward Soja, Urheber des Begriffs *spatial turn*, stellt fest, dass sich die meisten Raummodelle auf eine Unterscheidung zwischen *realem Erstraum* und *mentalem Zweitraum* stützen. Er fordert gegen dieses binär strukturierte Modell das Mitdenken eines *Drittraums*, der die beiden anderen Räume vereint und ein Nebeneinander des Realen und Imaginären ermöglicht.⁸ Dieses Verständnis ist besonders für die Literaturwissenschaft produktiv. So existiert für Leser:innen sowohl die geographische Realität bekannter Orte, als auch diejenige der fiktionalen Schauplätze eines Werks. Literarische Orte werden auf dieser Weise mit realen Orten in Verbindung gebracht, die zu deren Schema passen – auch dann, wenn gar keine exakten realen Entsprechungen existieren oder die literarischen Räume nicht genau lokalisiert werden können.⁹ Daraus lässt sich ableiten, dass Literatur zum Raumwissen beiträgt, indem sie Räume nicht nur inszeniert, sondern auch

3 Siehe hierzu Bettina Wild: »Popkulturelle Dörfer«. In: Werner Nell/Marc Weiland (Hg.): *Dorf. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin 2019, 286-295, hier 286.

4 Siehe hierzu Katrin Dennerlein: *Narratologie des Raumes*. Berlin 2009, 6; Kathrin Winkler u. a.: »Die Literaturwissenschaften im *Spatial Turn*. Versuch einer Positionsbestimmung.« In: *Journal of Literary Theory* 1/6 (2012), 253-269, hier 253.

5 Ebd., 254.

6 Ebd., 257.

7 Ebd., 255.

8 Ebd., 263.

9 Ebd.

produziert.¹⁰ Das Dorf als narratives Reduktionsmodell wird dabei häufig »zum bevorzugten Ort einer literarischen Mikrogeschichtsschreibung«¹¹. Unterschiedliche Lebensanschauungen treffen auf kleinem Raum aufeinander. Diese Konstellation ermöglicht die Veranschaulichung historischer Entwicklungen und Kontinuitäten.¹² Das Dorf ist für die Literaturwissenschaft also sowohl als Produzent von Raumwissen interessant, als auch als literarischer Ort, an dem Tradition und Moderne zusammentreffen.

Heimat-, Provinz- und Dorfliteratur – ein Überblick

Die Begriffe Heimat-, Provinz- und Dorfliteratur werden häufig synonym als Beschreibung eigentlich unterschiedlicher Texte verwendet. Das Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft definiert Heimatliteratur als »Sammelbegriff für Texte, in denen eine herkunftsbezogene Perspektive vorherrscht und eine zumeist ländliche Welt durch vorwiegend realistische Darstellungsweisen thematisiert wird.«¹³ Werner Nell und Marc Weiland erklären für das Thema Dorf beziehungsweise Dörflichkeit in der Literaturwissenschaft, es erfasse den »historischen, sozialen und imaginierten Raum des Dorfes, die dort angesiedelten Lebens- und Arbeitszusammenhänge einzelner Akteur:innen und spezifischer Gruppen sowie die mit den jeweiligen Konzeptionen des Dörflichen verbundenen Erfahrungen und Erwartungen, Imaginationen und Projektionen.«¹⁴ Durch dieses neue und umfassende Verständnis des Themas hat sich auch die literaturwissenschaftliche Erforschung von Dorf und Dörflichkeit verändert und ihren Blickwinkel erweitert. So betrachten aktuelle Untersuchungen die globalen und medienübergreifenden Entwicklungen,

10 Siehe hierzu Marlene Frenzel u.a.: »Konzeption des Bandes, Überblick sowie Danksagung«. In: Dies. (Hg.): *Ein Ort, viel Raum(theorie)? Imaginationen gleicher Räume und Orte in Literatur und Film*. Magdeburg 2019, 7-20, hier 7.

11 Ebd.

12 Siehe hierzu Marc Weiland: »Schöne neue Dörfer? Themen und Tendenzen neuer Dorfgeschichten«. In: Magdalena Marszałek u.a. (Hg.): *Über Land. Aktuelle literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Dorf und Ländlichkeit*. Bielefeld 2018, 81-120, hier 101.

13 Rémy Charbon: »Heimatliteratur«. In: Harald Fricke (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. 2: H-O. Berlin 2007, 19-21, hier 19.

14 Werner Nell/Marc Weiland: »Literaturwissenschaft«. In: Dies. (Hg.): *Dorf*, 55-61, hier 55.

die sich aus gesellschaftlichem Wandel ergeben. Im Fokus stehen hierbei seit der klassischen Dorfliteratur gegensätzliche Phänomene, die zu Konflikten und letztlich zu Reformen und Umbrüchen führen, wie beispielsweise »Industrialisierung und Beschleunigung, Nationalstaatsbildung und Bürokratisierung, Urbanisierung und Zentralisierung sowie politische [...] und kulturelle [...] Neuordnungen«¹⁵. Diese Betrachtung gesellschaftlicher Auswirkungen führt ebenso zu einer interdisziplinär-wissenschaftlichen Perspektivierung der Gattung, die sowohl literarische als auch historische und anthropologische Ansätze verfolgt.¹⁶

Es kann also festgehalten werden, dass die Dorfliteratur keineswegs unzeitgemäß und eingeschränkt ist, vielmehr passt sie sich den aktuellen Entwicklungen immer wieder an und spiegelt die Gesellschaft sowohl im ländlichen als auch im urbanen Raum. Norbert Mecklenburg stellt in seiner umfassenden Analyse erzählter Provinz offene und geschlossene Provinz gegenüber. Marc Weiland spricht von einer Ganzheit des Dorfes, die wiederum zur Überschaubarkeit führt. Jene Ganzheit bezieht sich allerdings nicht nur auf den erzählten Raum, sondern auch auf die Form der Erzählung als in sich abgeschlossene Geschichte.¹⁷ Während in klassischer Dorfliteratur das Ländliche und Urbane durch die Geschlossenheit des Dorfes vor allem voneinander abgegrenzt werden, taucht in neuerer Provinzliteratur »die Referenzgröße ›Stadt‹ sowohl implizit (bspw. als Deutungsmuster) als auch explizit (bspw. als Handlungsart)«¹⁸ auf. Die neue Dorfliteratur thematisiert häufig die Transformationsprozesse der Modernisierung und Urbanisierung und die Krisen, die aus den sozialen, wirtschaftlichen, technischen, kulturellen und politischen Umbrüchen entstehen.¹⁹ Aktuelle Probleme werden in Dorfgeschichten dabei ins Verhältnis gesetzt zu historischen Krisen wie Krankheiten, Kriegen und Hungersnöten.²⁰

Neben Umbrüchen und Transformationen ist das Dorf traditionell auch ein Ort der Beständigkeit.²¹ Es handelt sich dabei allerdings nicht nur um real existierende Objekte und Erinnerungsräume, sondern auch um Sagen, Le-

15 Ebd., 57.

16 Ebd., 57f.

17 Siehe hierzu Weiland: »Schöne neue Dörfer?«, 83f.

18 Ebd., 88.

19 Ebd., 95.

20 Ebd., 101.

21 Ebd.

genden und Mythen, mithilfe derer eine Verbindung zur Vergangenheit hergestellt wird.²² Die Beständigkeit des Dorfes lässt es somit zu einem Ort der Vergangenheitserkundung werden. Im Gegensatz zur schnelllebigen Stadt kann die Vergangenheit auf dem Land vermeintlich besser wahrgenommen werden. Auf der anderen Seite sorgt der Wandel, durch den sich das Dorf bedroht sieht, für ein erhöhtes Erinnerungsbedürfnis.²³

In Dorfliteratur taucht typischerweise eine Erzählerfigur auf, die als Vermittlerin fungiert und im Mittelpunkt der Geschichte steht. In der neueren Dorfliteratur kehren solche Protagonist:innen häufig in ihr Heimatdorf zurück und sind durch den Blick auf ihre Kindheit gezwungen, sich mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen. Oft tauchen dabei verdrängte Konflikte und Traumata wieder auf.²⁴ Durch den Topos der Wiederkehr ins Dorf sind die Hauptfiguren Außenseiter:innen, sie werden von der Dorfgemeinschaft durch das Brechen mit den dörflichen Normen als fremd wahrgenommen. Diese oppositionelle Haltung kann allerdings auch ohne eine tatsächliche Rückkehr der Figuren entstehen, beispielsweise durch eine modernere Lebenseinstellung der Charaktere. Aus dieser Konstellation heraus werden dann häufig gesamtgesellschaftliche Zustände thematisiert und verhandelt.²⁵ Neue Provinzliteratur weist in gehäufte Weise aktuelle Entwicklungen literarischen Schreibens auf.

Dadurch werden [die neuen Dorfgeschichten] zu Experimentierfeldern eines modernen und postmodernen Schreibens. Gerade dies führte in der jüngeren Vergangenheit zu einer so zunächst nicht zu erwartenden Hybridität und Heterogenität des Genres. Dabei beziehen sich die neuen Dorfgeschichten einerseits in reflektierter (mitunter ironisierender und distanzierender) Weise auf die klassischen Bilder und Erzählweisen des Dörflichen, arbeiten aber andererseits an einer Neuverortung der Gattung – und damit schließlich auch an einer Neubeschreibung des Dörflichen in der Gegenwart.²⁶

22 Ebd., 104.

23 Ebd.

24 Ebd., 105.

25 Ebd., 107f.

26 Ebd., 116.

Neuere Dorfliteratur zeichnet sich folglich vor allem durch eine moderne Erzählweise aus, die nicht mehr zwingend traditionellen Mustern folgt und nicht notwendiger Weise realistisch ist.

Streifenfeld und Finkenrath als narrative Reduktionsmodelle

Reale Räume dienen nicht nur als Vorlage für erdachte Orte, sondern werden auch massiv durch literarische Raumvorstellungen beeinflusst und umgebildet.²⁷ Finkenrath und Streifenfeld heißen die beiden Hauptschauplätze in *652 km nach Berlin*, Dörfer in der Nähe Aachens. Während der kleine Ort Streifenfeld fiktiv ist, gab es tatsächlich ein Dorf mit dem Namen Finkenrath an der Grenze zu Belgien und den Niederlanden. Allerdings führten die Folgen des Steinkohlebergbaus dazu, dass es bis Ende der 1960er Jahre komplett verlassen und abgerissen wurde.²⁸ Die Auswirkungen des Bergbaus thematisiert Szymanski auch in *652 km nach Berlin* und verschränkt so Erdachtes mit der Wirklichkeit (33).

Raum der Sozialkritik

Die Hauptfigur Sophia Sowa stellt den Gegenpol zu den konservativ denkenden Dorfbewohner:innen dar. Obwohl sie in der Gegend um Streifenfeld aufgewachsen ist und dort schon immer lebt, überblickt sie die Szenerie aus einer außenstehenden Position, die sie fremd wirken lässt. Sie verkörpert eine moderne linksliberale Haltung, die sich von den konservativen Vorstellungen der meisten anderen Figuren abhebt. Schon nach wenigen Seiten wird klar, wie die provinzielle Gesellschaft Streifenfelds denkt:

›Die jungen Leute wollen nicht mehr arbeiten. Sie liegen lieber anderen auf der Tasche, kam es kiebigh von den älteren Frauen zu mir rüber. ›Ich halte

27 Siehe hierzu Werner Nell/Marc Weiland: »Imaginationsraum Dorf«. In: Dies. (Hg.): *Imaginäre Dörfer*. Bielefeld 2014, 13–52, hier 42f.

28 Siehe hierzu Bernd Groten: *Finkenrath – Denkmal in Merksteine*. Auf: <https://www.denkmalplatz.de/finkenrath-denkmal-in-merkstein/>, veröffentlicht am 23. April 2014, zuletzt abgerufen am 21. Juni 2021.

es da mit der Bibel: Wer nicht arbeitet, soll auch nicht essen«, sprach die andre fromm. Ich merkte, wie ich begann die beiden zu verfluchen (7).

Nicht nur wird die klischeehafte Haltung zweier Frauen im Rentenalter zum Ausdruck gebracht, die sich im Freibad über die Jugend beschwerten, sondern auch die vermeintliche Religiosität der Streifenfelder. Diese dient lediglich zur Rechtfertigung von konservativen, rassistischen Einstellungen und taucht in dieser Funktion im Verlauf des Romans mehrmals auf (160f.). So findet man das Bibelzitat an späterer Stelle nochmals bei einer ähnlichen Argumentation auf einem Dorffest (70). Wenn auf dem Dorffest obendrein von den schönen deutschen Eichen die Rede ist, die durch den Riesenbärenklau aus ihren heimischen Gefilden verdrängt werden (69), wird die Haltung der Dorfbewohner:innen deutlich. Auch in Sophias eigener Familie, die selbst vor dem zweiten Weltkrieg aus Polen eingewandert ist, herrschen ausländerfeindliche Ansichten, auf die Sophia und ihre Cousine Marina ironisch reagieren: »Man sagt ja anscheinend nicht mehr ›Ausländer‹, setzte sie sarkastisch hinzu. ›Ja stimmt‹, sagte Marina freundlich. ›Man sagt jetzt wieder mehr ›Kanake‹ oder ›Kümmeltürke‹.« (168) Es scheint ganz so, als würden die Figuren immer um dieselben Themen kreisen, was, wie die Protagonistin erkennt, hauptsächlich auf die Langeweile des provinziellen Alltags zurückzuführen ist: »Aber ich sagte es nicht, weil seine Worte nur dummes Gerede aus einem von Langeweile verkrampften Gehirn zu sein schienen.« (71)

Der Roman thematisiert durch solche expliziten wie impliziten Charakterisierungen, worunter die ländliche Bevölkerung selbst leidet – die geschlossene Gemeinschaft, die zu ständiger Beobachtung durch die Anderen und damit zu sozialem Druck führt: »Nur kritische Kommentare am Abgeben, es anderen schwermachen, in ihren Augen zu bestehen.« (32) Das Dorf scheint für alle gleichermaßen »Ungemütlich. Gnadenlos. Entseelt« (29) und führt zu Problemen wie Alkoholismus (194) und gesellschaftlicher Ausgrenzung. Die Hauptfigur erzählt fast beiläufig, wie sich Drogensüchtige und geistig Behinderte an einsamen Orten im fast verlassenen, benachbarten Finkenrath prostituieren (121). Der triste Ort wird gewissermaßen zur Seelenlandschaft.

Die Modellhaftigkeit des Dorfes wird zudem durch Sophias Besuch bei ihrem Großonkel in München verstärkt, auf dessen Journalistenparty sich egozentrische Städter über Nazi-Deutschland unterhalten: »Über die Greuel brauchen wir nicht mehr zu sprechen. Aber es hatte doch auch was, sonst hätte es sich nicht derart durchsetzen können!« (176). Sophias Beschreibungen der Leute aus dem Dorf treffen hier, wie für die Provinzliteratur typisch,

auf die städtische Gesellschaft. Dabei zeigt sich, dass das Dorf im Roman die Funktion eines Reduktionsmodells erhält, das zur Darstellung der gesamtgesellschaftlichen Haltung dient.

Im Dorf treffen die alteingesessenen Bewohner:innen mit Zugezogenen zusammen. Sophias Freund Amir ist aus einem muslimisch geprägten Land geflohen. Er leidet darunter, dass er und seine Familie von der Gesellschaft nicht wirklich akzeptiert werden: »Es geht. Ist nicht so schlimm. Wenn man offen diskriminiert wird, kann man wenigstens noch ›Arschloch‹ sagen. Was manchmal fast noch mehr nervt als diese Idioten, sind die ›Netten‹, die immer so betont gut zu Ausländern sein wollen.« (83) Zugleich wird Kritik an den traditionellen Einstellungen von Amirs Verwandten geübt, die ihn verfolgen und drohen, ihn umzubringen, da er seine frühere Verlobte entjungfert hat, ohne sie letztlich zu heiraten (57, 166). Hier wird deutlich, dass überholte Vorstellungen und veraltete Traditionen in allen Kulturen existieren. Der Kosmos wird sozusagen globalisiert.

Die Herkunft der Hauptfigur, deren religiöse Familie als Gastarbeiter:innen für die Zechen immigrierte und in schweren Zeiten schmuggelte, steht exemplarisch für Dorfschicksale. Nicht nur der inhärente Rassismus, die eigene Migrationsgeschichte, die religiösen Dogmen und veralteten Lebensansichten werden dabei thematisiert. In besonderer Weise vertritt eine der Tanten von Sophia die Schicksale vieler Frauen auf dem Dorf: »Durch die Heirat [...] geriet sie in die Mühlen seiner Familie und wurde Opfer. Passiv und depressiv, wie sie war und immer noch mehr wurde, machte sie es den anderen allzu leicht, über sie zu herrschen.« (97) Derart kontrolliert die Familie alles im Leben von Tante Sabine, was so weit geht, dass die Schwiegereltern ihr den ältesten Sohn wegnehmen, was dieser seiner Mutter bis zu seinem frühzeitigen Tod nachträgt (100).

Nicht nur auf der Party von Sophias Onkel wird das Thema Krieg aufgeworfen, immer wieder wird auch Kritik daran geübt, sei es an aktuellen kriegerischen Handlungen (20), an der Verherrlichung des Kriegs in Form von Denkmälern (72) oder an den traumatischen Folgen von Krieg, unter denen Amirs Mutter leidet: »Ihr Gehirn ist zerbombt. Man kann wahrscheinlich nicht ohne Schäden einen solchen Krieg durchstehen.« (107) Während der Krieg im Dorf verherrlicht wird, herrscht unter Sophias Freunden aus Aachen eine ablehnende Haltung: »Ich wundere mich immer, wie man sich diese Macht anmaßen kann, das Leben anderer gegen ihren Willen aufs Spiel zu setzen um einer vermeintlich guten Sache willen.« (20) Dabei zeichnen sich die Unterschiede zwischen der vermeintlich aufgeklärteren Stadt und

dem rückständigen Land ab. Das Land wird hier aber nicht, wie bei der Darstellung des Rassismus, zum Spiegelbild der Stadt, sondern entspricht eher einem Gegenpol. Im Dorf wird Krieg mit der Vergangenheit assoziiert und damit auch glorifiziert (139).

Zwischen Zukunftsgestaltung und Vergangenheitserkundung

An diversen Stellen wird in *652 km nach Berlin* die Vergangenheit der geschichtsträchtigen Orte Streifenfeld und Finkenrath erörtert. Durch die Grenznähe zu den Niederlanden und Belgien spielte die Gegend während und nach Ende des Zweiten Weltkriegs eine wichtige Rolle. Die Protagonistin beschreibt, wie sie als Kind zwischen den Bunkern im Wald bei Finkenrath spielte (36), wie ihre Oma und ihr Vater die Befreiung durch die Amerikaner noch miterlebten (96) und wie die Leute nach dem Krieg vom Schmuggeln lebten (37). Während ihr Vater und Onkel, die beide im Krieg kämpfen mussten, ihren Kindern wünschen, keine vergleichbaren Erfahrungen machen zu müssen, wird der Krieg von den Dorfbewohner:innen verherrlicht. Sophia erzählt, wie Hitler Streifenfeld besuchte, um die Grenzverteidigung zu begutachten. Geht man zunächst davon aus, dass die Bewohner:innen gegen ihn vorgehen wollten: »Es gab Leute in Streifenfeld, die sich danach mit Selbstvorwürfen zerrissen, weil sie diese Zeit nicht genutzt hatten« (139), folgt allerdings sofort die ironische Brechung: »Sie hätten ihm ein Transparent malen, ihre Bewunderung ausdrücken, jubeln und winken sollen, empfanden sie – vorausgesetzt es stimmte, was sie sagten« (139).

Über den Handlungszusammenhang ›Krieg‹ hinaus werden im Roman noch andere kulturelle Wandlungsprozesse thematisiert, die sowohl das Leben der Menschen als auch die Orte als solche verändern – darunter die Vergangenheit als Steinkohleabbaugebiet, welche Einfluss auf die geografischen Veränderungen hat und hatte, aber auch soziale Auswirkungen. So bestimmen alte Zechenhäuser das Stadtbild (24) und Sophias Freund Amir lebt in der »Kolonie« (31), die für Gastarbeiter:innen erbaut wurde. Die wirtschaftliche Situation hat sich mit dem immer geringeren Steinkohlevorkommen drastisch geändert. Große Fabriken wurden geschlossen (87) und auch die Streifenfelder Innenstadt verfällt langsam. Der sinkende ökonomische Status wird verbildlicht: »In die früher gutsituierten, alteingesessenen Geschäfte der Streifenfelder Straße sind arme, unsolide Nachfolger eingezogen. Spiel-

hallen, Quelle-Bestellstelle, Elektro An- und Verkauf, Schlüsseldienst, Änderungsschneiderei« (51).

Auch das Phänomen der Neuen Ländlichkeit findet sich in Szymankis Roman,²⁹ wo nicht nur der mittelalterlichen Burg Streifenfelds »im neunzehnten Jahrhundert spielzeughafte Ritterburgverzierungen aufgepflanzt [wurden], damit sie mittelalterlicher aussah« (12), sondern auch die Häuser im pompösen Landhausstil dörflichen Charakter imitieren (16). Es werden also eine Reihe kultureller Transformationsprozesse dargestellt, die aber selbst dann, wenn sie für die Menschen negative Folgen haben, als natürliche, unumgängliche Vorgänge verstanden werden: »Vor einer Wirtschaft in Streifenfeld wuchsen Disteln zwischen den Bürgersteigfugen wie irgendwann auch wieder in New York« (77), beschreibt Sophia. Das Dorf bildet in Szymanskis Roman ein narratives Reduktionsmodell der Welt, welche sich in ständigem Wandel befindet:

Riesenwälder liegen dort, in Kohle umgewandelt; Lebewesenleichen, die in schmierigdunkelbraunes, schweres Öl verwandelt wurden [...]. Genau der Ort, wo Finkenrath mal war und jetzt schon wieder nicht mehr ist, war vor Millionen Jahren schon auf diesem Erdball. (108)

Der Kreislauf des Lebens, der dem Wandel der Zeit innewohnt, erscheint in *652 km nach Berlin* auch in der Thematisierung des Todes. Amir, der Freund der Protagonistin, verdient seinen Unterhalt unter anderem als Flohmarktverkäufer und Entrümpeler. Als beide das Haus des alten Herrn Kulesa ausräumen sollen, entdecken sie im Garten vergrabene Kinderskelette. Nach einer wissenschaftlichen Untersuchung durch Sophias Freunde ist klar, dass es sich bei den Skeletten um frühgeborene Kinder aus dem 16. Jahrhundert handelt (143). Vermutlich ist das entrümpelte Haus ein Ort gewesen, an dem die Eltern ihre toten Föten entgegen der religiösen Vorschriften doch noch taufen, damit sie in den Himmel auffahren konnten (143f.). Diese Bedeutungszuschreibung, die im Wandel der Zeit verloren ging, entspricht einem weiteren typischen Thema der Dorfliteratur – demjenigen des Dorfes als mystischem, sagenumwobenem Ort.³⁰

29 Siehe hierzu Marc Redepenning: »Aspekte einer Sozialgeographie der Grenzziehungen. Grenzziehungen als soziale Praxis mit Raumbezug«. In: Martin Heintzel u.a. (Hg.): *Grenzen. Theoretische, konzeptionelle und praxisbezogene Fragestellungen zu Grenzen und deren Überschreitungen*. Wiesbaden 2018, 19–42, hier 37.

30 Siehe hierzu Weiland: »Schöne neue Dörfer?«, 111.

Sophia erlebt Mythen, Legenden und Aberglauben vor allem durch ihre polnische Familie, die nicht nur sehr religiös ist (79), sondern auch mit einer Buchstabentafel versucht, ihre Ahnen anzurufen (125). Zudem vermischt sich die Traumwelt der Hauptfigur immer wieder mit Kindheitserinnerungen oder anderen teils wirren Rückblenden, die vergangene Zeiten beschreiben. Das Vermischen der Erzählebenen aus der Traumwelt und der Rahmenwelt, in der sich die Erzählerfigur befindet, stellen ein weiteres Element der neueren Dorfliteratur dar.³¹

Für Finkenrath und Streifenfeld als narrative Reduktionsmodelle lässt sich zusammenfassend feststellen, dass mit ihnen der historische, kulturelle und damit gesamtgesellschaftliche Wandel dargestellt wird sowie die Probleme und Krisen, die sich aus diesen Umbrüchen ergeben. Dabei bezieht sich der Roman immer auch auf die Stadt und setzt moderne, urbane Ansichten in Bezug zu traditionellen Werten und Vorstellungen. Der Wandel an sich wird allerdings nicht negativ gesehen, sondern vielmehr als etwas Naturgegebenes, das die Welt und ihre Entwicklung ausmacht. Betont wird diese Haltung auch dadurch, dass die Hauptfigur schon immer in der Region lebt und dort auch weiterhin leben will. Die Probleme des Dorfes sind ihr dabei zwar bewusst, aber ebenso, dass das Leben in der Stadt andere Herausforderungen mit sich bringt.

Sophia Sowa: Eine Erzählerfigur als Raumvermittlerin

Für die Dorfliteratur ist seit ihren Anfängen charakteristisch, dass sie eine Figur in den Mittelpunkt des Geschehens stellt, die im Spannungsfeld zwischen Provinz und Weltoffenheit, das heißt zwischen »lokalen und translokalen, alten und neuen Ordnungen und Entwicklungen«³² übersetzt. Dabei kann die erzählerische Perspektive von innen, sprich aus der Sicht der Dorfbewohner:innen, auftreten, oder von außen, durch die Wahrnehmung eines:r Fremden.³³ Dass die Hauptfigur in *652 km nach Berlin* beide Positionen einnimmt, obwohl sie nicht fremd ist, wurde bereits angedeutet. Interpretieren lässt sich diese Figurenkonzeption als Verkörperung der abstrakten Einsicht, dass auch in der Realität die Grenzen zwischen Stadt und Land sowohl in

31 Ebd., 116.

32 Nell/Weiland: »Literaturwissenschaft«, 57.

33 Siehe hierzu Wild: »Popkulturelle Dörfer«, 288.

sozialer Hinsicht als auch rein geographisch immer mehr verschwimmen.³⁴ Eine Figur, die zwar auf dem Land groß geworden ist, aber auch das städtische Umfeld kennt und dadurch ihren Blick auf die Welt erweitert hat, scheint einen realen Typus jüngerer Menschen auf dem Land widerzuspiegeln. So erzählt Sophia autodiegetisch von ihrer Welt und den Figuren, die dazu gehören. Dass es auch andere mögliche Persönlichkeitsentwicklungen geben kann, wird daneben anhand von anderen Figuren, mit denen die Hauptperson aufgewachsen ist, dargestellt.

Die Erzählerfigur im Besonderen und der Roman im Allgemeinen scheinen zudem in der Tradition »der Verknüpfung von autobiografischem Schreiben über die eigene ländliche Kindheit mit den erzählerischen Mustern der Entwicklungs- und Adoleszenzgeschichte sowie des Gesellschaftsromans«³⁵ zu stehen. Szymanski, die selbst in der Nähe von Aachen aufwuchs, verarbeitete auch schon in ihren vorherigen Romanen ihr Leben in der Provinz.³⁶ Während die Protagonistinnen der früheren Romane Anfang zwanzig waren und es vor allem um ihre Sexualität ging,³⁷ steht Sophia in *652 km nach Berlin* mitten im Leben und ergründet lebensphilosophische Fragen, wenn das große Wort hier passt: »Aber war es deshalb unmoralisch? Unangebracht? Wozu lebte man denn überhaupt? Ich war zwar aufgebrochen, das herauszufinden, aber was ich fand, waren nur Rätsel« (149). Dabei grübelt sie nicht nur über das Leben an sich, sondern auch über das Leben auf dem Land und seine vermeintliche Idylle:

Ich war nicht richtig bei mir, als ich da so in meinem Garten zupfte, ich fühlte mich nicht frei. Idyllisch war das alles, keine Frage und mir war auch mulmig bei der Vorstellung, ich könnte es verlieren. Und doch wollte ich nichts ewig haben außer Amir. So ein Gemisch gäerte in mir, während Passanten dachten,

34 Siehe hierzu Mark Redepenning: »Stadt und Land«. In: Nell/Weiland (Hg.): *Dorf*, 315-325, hier 315f.

35 Siehe hierzu Wild: »Popkulturelle Dörfer«, 292.

36 Siehe hierzu Grit Schorn: *Silvia Szymanski: Mehr als Notizen aus der Provinz*. Auf: https://www.aachener-nachrichten.de/lokales/aachen/silvia-szymanski-mehr-als-notizen-aus-der-provinz_aid-31819063, veröffentlicht am 22. Oktober 2008, zuletzt abgerufen am 21. Juni 2021.

37 Siehe hierzu Roland Mischke: *Reise um die Welt in sieben Sätzen*. Auf: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/portraet-reise-um-die-welt-in-sieben-saetzen-170574.html>, veröffentlicht am 9. August 2002, zuletzt abgerufen am 21. Juni 2021.

ich müsste glücklich sein, weil es friedlich aussah, wie ich in den Blumen arbeitete. (47)

Sophia genießt das Landleben nicht: »Ich wünschte dumpf, in was zu fallen, das mich auflöste und mir das Bewusstsein nähme« (50). Sie hält es vielmehr aus, und doch würde sie nie weggehen aus dem Ort ihrer Kindheit, von ihrer Familie und ihrem Freund Amir.

Die Hauptfigur ist eine scharfe Beobachterin, die den Raum vor allem durch detailreiche Beschreibungen erfahrbar macht. Dabei erzählt sie nicht nur von den Gesprächen der Dorfbewohner:innen, in denen ihre Einstellungen deutlich werden, sondern nutzt stereotype Muster, die auch das Aussehen der Figuren und ihre Verhaltensweisen einschließen. Rezipient:innen werden damit in eine Welt gezogen, die zwar fremd, aber durch die Verwendung von Klischees auch wohlbekannt ist:

Die Frau an der Kasse war studiobraun und hatte viel mit ihren Haaren und Make-up gemacht, die Lippen dunkel umrandet, die Fingernägel künstlich verlängert, nur bis zu dem Weißen aubergine bemalt und modisch stumpf geschnitten. Sie hatte vielleicht ein heftiges Privatleben, das den Leuten Anlaß zu Tratsch gab, und bemühte sich darüberzustehen. Typen, Krisen, Illusionen, Tabletten nehmen, Freundinnen anrufen, erzählen. (57)

Dabei bezieht sich die Erzählerfigur auch auf popkulturelle Referenzen, wie zum Beispiel Modetrends und Marken: »Sie trug ein billiges, für eine Zeit in Mode geratenes Halsband aus schwarzem Draht, das eine marokkanische Henna-Tätowierung imitiert.«, »Wo hast du dich die geholt? Bei Deichmann? Hej, ich auch!« (23)

Das herausstechendste Merkmal der Erzählweise sind die Traumsequenzen, die der sonst real wirkenden und detailgetreuen Erzählweise gegenüberstehen. Diese Sequenzen greifen mitunter die Realität der Hauptfigur auf: »Ich war in einer tropischen Stadt und hatte Amir verloren« (30). Sie sind aber durch fantastische, teils wirre Elemente immer als solche zu erkennen. In ihnen wird zudem die fantasievolle und ironische Art der Figur deutlich, die immer wieder der Wirklichkeit entgleitet und sich ihren Gedanken hingibt:

Da war kein sauberer Teller am Buffet. So tat ich die Salate löffelweise in Höschen und Oberteil meines Bikinis und wollte sie mit einer Gabel dann von meinem Körper runter essen. Aber mir fiel auf, wie unpassend das auf andre wirken mußte. Ich nahm trotzdem stur ein paar Happen von meinem

Busen und aus meinem Höschen, dann hatte ich keine Nerven mehr dazu vor allen anderen, ging zur Toilette und spülte die Speisen weg. (31)

Gegenüber Träumen, die in die Alltagswelt der Hauptfigur eingebettet sind, tauchen in ihren Fantasievorstellungen auch für die Provinzliteratur typische, magische Wesen und Orte auf, die sich mit der tatsächlichen Dorfwelt vermischen und somit das Bild einer archaischen, abergläubischen, naturverbundenen Provinz entstehen lassen: »Dort flogen Hexen durch die Luft, auf Sitzen mit Pedalen, sie sausten auf die Bäume und sammelten die Tiere von der Wiese« (74). Zum popkulturellen Bild vom Dorf gehört, dass die Natur noch ihre Magie entfaltet.

Dazu passen auch Sophias poetische Träume. Sie imaginiert beispielsweise:

Licht und Luft, sie waren nur geheuchelt. In Wirklichkeit waren sie ein leuchtendes, unwirklich mildes, falsches Gas. Die Leute zogen darin in den Krieg, leicht, aufgeblasen wie Ballons, wie auf Droge. Waren manche tot, ohne das zu wissen? Ich meine, weil sie über den anderen flogen. Nur wenn man den Wald aus einem bestimmten Winkel betrachtet, sah man die Waffen, die überall in ihm versteckt waren. (103)

Dieser Traum, mit dem das siebte Kapitel des Romans beginnt, setzt sich über drei Seiten fort und bezieht sich dabei mit Metaphern und Symbolen auf den Krieg und die Vergänglichkeit (103-106). Nach dem Traum folgt ein neuer Sinnabschnitt, der schnell zurück in die Realität führt und verdeutlicht, warum die Erzählerin so oft ihren Tagträumen hinterherhängt: »Wo deine Träume dich auch hinversetzen, am Morgen ruht die alte Kohlenhalde in deinem Fensterblick, und du bist vielleicht beruhigt, aber auch enttäuscht« (105). Hier wird noch einmal deutlich, dass die Erzählerfigur das Leben in der Provinz mit seinen immer gleichen Abläufen eher aushält als genießt. Während die Figur einerseits, vor allem im Gegensatz zu den anderen Dorfbewohnern, progressiv ist, halten sie andererseits einige wenige Menschen und die Angst vor Veränderungen an diesem Ort. Sie vereint damit das Gegenspiel aus Fortschritt und Beständigkeit, das die Kernnarration vom Dörflichen ausmacht.

Die CD zum Buch – medienübergreifende Narration von Provinz

Das Dorf ist seit den Anfängen der Heimatliteratur immer wieder Thema populärer Medien,³⁸ beispielsweise als Handlungsort zahlreicher Romane und Filme. Nachdem spätestens die Nationalsozialisten das Thema Heimat für die Kunst problematisch gemacht hatten, gab es Versuche, das Thema aus linker Perspektive zu betrachten. Mit dieser Rückeroberung durch kritische Medienmacher:innen erhielt es bis heute einen festen Platz in Film und Fernsehen.³⁹ In der Erzählung vom Dörflichen vereinen sich »künstlerischer Anspruch, gesellschaftspolitische Welterklärung und populäre Bedürfnisbefriedigung«⁴⁰. Eine CD als Erweiterung des literarischen Dorfs, wie es sie bei *652 km nach Berlin* gibt, ist unüblich, jedoch ist sie leicht durch die musikalische Tätigkeit Szymanskis zu erklären. Auf der dem Roman beigelegten CD *Das Land Vier* befinden sich zwölf von der Autorin gelesene Texte, untermalt mit Musik ihrer Band Tortuga Jazz.⁴¹ Die Tracks eins bis zehn enthalten Texte aus ihrem Roman *Agnes Sobierajski* aus dem Jahr 2000, der Track zehn ist ein Text aus *652 km nach Berlin* und der letzte Track ist ein Text aus dem Roman *Kein Sex mit Mike* von 1999. Die auf der CD befindlichen Texte, die zwischen Tabubruch und Naivität schwanken, handeln hauptsächlich von sexuellen Begegnungen der jungen Protagonistinnen. Unterstützt durch die musikalische Untermalung werden die Geschichten und ihr mystischer Charakter intensiviert. Dabei stehen soziale Ungerechtigkeiten wie auch die Themen Zukunft und Vergänglichkeit im Vordergrund.

Die Texte *Finkenrath*, *Das Land Vier*, *Privatvorstellung* und *Oma und Tante Johanna* stechen besonders hervor, weil sie Auszüge aus Träumen der Hauptfiguren wiedergeben, die sich, wie auch die Träume in *652 km nach Berlin*, durch mystische Elemente und poetisches Erzählen auszeichnen. In *Finkenrath* wird der Topos der verschwindenden Dörfer untermalt mit düsteren Jazzklängen, blechernen Becken und gespenstischem Zirpen. Es geht um die Vergänglichkeit, aber auch um die Arbeiter:innen in den Fabriken, deren Leiden durch mechanische Klänge und immer unruhigere Musik hervorgehoben werden.

38 Siehe hierzu Wild: »Popkulturelle Dörfer«, 287.

39 Ebd., 286.

40 Ebd.

41 Silvia Szymanski/Tortuga Jazz: *Das Land Vier*. Hoffmann und Campe 2002. Alle Titel auf die im Folgenden Bezug genommen wird, befinden sich auf dieser CD, die der verwendeten Ausgabe des Romans *652 km nach Berlin* beigelegt ist.

Das Land Vier und *Privatvorstellung* bilden gemeinsam Track acht. In diesen Ausschnitten verbinden sich Text und Musik besonders symbolisch. Während Szymanski liest: »Es war ganz einfach, man konnte einfach über die Grenze gehen, wie die Zahl 4, wie C-Dur«, steigert sich die sphärische Musik in aufsteigenden Dreiklängen und gewinnt immer mehr an Spannung. Wenn die Hauptfigur dann beginnt, von ihrer Oma zu erzählen, ändert sich die Musik und eine sanfte, mit der Querflöte gespielte Melodie löst die Spannung auf. In *Oma und Tante Johanna* begleitet die Musik die Beschreibungen der Vergänglichkeit. Gleichförmig, monoton und fast unangenehm, wie das immer lauter werdende Ticken einer ablaufenden Uhr, zieht die Musik die Rezipient:innen in die Erzählung hinein.

Aber nicht nur die Eindrücke der Traumwelten, sondern auch solche aus der fiktiven Realität und damit auch der Provinz werden durch die musikalische Begleitung verstärkt. In *Der bunte Regenbogen* wird der Besuch eines Weltkinderfestes auf dem Marktplatz durch eine, wie auf einer Drehorgel gespielt klingende, leicht schiefe Version von *Das Lied der Schlümpfe* von Vater Abraham untermalt. Diese popkulturelle Referenz erzeugt sofort ein Bild der Szenerie. Darauf folgen Auftritte einer Kinderrockband und einer Hip-Hop-Gruppe, die das typische Programm auf solchen kleinen Festen abbilden. Auch der Ausschnitt aus *652 km aus Berlin, Herr Kulesa*, erhält durch die Musik eine neue Intensität. Während die Textstelle im Roman die Ankunft von Sophia und Amir bei Kulesa einfach beschreibt (34f.), bekommt der Ausschnitt auf der CD durch einen immer schneller werdenden Rhythmus fast horrorhafte Züge. Die Situation des allein lebenden und allein gelassenen Mannes im verschwindenden Finkenrath, der aufgrund einer Krankheit vergesslich und verunsichert ist, wird dergestalt noch anschaulicher.

Die typischen Elemente der Narration vom Dörflichen können in der Version als Hörbuch demgemäß durch die Musik verstärkt beziehungsweise umgedeutet werden. Zudem ist auch die dialektale Färbung von Szymanskis Sprechweise für die Erzählung der Provinz nicht zu unterschätzen. Dialekte sind seit ihren Anfängen und bis heute ein wichtiges Element der Heimat- und Dorfliteratur.⁴² Während im Roman die regionale Sprachfärbung kaum erkennbar wird, ist Szymanskis Dialekt auf der beigelegten CD unüberhörbar. Ein gutes Beispiel dafür ist die Oma, die Szymanski mit einem kurzen O, typisch für den Aachner Raum, ausspricht. Dies wird im Roman allerdings nicht durch eine andere Schreibweise beispielweise mit Doppelkonsonant,

42 Siehe hierzu Nell/Weiland: »Literaturwissenschaft«, 56.

also ›Omma‹ oder ähnliches, angezeigt. Szymanski verhilft durch die CD also nicht nur der Geschichte zu einem Soundtrack, sondern macht auch mit sprachlichen mitteln den ›Sound‹ des Dorfes lebendig.

Typische Elemente und neue Formen der Narration

Abschließend lässt sich festhalten, dass Szymanskis *652 km nach Berlin* typische Themen und Tendenzen der neueren Dorfliteratur aufweist. Der Roman stellt zum einen die Ganzheit des Dorfes in Form einer kleinen, zusammenhaltenden Dorfgemeinschaft dar. Die Schauplätze der Erzählung sind überschaubar, idyllisch und trostlos. Zum anderen öffnet sich das Narrativ der Provinz aber auch. Die Hauptfigur reist nicht nur zwischen den dörflichen Schauplätzen, sondern auch in Großstädte und reflektiert dabei das Spannungsfeld zwischen Stadt und Land. Sehr präsent ist überdies das Thema der sozialen und wirtschaftlichen Umbrüche in der Provinz und der daraus entstehenden Krisen. Während die rassistischen Einstellungen der Dorfbewohner:innen durch die Hauptfigur bewertet werden, treten die Probleme der Dorfbevölkerung hauptsächlich durch die detaillierte Beschreibung ihrer Lebensumstände in den Vordergrund.

Die eigentlichen Fragen, die durch die Erzählerfigur aufgeworfen werden, sind allerdings tiefgehend, als die Probleme des beschränkten Raumes der Provinz. Anhand des verschwindenden Dorfes Finkenrath philosophiert die Erzählerin über die Vergangenheit, Veränderungen und schließlich über die Vergänglichkeit des Lebens. Die Eigenschaft des Dorfes als eine Art Experimentierfeld, in dem sich Fragestellungen der Gegenwart erörtern lassen,⁴³ wird hier besonders deutlich. Neben der Reflexion der klassischen Bilder des Dörflichen lässt sich in *652 km nach Berlin* außerdem eine neue Erzählweise feststellen, die sich vor allem durch Szymanskis teils ironischen, teils poetischen Stil auszeichnet. Mit den Wechseln zwischen den Erzählebenen des Traumes beziehungsweise der Fantasiewelt und der Realität, die nicht immer eindeutig zuzuordnen sind, und der teilweise verwendeten Umgangssprache werden aktuelle Entwicklungen literarischen Schreibens aufgenommen und die Provinz neu erzählt. In besonderer Weise grenzt sich die Narration vom Rest der Gattung durch die beigelegte CD ab. Diese erzeugt mit dialektaler Sprache und musikalischer Untermalung andere Bilder des Dörflichen, als es

43 Siehe hierzu Weiland: »Schöne neue Dörfer?«, 115.

das geschriebene Wort allein vermag. Die neuen Tendenzen, die in Roman und CD erkennbar sind, weichen nicht von den aktuellen Entwicklungen der Narration des Dörflichen ab, sondern reihen sich in die unzähligen medialen Erzählungen der Provinz ein. Das Dorf ist bei Szymanski aus realistischen und popkulturell codierten Bildern zusammengesetzt. Dabei zeigt sich, welche Möglichkeiten der dörfliche Raum für die Literatur und andere Medien bietet und weiterhin bieten wird.

Magical Mystery – Der Mythos Musiktour bei Sven Regener

Christian Tiemann/Lennart Göbel

Bei der Beschäftigung mit dem Thema *pop goes literature* darf die berühmte ›Tour‹ keinesfalls fehlen, ist sie doch einer derjenigen Handlungszusammenhänge, der beiden Kunstformen gemeinsam ist. Die Schreibenden gehen auf Lesereise, die Musizierenden auf Tour, und die Ritualpraxis ist dabei strukturanalog: Anreise, Aufbau, Auftritt, Abbau, Abreise – um nur die Kernbestandteile zu nennen. Aber auch inhaltlich können sich die Künste im Phänomen ›Tour‹ nahekomen. Häufig wird in Texten auf Musik verwiesen, und auch der Tour wird in zahlreichen literarischen Werken Aufmerksamkeit geschenkt. Erinnerung sei hier beispielhaft an Thees Uhlmanns *Wir könnten Freunde werden. Die Tocotronic-Tourtagebücher* (2000), Heinz Strunks *Fleisch ist mein Gemüse* (2004), Sven Regeners *Meine Jahre mit Hamburg-Heiner. Logbücher* (2011) oder *Die Leiden der Herzsportgruppe Ulrichstein. Texte und Dokumente 2014-2019* der Band *Von wegen Lisbeth* (2019), in denen die Autoren eigene Tour-Erlebnisse literarisch aufbereiten.

Der Themenkomplex Tour ist sozusagen sagenhaft aufgeladen: Man denke zum Beispiel an die ›Krawalk-Konzerte auf Bill Haleys Deutschland-Tour 1958, Bob Dylans seit nun über 30 Jahren andauernde *Never Ending Tour* oder, und damit kommen wir dem Fokus dieses Artikels näher, die *Magical Mystery Tour* der Beatles. Diese war tatsächlich ein Film, keine echte Tour, denn die Beatles hatten sich 1966 von Live-Auftritten verabschiedet (und blieben bei dieser Entscheidung, wenn man vom *Rooftop Concert* 1969 absieht) – aber gerade diese imaginäre Konzertreise sollte die Idealform einer musikalischen Tour darstellen. Damit erschufen die Beatles einen Prototypen, der bis heute unmittelbar mit dem Titel *Magical Mystery* verknüpft ist. Freiheit, Liebe, Harmonie und Friede sind die Schlagworte, die sofort präsent sind, wenn die Formel aufgerufen wird. Dass diese Formel bis heute ihren Beiklang behalten hat, bewies zuletzt der schreibende Element of Crime-Frontmann Sven Re-

gener: Sein Roman aus dem Jahr 2013 heißt *Magical Mystery oder: Die Rückkehr des Karl Schmidt*.

Heterochronotopoi

Magical Mystery erzählt von einer Gruppe deutscher Technomusiker:innen, die sich Mitte der 1990er Jahre auf Deutschlandtour begeben, um die Seele des Raves zu erneuern. Dieser Roman kann daher beispielhaft darauf befragt werden, wie Musikreisen im Medium der Literatur verhandelt beziehungsweise konzeptualisiert werden. Im Prinzip ist die Tour eine neue Variante der alten mythischen Heldenreise. Deshalb ist es hilfreich, Begriffe und Theorien der traditionellen Literatur- und Mythenforschung hinzuzuziehen. Michail Bachtins und Michel Foucaults Überlegungen zu Raum-Zeit-Konzepten in Narrationen sind dabei ebenso hilfreich wie Roland Barthes Mythentheorie des Alltags, mit der ausgelotet werden kann, inwieweit die literarische Verarbeitung der Musiktour mittels einer Mythoskreation vollzogen wird.

In seinem Essay *Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman* aus den Jahren 1937/38 schreibt Bachtin:

In einem künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; Der Raum gewinnt an Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen.¹

Die Momente der verdichteten Zeit fungieren laut Bachtin als »Organisationszentren der grundlegenden Sujetereignisse des Romans«². Nach Bachtin entwickelte Foucault Mitte der 1960er Jahre ein eigenes Raumkonzept. Er entwirft mit der »Heterotopie«³ ein eher soziologisches Ordnungskonzept, in dem Orte innerhalb eines Raumes existieren, den Regeln dieses Raumes aber nicht unterworfen sind. Dabei erfüllen die Heterotopien vielfältige Funktionen gegenüber der Gesellschaft: In Abweichungsheterotopien wie

1 Michail M. Bachtin: *Chronotopos*. Frankfurt a.M. 2008, 7.

2 Ebd., 187.

3 Michel Foucault: »Andere Räume«. In: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig 1990, 34-46, hier 39.

zum Beispiel Sanatorien werden Räume für Personen geschaffen, »deren Verhalten abweichend ist im Verhältnis zur Norm.«⁴ In Illusionsheterotopien wie zum Beispiel Bordellen (man denke hier auch an Musikfestivals), können Gegenentwürfe zu gesellschaftlichen Konventionen ausgelebt werden. Beide Beispiele illustrieren, dass Heterotopien »häufig an Zeitschnitte gebunden [sind], d.h. an etwas, was man symmetrischerweise Heterochronien nennen könnte.«⁵ So gesehen stellen Heterotopien eine Sonderform des Bachtin'schen Chronotopos dar.

Bachtin hat die Räumlichkeit und die Zeitlichkeit miteinander verbunden, Foucault die Räumlichkeit und die Andersartigkeit und weiterhin mit dem Begriff der Heterochronien die Zeitlichkeit bereits mitgedacht. Die Synthese unter dem Neologismus ›Heterochronotopos‹ vereint in sich Räumlichkeit, Zeitlichkeit und Andersartigkeit. Daraus folgend wären Heterochronotopoi nicht als Organisationszentren grundlegender Sujetereignisse eines Romans zu verstehen, sondern vielmehr als funktionsgebundene Organisationssphären in einem Geflecht aus Subfunktionsräumen. Da ein Heterochronotopos begrifflich einen anderen Zeitraum darstellt, muss demgegenüber ein eigentlicher Zeitraum existieren. Dieser Zeitraum ist der gegebene Zeitraum des gesellschaftlichen Alltags. Der eigentliche Zeitraum der Normalität manifestiert sich an Subfunktionsräumen der gesellschaftlichen Teilhabe. Beispiele dafür wären Supermärkte, Bahnhöfe und Restaurants, mit ihren spezifischen Zeitaspekten wie Öffnungszeiten, Hauptverkehrszeiten oder Arbeitszeiten. Sie alle zeichnen sich dadurch aus, dass gesellschaftliche Normalität nebeneinander von den Teilnehmenden praktiziert wird. Demgegenüber konstruiert der künstlerisch-literarische Heterochronotopos einen anderen Zeitraum innerhalb der Schablone wahrgenommener alltäglicher Normalität. Er übernimmt die Funktion einer zeiträumlichen Gegenplatzierung und ist so eine Auseinandersetzung mit der Gesellschaft, manifestiert im Narrativ des Romans. Der Heterochronotopos ist im Roman daher Organisationssphäre eines Experiments, das sowohl glücken als auch fehlschlagen kann. Dabei ist der Heterochronotopos nicht nur zeiträumlich innerhalb einer spezifischen Gesellschaft verortet, sondern auch die Andersartigkeit ist gesellschaftsspezifisch.

Im Falle eines Romans über eine Musikreise ist der Heterochronotopos, in Anlehnung an den deutschen Titel *Unterwegs* von Jack Kerouacs prototypischer Reiseerzählung *On the Road* (1957), am treffendsten mit ›Unterwegs-

4 Ebd., 40.

5 Ebd., 43.

sein« erfasst. In *Magical Mystery* kommt ein zweiter Heterochronotopos hinzu beziehungsweise er erzählt vom Wechsel vom einen in den anderen. Die Haupt- und Titelfigur in Regeners Roman ist der bereits aus *Herr Lehmann* (2001) bekannte Künstler Karl Schmidt. Hier bekommt er sein eigenes ›Spin-off‹ darüber, wie er aus dem psychischen Zusammenbruch am Ende von *Herr Lehmann*, nach einigen Jahren Betreuungseinrichtungen, zurück in ein selbstbestimmtes Leben findet.

Dieser Heterochronotopos der Resozialisierung speist sich aus den Foucault'schen Abweichungsheterotopien. Foucault zählt dazu unter anderem Gefängnisse, Erholungsheime und psychiatrische Kliniken. Dort werden normabweichende Individuen behandelt, um sie, wenn möglich, wieder in die Gesellschaft zurückführen zu können. Räumlich zumeist der Gesellschaft ausgelagert, können Heterotopien, wie im Fall des betreuten Wohnens, aber auch in diese integriert sein. Der Heterochronotopos der Resozialisierung zeichnet sich durch feste Tagesabläufe aus, überhaupt ist er eine kontrollierte gesellschaftliche Utopie, in der erwünschtes Verhalten verordnet ist. Weiterhin ist er zeitlich von der Normalität ausgelagert, da Ereignisse aus der Normalität sich nicht auf diese festen Abläufe auswirken. Das Sichhineinbegeben geschieht durch Selbst- oder Fremd- beziehungsweise Zwangseinweisung, das Sichhinausbegeben entweder durch Entlassung oder Ausbruch. Der Heterochronotopos der Resozialisierung ist also andersartig in seiner Funktion, räumlich innerhalb der Gesellschaft zu verorten, wenn auch marginalisiert und in seiner Regelmäßigkeit zeitlich stillgestellt.

Ein Heterochronotopos des Unterwegsseins hingegen speist sich aus dem Bachtin'schen Chronotopos der Straße. Dies ist ein Zeitraum zufälliger Begegnungen:

auf dem Wege (der ›Landstraße‹) überschneiden sich in einem einzigen zeitlichen und räumlichen Punkt die zeitlichen und räumlichen Wege der verschiedensten Menschen, der Vertreter aller Schichten und Stände, aller Glaubensbekenntnisse, Nationalitäten und Altersstufen.⁶

Damit ist es eigentlich kein anderer Zeitraum, sondern einer, der der Normalität zuzuordnen ist, vor allem, weil die Straße »immer durch das eigene Heimatland und nicht durch eine exotische fremde Welt«⁷ führt. Durch die Verfügbarkeit des Autos hat sich der Raum der Straße seit Bachtin gewandelt.

6 Bachtin: *Chronotopos*, 180.

7 Ebd., 182.

Im Auto sind die Reisenden auch, durch Tempo, Fenster und Klimaanlage, der Umgebung entrückt. Zeitlich sind die Reisenden nur ihren eigenen Vorstellungen unterworfen. Das Unterwegssein auf der Straße, wie es in Roadnovels und -movies der Fall ist, hat als eigentliches Ziel nicht die Überbrückung einer Distanz, sondern die Erfahrung des Frei- und Unterwegsseins an sich. Die Straße wird also von einem Gesellschaftsraum zu einer illusorischen Heterotopie umgewertet. Der Heterochronotopos des Unterwegsseins ist daher andersartig in seiner freiheitsstiftenden Funktion, räumlich innerhalb der Gesellschaft zu verorten und dabei zeitlich durch Dynamik geprägt. Die Musiktour stellt eine Sonderform dar, in der die Dynamik durch einen festen Plan entfällt und die ihre eigenen tradierten Verheißungen bereithält.

Sex, Drugs & Reiseieber – Moderner Mythos Musiktour

Die Touren von Musiker:innen stellen eine eigene Form der (literarischen) Heldenreise dar. Mit dem Aufbruch in fremde und unbekannte Gebiete, in Traum- und Jenseitswelten, in Kriege, Affären und Abenteuer ist fast immer eine besondere Entwicklung und Prüfung der Held:innen verbunden. Durch die Reise kommt es zu einem schmerzhaften Reifeprozess: Die Protagonist:innen gelangen zu kritischen Einsichten über sich selbst und ihre Umwelt, nach der Reise kehren sie verändert, häufig gar verbessert in die alte Heimat zurück. Die Tour respektive ein Roman über diese verbindet zahlreiche Aspekte des Topos Reise und bringt sie in einen neuen Kontext. In Regeners Roman ist der Individuationsprozess des Protagonisten Karl mit dem Stoff der Musiktour, ihren speziellen Eigenschaften und Räumen und der um sie rankenden Mythen, verbunden.

Die Bühne erweist sich dabei als Raum einer Inszenierung. Als Raum wird sie performativ von allem beeinflusst, was zur Atmosphäre beiträgt, den grellen Lichtern, der Performance der Künstler:innen, den wummernden Bässen und den Gerüchen der Nebelmaschine, der Zigaretten, des Alkohols und des Schweißes.⁸ In jenem Stück, das sich Konzert nennt und das starke theatrale Züge aufweist,⁹ nehmen die Musiker:innen die Hauptrolle ein.¹⁰ Bei einem

8 Siehe hierzu Christian Jooß-Bernau: *Das Pop-Konzert als para-theatrale Form. Seine Variante und seine Bedingungen im kulturell-öffentlichen Raum*. Berlin/Boston 2010, 27.

9 Ebd.

10 Siehe hierzu Diederich Diederichsen: *Über Popmusik*. Köln 2014, 139.

Leben, das durchgehend unter öffentlicher Beobachtung steht oder zumindest von allgemeinem Interesse ist, nutzen viele Künstler:innen ihre öffentlichen Auftritte als Inszenierungsmomente. Diederich Diederichsen spricht in diesem Zusammenhang von der Pose als Mittel der Darstellung und meint damit die »Menge an körperlichen Haltungen, die zur Verfügung steht, die anderen Haltungen zu bestätigen, die sich in Texten, Covern, Musik und aufgezeichneter Körperlichkeit äußern.«¹¹ Dabei unterscheidet sich der Auftritt von Musikkünstler:innen zu dem von Schauspieler:innen insofern grundsätzlich, als im Fall von Schauspieler:innen dargestellte und darstellende Person kategorial getrennt sind, während bei Musiker:innen die Grenze zwischen realer Person und (Bühnen-)Figur fließend ist – zum einen durch den Auftritt als Person auf der Bühne, in Interviews oder Musikvideos, zum anderen durch die in Liedtexten vermittelten Inhalte.¹² Mit ihrem Repertoire an Inszenierungsmöglichkeiten sind Musiker:innen diejenigen, »die von sich selbst sprechen, sich selbst meinen und dafür dennoch all die Formen verwenden, die [...] für Fiktionen aller Art reserviert«¹³ sind: »Narrationen, Lieder, lange und kurze Filme, ikonische Bilder.«¹⁴ Dadurch kann eine mythische Dimension rund um die Protagonist:innen (populärer) Musik entstehen. Während beim Mythos nicht zu bestimmen ist, ob die Geschichte historischen oder fiktiven Ursprungs ist, kann die Musiker:in offen lassen, ob ihre Protagonist:in eine erfundene oder reale Figur ist.¹⁵

Dem Rausch und der Ekstase kommen auf Touren große Bedeutung zu. Berauscht weicht das soziale Handeln bezüglich Affektkontrolle vom üblichen Habitus ab. Rational-analytische Fähigkeiten weichen intuitiven Denkmustern.¹⁶ Daraus kann auch geschlossen werden, dass der Drogenrausch auf Seiten der Künstler:innen dahingehend genutzt werden kann, spontaner, enthemmter und exzentrischer auf der Bühne aufzutreten. Das impulsive und intuitive Handeln, die Spontaneität sind dann Inszenierungspraktiken der Kunstfigur. Die Gesellschaft einer Musiktour scheint dabei als eine eigene betrachtet werden zu können, sie ist nicht abhängig von den Konventionen der

11 Ebd., 138.

12 Ebd.

13 Ebd.

14 Ebd.

15 Ebd.

16 Yvonne Niekrenz/Sonja Ganguin: »Jugend und Rausch. Rauschhaftes Erleben in jugendlichen Erfahrungswelten.« In: Dies. (Hg.): *Jugend und Rausch. Interdisziplinäre Zugänge zu jugendlichen Erfahrungswelten*. Weinheim/München 2010, 7-20, hier 10.

Umgebung, in der sie stattfindet. Der Tourbus und die Backstage-Bereiche schaffen neben der ideellen eine räumliche Abgrenzung ihrer eigenen Gesellschaft. Der Rausch ist fester Bestandteil des Mythos ›Tour‹.

Roland Barthes beschreibt in seinem Werk *Mythen des Alltags* den Mythos als ein semiotisches System.¹⁷ Dabei wird ein Zeichen, das sich bekanntlich aus dem Zusammenspiel Signifikat und Signifikant ergibt, selbst zum Signifikant, das auf ein weiteres Signifikat verweist und so Teil eines Zeichens der nächsten Ebene: »Der Mythos ist insofern ein besonderes System, als er auf einer semiologischen Kette aufbaut, die bereits vor ihm existierte; er ist ein sekundäres semiologisches System.«¹⁸ Die grundsätzliche Feststellung Barthes', der Mythos sei eine Aussage, ein Mitteilungssystem; das Anwenden des Mythos auf das System der Semiotik und damit der Schluss, alles kann Mythos sein, ermöglichten das Erforschen des Konstrukts Mythos in der modernen Wissenschaft.

Mythen haben sowohl eine gesellschaftsstiftende als auch individuelle Funktionen. Der Mythos fungiert als Individualfolie, als Möglichkeit eigenes Handeln durch Erfahrung und Reflexion stetig neu auszurichten: »Da Erfahrungen immer auch mythisch sind, entsteht Individualität aus dem Mythos.«¹⁹ Identität konstruiert sich durch Geschichte, Erfahrungen und Erinnerungen. Der Mythos vermittelt diese in Form von Narration.²⁰ Mythen sind also Teil des Alltags. Die westlich-amerikanische Filmindustrie beispielsweise konstruiert ihre Blockbuster rund um moderne Mythen des Helden und der Heldenreise. Ein strukturell ähnliches Verfahren ist in vielen weiteren Bereichen der Gesellschaft des 21. Jahrhunderts zu entdecken. Dahingehend scheint der Mythos immer weniger ein transzendentes und ideologisches Fundament zu haben, als vielmehr ein funktionales, indem er Stilmittel und Werkzeug der Überzeugung wird. Als Darsteller:innen dieser mythenbehafteten Unterhaltungsbranche werden Stars des öffentlichen Lebens häufig mythologisiert. Doch auch Musiker:innen, als Kunstschaffende beziehungsweise sich inszenierende Kunstfiguren, erlangen mythische Sphären, indem sie von unzähligen Menschen verehrt und bewundert werden.²¹ Vor diesem

17 Roland Barthes: *Mythen des Alltags*. Frankfurt a.M. 2001, 88.

18 Ebd., 92.

19 Ebd., 57.

20 Ebd.

21 Siehe hierzu Jana Magdanz: *Spuren des Geistigen. Die Macht des Mythos in Medien und Werbung*. Wiesbaden 2012, 86.

Hintergrund stellt sich die Musiktour als stark mythologischer Raum dar: Schließlich ist sie die Reise einer Kunstfigur, die ihren Bewunder:innen greifbar nahe kommt.

Aufbau und Struktur von *Magical Mystery*

Regeners gut 500 Seiten starker Roman erscheint 2013 bei Galiani und knüpft in Story und Personal an die *Herr Lehmann*-Reihe an. Karl, der sich am Ende von *Herr Lehmann* in psychiatrische Behandlung begibt, steht hier im Mittelpunkt des Geschehens. Es dreht sich alles darum, wie Karl als rekonvaleszenter Drogenabhängiger die unterschiedlichsten Künstler:innen des Labels mit dem onomatopoetischen Namen BummBumm als nüchterner Busfahrer auf Deutschlandtour begleitet. Die Vergangenheit spielt dabei nur insofern eine Rolle, als dass Schmidt die Labelchefs aus seiner früheren Zeit in Berlin kennt. Der erlebende Erzähler Karl berichtet alles überwiegend im Präteritum, einzig Erinnerungen und Vergangenes werden im Perfekt geschildert. Auffällige Elemente des Romans sind die langen und absurden Dialoge, außerdem die für Regener typischen langen Satzkonstruktionen.

Karl beendet unerlaubt sein Leben in einer betreuten Wohngruppe in Hamburg, um Fahrer für BummBumm Records zu werden, die den Rave der 1990er Jahre mit der Hippiekultur der 1960er Jahre vereinen wollen, und sich dafür auf eine Clubtour durch (West-)Deutschland aufmachen. Die Erzählung der zweiwöchigen Reise ist zum einen Tourbericht und zum anderen die Geschichte Karls, der sich nach Jahren des therapeutischen Aufenthalts in Bielefeld und Hamburg wieder seiner alten Heimat Berlin zuwendet, wo er sich am Ende des Buches wieder niederlassen wird. Die Konfrontation des nüchternen Protagonisten mit der Rauschkultur des Raves steht ebenso im Mittelpunkt der Erzählung wie die Ideologie der Elektromusik und der Tourbericht der Musiker:innen. Die Zeit, in der die Handlung spielt, wird nicht näher definiert, jedoch kann sie näherungsweise bestimmt werden: Karl geht mit Ende von *Herr Lehmann* in psychiatrische Behandlung, 1989 also, wie wir durch den historischen Rekurs des Romans auf den Mauerfall wissen. Weiter erfährt man im Laufe des Buches, dass Karl seit fünf Jahren nicht mehr in Berlin war. Es kann somit davon ausgegangen werden, dass sich die Handlung Mitte der 1990er Jahre abspielt.

Heterochronotopi

Im ersten Teil des Romans bewegt sich Karl räumlich in Hamburg, genauer: hauptsächlich zwischen der betreuten Wohngruppe »Clean Cut 1«²² und einem Kinderkurheim, in dem er als Hausmeister und Ersatztierpfleger arbeitet. An beiden Orten gibt es jemanden, der Karl beaufsichtigt, da er sich aufgrund seiner Vergangenheit von Alkohol und Drogen fernhalten muss. In der Wohngruppe gibt es Gesprächsrunden und gemeinsame Ausflüge. Die Vorsteherin des Kinderkurheims ist gleichzeitig Karls behandelnde Ärztin. Beide Orte stellen Abweichungsheterotopien par excellence dar: In diese »steckt man die Individuen, deren Verhalten abweichend ist im Verhältnis zur Norm.«²³ Das Kinderkurheim ist sogar in doppelter Hinsicht Abweichungsheterotop: Zum einen ist es ein Heim, in dem »die hundert jeweils schlimmsten Hamburger Schüler zwischen sechs und zehn Jahren« (31) sowohl zu Therapie, als auch Erholungszwecken untergebracht werden, zum anderen ist es ein kontrollierter Arbeitsplatz, eine zweite Überwachungsinstanz darüber, ob Karl wirklich trocken bleibt. Das Ganze wird auf die Spitze getrieben, als Karl Urlaub in einer Reha-Klinik verordnet bekommt, einem weiteren Abweichungsheterotopos. Er ist gefangen in einem Geflecht aus Heterotopien, die ihm vorgaukeln, ein normales Leben zu führen. Damit befindet er sich mitten in einem Heterochronotopos der Resozialisierung. Jedoch kann er keine wirklich autonomen Entscheidungen treffen, also sich nicht aus sich selbst heraus resozialisieren.

Die erste Entscheidung, die er trifft, ist seine Pillen abzusetzen, die ihm helfen, »das dunkle Gefühl« (88) loszuwerden. Das Angebot, Fahrer für eine Tour ausgerechnet mit dem Namen »Magical Mystery Tour« (84) zu werden, ist zunächst einmal nur Versuchung. Erst bei einem Ausflug in den Stadtpark, als er im Gras liegend die ziehenden Wolken beobachtet, die »immer in Bewegung und niemals allein und immer ein bisschen anders« (98) sind, entscheidet er sich für die Freiheit und die Reise. Dies ist Karls Sichhineinbegeben in einen anderen Heterochronotopos, welcher mit dem Besteigen des Zuges nach Berlin vollzogen wird. Die Reise stellt zuallererst einen Ausbruch

22 Sven Regener: *Magical Mystery oder: Die Rückkehr des Karl Schmidt*. Berlin 2013, 17. Wenn im Folgenden aus *Magical Mystery* zitiert wird, steht die Seitenzahl in Klammern oben direkt hinter dem Zitat.

23 Foucault: »Andere Räume«, 40.

dar. Der weitere Weg ist für Karl unabwägbar, das komplette Gegenteil zu seiner durchgeplanten Ausgangssituation, oder wie er selbst es ausdrückt, »die Zukunft war offen. Keine Richtung, kein Plan.« (102) Die Tour ist für ihn zu diesem Zeitpunkt lediglich der erste Schritt in ein ungewisses Leben.

Die beiden ersten Romanteile, *Altona* und *Mitte*, die jeweils nach dem Ort ihrer Handlung betitelt sind, stellen zwei gegensätzliche Welten dar. Verbunden sind sie lediglich durch eine kurze Zugreise, doch die Distanz, die mit ihr überbrückt wird, ist mehr als nur räumlich bestimmt. Altona ist für Karl ein Ort, an dem die Zeit stillzustehen scheint. Es sind stets dieselben Tagesabläufe, dieselben Personen und die Handlungen sind beinahe schon ritualisiert. Oder in Bachtins Worten: »Die Zeit kennt hier keinen fortschreitenden historischen Verlauf, sie bewegt sich in kleinen Kreisen.«²⁴ Das Berlin-Mitte um BummBumm Records hingegen kennt keine festen Abläufe und macht den Eindruck, als existiere es in einer anderen Zeit. Dies wird besonders in der sich schwierig darstellenden Kommunikation zwischen Hamburg und Berlin deutlich, zwischen Karl auf der einen und BummBumm Records auf der anderen Seite.

Das erste Mal nach ihrem zufälligen Treffen ruft Raimund eines Morgens um 6:10 im Clean Cut 1 an. Dies geschieht im zweiten Kapitel mit dem Namen *Wurmloch*. Ein Wurmloch beschreibt naturwissenschaftlich einen theoretisch möglichen Tunnel, der zwei weit entfernte Orte der Raumzeit miteinander verbindet. Dies ist auch hier der Fall: Während Karl gerade aufgestanden ist und seinen Tag mit einem Kaffee beginnt, ist Raimund nicht wieder, sondern noch wach und feiert in einem lauten Club in Berlin. Auch die weitere Kontaktaufnahme gestaltet sich schwierig, mit mehreren verpassten Anrufen in beide Richtungen, da die Welten beider Parteien nach verschiedenen Rhythmen strukturiert sind. Bei den versuchten Kontaktaufnahmen stellt sich außerdem heraus, dass es trotz des Status' als Plattenfirma mit einem Büro, in der Welt von BummBumm Records keine strikte Organisationsstruktur gibt. Das Telefon beantwortet hier die Person, die zufällig im Raum ist, wenn es klingelt. Dies alles steht im Gegensatz zum durchgeplanten Leben Karls mit Arbeitszeiten, Gesprächsrunden und Sperrstunden. Durch diese Kontrastierung ist bereits vor dem Reiseantritt klar, dass Berlin-Mitte zeitlich entrückt ist.

Eine weitere Dimension kommt hinzu, wenn man bedenkt, dass Karls Reise eine Reise durch die ehemalige DDR in das ehemalige Ostberlin ist –

24 Bachtin: *Chronotopos*, 185.

die in *Magical Mystery* geschilderte Geographie ist damit gleichsam ein Palimpsest, durch das die Vorgeschichte aus *Herr Lehmann* durchscheint. Karls psychischer Zusammenbruch fiel dort auf den Tag des Mauerfalls, und seitdem hat er sich in einem zeitlosen Heterochronotopos bewegt. Zwar ist er sich der Wiedervereinigung bewusst, aber auf sein eigenes begrenztes Leben hat sie keinerlei Auswirkungen gehabt. Die kurze Bahnfahrt von Hamburg nach Berlin ist für Karl wie eine Reise durch ein anderes Land. Auf der Zugreise kann der gewissermaßen aus der Zeit gefallene Protagonist erst nach Büchen aufatmen, das heißt direkt hinter der ehemaligen Grenze, was den Eindruck eines Ausbruchs oder einer Flucht verstärkt. Karl hat außerdem einen alten Stadtplan zur Orientierung dabei, »bei dem der Westen noch rot und der Osten blaugrau und dazwischen die Linie [...], die die Mauer markierte« (105) ist. Dies zeigt deutlich, dass er durch seinen Aufenthalt in Hamburg in der Zeit zurückhängt.

Dieser innere Zeitunterschied wird vor allem dadurch profiliert, dass sich Hamburg-Altona und Berlin-Mitte im Roman äußerlich ähneln:

Sie sah verdächtig nach Hamburg-Altona aus, die Sophienstraße, kleine Häuschen mit zwei, drei Stockwerken, handtuchbreite Bürgersteige, Teestubengastroscheiß, das war schon fast Ottensen, nun gut, ich wollte in das Berlin, das ich nicht kannte, hier war es, und in einem von den Ottensenhäusern war BummBumm Records untergebracht, da hätte genausogut Clean Cut 1 dranstehen können, so altonamäßig sah das aus. (105)

Dies zeigt noch einmal die schwierige Zuordnung des Raumes in die chronotopische Dichotomie von nativ und fremd: Das alte Ost-Berlin ist zwar ähnlich, aber kann für Karl nur wie etwas sein, das er kennt, es hat für ihn noch keinen eigenständigen Charakter. Bereits hier, noch vor der Abreise zur Tour, ist Bewegung das allesbestimmende Element. Allein das Gespräch, in dem Raimund und Ferdi, Karls alte Freunde und inzwischen Label-Chefs, ihn über die Situation und die *Magical Mystery Tour* aufklären, wird über fünf Ortswechsel und mehrere Unterbrechungen hinweg geführt, nur um am Ende wieder am Startpunkt, dem BummBumm Büro anzukommen.

Die Technoszene, der auch BummBumm Records zuzuordnen ist, firmiert sich um den Club als einem Foucault'schen illusorischen Heterotopos: Clubs stellen einen inklusiven Raum dar, in dem soziale Rollen zugunsten einer gemeinsamen Erfahrung abgestreift werden können, womit sie »den ge-

samten Realraum [...] als noch illusorischer denunzier[en]«²⁵ – ein Raum, in dem Ekstase erwünscht und gewissermaßen gesellschaftlich outgesourct ist. Dessen Andersartigkeit und Opposition gegenüber der Gesellschaft wird toleriert, solange sich Partizipierende im Anschluss wieder in den gesellschaftlichen Raum zurückbegeben. Es besteht also für die Mehrheitsgesellschaft die inhärente Gefahr, dass die Verlockungen des illusorischen Heterotopos derart stark sind, dass Partizipierende sich eben nicht wieder hinausbegeben. Die Crew von BummBumm Records bewegt sich hauptsächlich in dem Heterotopos, die literarische Verarbeitung macht daraus einen Heterochronotopos. Die Clubs, in denen die DJs auflegen, sind die Orte, an denen sich die Zeit verdichtet. Es ist ein unsicherer, hedonistischer Lebensstil, der sich der Kunst verschreibt – der Lebensstil von gleichsam ausgestoßenen und bewunderten Bohemien:nes.

Sie nehmen den Heterochronotopos, in dem sie sich bewegen, gewissermaßen mit und begeben sich auf eine Reise, die ein ideales Bild von Freiheit und Liebe beschwören soll. Dass dies nicht ohne weiteres möglich sein wird, ist schon vor der Abfahrt klar, als mit Dave ein ungeliebtes Mitglied der Gruppe einfach zurückgelassen wird. Trotzdem wird immer wieder eben jene Assoziation heraufbeschworen, allein durch den Namen der Tour. Diese Beschwörung ist maßgeblich für den Heterochronotopos des Unterwegsseins, denn die Reise führt im stickigen Bus von Billighotel zu Billighotel und Schnellrestaurant zu Schnellrestaurant. Räumlich und zeitlich bewegen sich die Tourteilnehmenden ausnahmslos inmitten der Gesellschaft. Die Reise als literarischer Gegenentwurf zur Gesellschaft, in ihrer Foucault'schen illusorischen Funktion, kann ihre Andersartigkeit nur unter Hinzuziehung eines Mythos behaupten.

Die Tour ist ein Wagnis, muss sie doch zwei konträre Prinzipien zusammenbringen: Freiheit und Ordnung. Karl, gerade aus dem Heterochronotopos der Resozialisierung heraus, ist geeignet und verantwortlich dafür, den geregelten Zeitplan durchzusetzen. Für ihn ist es die optimale Position, muss er doch nach seiner Flucht aus dem Clean Cut 1 eben diese beiden Prinzipien für sich vereinen. Das Sichhineinbegeben in das Unterwegssein ist für ihn ein Experiment, bei dem er sich der Gefahr eines Rückfalls zu der Zeit vor seinem Zusammenbruch, der ihn erst ins Clean Cut 1 gebracht hat, aussetzt. Alkohol- und Drogenmissbrauch, zu hohe Ansprüche an sich selbst und Versagensängste können ihn jederzeit wieder einholen. Was ihn davor bewahrt, ist

25 Foucault: »Andere Räume«, 40.

es, derjenige Teil der Gemeinschaft von Technofreaks zu sein, der dafür sorgt, dass der Geist von Liebe und Freiheit zurück in die Clubs gebracht wird. Beinahe nebenbei reist er mit ihnen zusammen zurück in ein selbstbestimmtes Leben.

Magical Mystery und die Tour als Mythos

Schon mit dem Titel seines Romans bedient sich Regener eines stark mythologisierten Begriffs. Die *MAGICAL MYSTERY TOUR* war ein Film der Beatles von 1967, für den die Band sowohl das Drehbuch verfasste als auch die Regie führte. Der Film begleitet die Band auf einer Busreise durch das Vereinigte Königreich. Im Mittelpunkt sollte der Kern ihres Schaffens stehen, der im Trubel des sie umgebenden Kommerz-Karussells verloren zu gehen schien: ihre Musik. Doch auch die Rauscherfahrten psychedelischer, bewusstseinsweiternder Mittel sowie das damals allgegenwärtige Hippie-Ethos, geprägt von Friede, Liebe und Harmonie, spielen eine Rolle. Folgt man Barthes, kann hinter dem Ausdruck *Magical Mystery* eine mythologische Bedeutungsebene erkannt werden, welche assoziiert wird mit freier Liebe, Friedlichkeit und Harmonie, dem enthemmten und spontanen Dasein, dem Psychedelischen. Ein konkretes historisches Ereignis hat eine abstrakte Imagination hervorgerufen.

So scheint der Mythos *Magical Mystery* im gar nicht so kollektiven Gedächtnis unterschiedlich abgelegt zu sein. Es überrascht daher nicht, dass Regener seine Akteur:innen keine klare Aussage treffen lässt, was sie sich genau unter *Magical Mystery* vorstellen: »Was soll das denn für eine *Magical Mystery* sein, wenn man auf Termine achtet« (185). Und so ist die Tour mal verknüpft mit der Ungezwungenheit und der Freiheit von terminlichen Verpflichtungen, mal mit »Psychedelic und Liebe« (142) und mal mit »Freie Liebe, Revolution und Sex« (140). Eine inhaltliche Definition oder Erklärung des Mythos braucht es schließlich nicht, denn »seine Wirkung ist mutmaßlich stärker als die rationalen Erklärungen«²⁶. Dahingehend scheint Regener ganz bewusst einer genauen Erläuterung des Ausdrucks *Magical Mystery* aus dem Weg zu gehen. Auf die Frage Karls, was denn der Plan hinter der *Magical Mystery Tour* sei, weichen Ferdi und Raimund, die Labelchefs und Organisatoren der Tour, immer aus. Denn die Akteur:innen des Romans respektive Regener zielen auf

26 Barthes: *Mythen des Alltags*, 278.

eine Wirkung ab, die keiner Erklärung bedarf, die kein rationales Fundament verlangt.

Dabei lässt Regener seine Akteur:innen einen konkreten Mythos, den der 1968er und Hippiebewegung, sogar ausformulieren:

Charlie, ehrlich mal, das interessiert doch kein Schwein, was die wirklich gemacht haben! Freie Liebe, Revolution, Sex: Wir wollen das Feeling, ich meine, schau mich an, ich bin über fünfzig, ich war dabei, 1968 war ich vierundzwanzig Jahre alt, und das war ganz schön grau und böse damals, aber heute? Von heute aus gesehen war das alles bunt und psychedelisch und Sommer der Liebe. (140f.)

Damit fasst Ferdi auf entlarvende Art und Weise das Ergebnis einer Mythosbildung treffend zusammen und gibt den Leser:innen gleichzeitig einen Eindruck davon, was das Ziel des gegenwärtigen Unterfangens ist: »Aber das heißt ja nur, dass es zweimal 68 gibt, das, an das sich der kleine Ferdi [...] noch erinnern kann, und das, von dem heute alle reden! Und das wollen wir jetzt wieder machen« (141). Es wird also ein Mythos beliehen, um einen neuen Mythos zu erschaffen, dessen Ziel die »Erneuerung des Raves« (144) ist. Damit ist bereits eine der Intentionen der Tour genannt. Denn der Rave respektive die entsprechende Szene scheint (im Sinnzusammenhang des Romans zumindest) ihren Charakter zu verlieren. In den Worten von Raimund klingt das so:

Bis jetzt hielt sich alles die Waage, die Gummistiefelprolls, die Schüler, die Studenten, die halbnackten Mädchen, die Freaks, die Medien, das hat alles zusammen funktioniert, aber wenn das noch weiter wächst, dann kommt das an einen Punkt, wo der innere Zusammenhalt kaputtgeht, wo das Wachstum in der Mitte dazu führt, dass es an den Rändern zerfällt und dann wächst es eben nicht mehr, sondern stagniert, weil die Prolls der Sache ja nichts geben, sondern nur nehmen, außer Geld natürlich, das geben sie, aber inhaltlich wird die Sache doch an den Rändern am Laufen gehalten, verstehst du? [...] Die Sache wird dann kalt. Dann ist das Herz, die Seele weg, verstehst du? Weil die Leute, die den Kern der Sache bilden, an den Rand gedrängt werden, und dann gibt es in der Mitte nichts, was das Ding zusammenhält, und dann fällt das auseinander. (118)

Bei der *Magical Mystery Tour* von BummBumm soll es folglich in erster Linie darum gehen, »das Herz, die Seele« der Ravemusik zu sichern. Ihre Zielrichtung ist entsprechend ideell, nämlich den Geist der elektronischen Tanzmu-

sik neu zu beschwören und gleichzeitig im materiellen Sinne BummBumm Records in das Zentrum der Szene zu rücken.

Das Materielle steht im Hintergrund, denn »Geld, Geld, Geld [...] das regnet doch rein« (120), darum soll es auf der Reise nicht gehen. Regener beschwört auf ironische Weise die Authentizität seiner Akteur:innen, die Glaubwürdigkeit der leidenschaftlichen Musiker:innen, die im Sinne des *l'art pour l'art* vordergründig für ihre Sache einstehen, letztlich aber doch jeden Freitag die Chartplatzierungen überprüfen und mit Champagner feiern. Im späteren Verlauf des Romans wird schließlich erwähnt, dass die Tour durchaus einer Chartplatzierung dienlich sein soll (siehe hierzu 191). Dass dies nur beiläufig eingestreut wird, entspricht Barthes' Vorstellung des Mythos, der nichts verbirgt. Denn »[d]er Mythos lügt nicht und gesteht nichts; er verbiegt.«²⁷ Dementsprechend konstruieren die Verantwortlichen der Plattenfirma gezielt vordergründig das Bild der enthemmten, zwanglosen und ideellen Tour, ohne dabei die materiellen Ziele zu verheimlichen, welche jedoch im Hintergrund bleiben.

Regener baut immer wieder Details in seinen Text ein, die mythologischen Charakter haben. So lässt er die Ravegruppe nach Stationen in unter anderem Köln, Hamburg und München in einem Dorf mit dem Namen »Schrankenhusen-Borstel« (155) auftreten. Auch nach intensiver Google-Recherche lässt sich dieser Ort nicht finden, denn in unserer wirklich wahren Wirklichkeit gibt es ihn nicht. In einem Interview mit dem *VICE* Magazin verrät der Autor: »Manchmal gibt es Orte, die man sich ausdenkt. Schrankenhusen-Borstel etwa. Aber ich kann dir sagen, ich habe 150 Schrankenhusen-Borstel in meinem Leben gesehen.«²⁸ Das Dorf, das »in Gestalt einiger Bauernhöfe konkret wurde, die sich stinkend unter einem grauen Dämmerhimmel duckten« (406) sowie der dortige Club, der »ein umgebauter großer Stall inmitten weiter Felder« (407) ist, stehen als erfundene Räumlichkeiten für eine Vielzahl von real existierenden Orten. Ein Sinn wurde in eine Form transportiert, würde Barthes schreiben.²⁹ Die Verortung Schrankenhusen-Borstels im »schleswig-holsteinische[n] Quatschland« (405) ist insofern interessant, als sich die Anreise als Fahrt durch eine »trostlos

27 Barthes: *Mythen des Alltags*, 277.

28 Ayke Süthoff: *Sven Regener hat schon 150 Schrankenhusen-Borstel gesehen*. Auf: <https://www.vice.com/de/article/gw85zn/sven-regener-hat-schon-150-schrankenhusen-borstel-gesehen>, veröffentlicht am 18. September 2013, zuletzt abgerufen am 22. Juni 2021.

29 Barthes: *Mythen des Alltags*, 280.

schöne Landschaft zwischen den Meeren« (405) erweist. Dies ist zunächst als rein geographische Beschreibung Schleswig-Holsteins zu lesen, auf einer Interpretationsebene könnte hier jedoch auch eine Anspielung auf die alttestamentarische Teilung des Meeres durch Moses vorliegen.

Ähnlich verhält es sich mit Schlumheimer, einem Künstler, den Karl häufig erwähnt, dessen Kunst für ihn »das Ermutigendste und Inspirierendste, was es gab« (164) ist. Ebenso wie Schrankenhusen-Borstel ist der Künstler Schlumheimer – zumindest namentlich – nicht real existent. Doch wie das Dorf steht der Künstler für etwas Größeres als sich selbst. Er ist das Idol des jungen Karl – zumindest bis zu einer echten Begegnung:

er hatte gelacht und mich angeguckt, als ob ich bescheuert wäre, dabei hatte ich die Frage eigentlich ziemlich gut gefunden, man muss doch über sowas mal reden können, hatte ich gedacht, jedenfalls hatte Schlumheimer gelacht und mich angeguckt wie einen Deppen, und dann war er wortlos weitergegangen, der blöde Wichser. (165)

Der Austausch über die bewunderte Kunst bleibt aus. Joseph Campbell stellt fest, dass ein Mensch, wenn er ein Vorbild für andere Personen geworden ist, den Bereich des mythologischen erreicht hat.³⁰ Regener erschafft mit Schlumheimer beispielhaft eine populäre Figur, die, gleich einem Popstar, bewundert und damit quasi mythologisiert wird. Gleichzeitig beschreibt er das Moment der leibhaftigen Begegnung, die mit einer Entmythologisierung einhergehen kann.

Dieser Prozess ist deshalb für die Betrachtung des Romans relevant, da die Künstler:innen von BummBumm Records genau diesen Plan haben, nämlich: sich einem Publikum zeigen, ihren Fans auf einer Tour durch das Land nahezukommen. »Das ist ein weltweit neues Experiment, Rave als Rocktournee« (220), nennt es Ferdi. Tatsächlich ist es für die DJs von BummBumm ein noch größerer Schritt auf Tour zu gehen als für Rockmusiker:innen, schließlich ist das, was sie machen, traditionell »Faceless Techno« (236). Die elektronische Musik braucht keine Gesichter, »keine Stars« (237), sie lebt von ihren Klängen, »es geht nicht um den Einzelnen, es geht doch um die Sache« (236). Damit wandeln sie auf einem schmalen Grad. Zum einen verleihen sie ihrer Musik ein Gesicht sowie mit *Magical Mystery* eine Gesinnung und treiben dergestalt, durch Liveauftritte und deren Inszenierungsmöglichkeiten, eine

30 Siehe hierzu Joseph Campbell: *Die Kraft der Mythen. Bilder der Seele im Leben des Menschen*. Zürich/München 1989, 27.

Mythenbildung voran. Zum anderen besteht das Risiko, ihre Kunstfigur zu entmythologisieren.

Zur Veranschaulichung scheint der Auftritt in München prädestiniert: Basti, einer der Hosti Bros, kann seinen geplanten Auftritt nicht wahrnehmen. Da die Hosti Bros als Duo bekannt sind, ihre Gesichter allerdings niemand kennt, muss (beziehungsweise kann) Karl einspringen. Während Holger folglich die musikalischen Fäden auf der Bühne allein zieht, vervollständigt Karl aus Inszenierungszwecken das Duo und wird für die tanzende Masse zu Basti. Doch seine musikalische Kompetenz spielt in dieser Situation ohnehin keine Rolle: »Insofern hatten sie mich hier, hinter dem DJ-Pult neben Holger, peterprinzipsmäßig an den Punkt meiner höchsten Inkompetenz befördert« (351). Karl erfüllt lediglich eine repräsentative Funktion, nämlich das Bild der Hosti Bros bei den Fans aufrecht zu erhalten. Dabei zeigt sich erneut die Unvollständigkeit eines Mythos, der weniger auf Fakten und tatsächlich Nachvollziehbarem aufbaut, als auf Offenheit, Interpretation und Abstraktion. Karl ist in diesem Fall, auf der Bühne, die Menge motivierend tanzend, beispielhaft für die »unscharfen, unbegrenzten Assoziationen«³¹ des Mythos.

Von dieser Konstellation auf der Bühne lässt sich die mythenbildende Kraft Karls respektive seine zentrale Rolle und Funktion für die *Magical Mystery Tour* erklären. Die mythenbildende Bedeutung des Protagonisten kann in drei Bereiche unterteilt werden. Zunächst erfüllt Karl romantintern eine (1) funktionale und logistische Aufgabe. Er hat einen »Job« (84) für den er »viertausend« (86) Mark bekommen wird. Seine Arbeit besteht daraus, den Bus zu fahren, wozu er als Rauschabstinenter prädestiniert ist. »Ich meine, wir können uns ja unmöglich von irgendeinem Verstrahlten durch die Gegend fahren lassen!« (85) Außerdem soll er sämtliche organisatorischen Aufgaben übernehmen, die unterwegs anfallen, Hotel-Check-Ins, Routenplanung, Reparaturen am Wagen, Zeitplanung und schließlich das Abholen der Musiker:innen aus den Clubs. An dieser Stelle setzt die zweite Funktionsebene des Protagonisten ein, die eine (2) ideelle ist. »Ich meine, erst Magical Mystery und high sein frei sein und dann gehen alle um acht nach Hause?« (224) kritisiert Rosa treffend, als es darum geht, dass der Club definitiv spätestens um acht verlassen werden muss, damit der Zeitplan der Tour eingehalten werden kann. Und tatsächlich passt Termindruck nicht in das Ideal der Freiheit und des Impulsiven und Spontanen der *Magical Mystery*. Aus diesem Grund hat Karl die

31 Barthes: *Mythen des Alltags*, 264.

Aufgabe, eine »Dissidenz ohne Chance« (250) zu inszenieren, damit die Authentizität der Künstler:innen und des Labels nicht verloren geht. Zu seinen ›Schützlingen‹ sagt er: »Ich soll den Arsch machen und euren guten Raverruf retten, indem ich euch da morgen früh gewaltsam raushole?« (222) Auf diese Weise können die Musiker:innen den Zeitplan einhalten, ohne ihren Mythos zu beschädigen.

Als dritte und letzte Funktionsebene Karls kann eine (3) identifizierende ausgemacht werden. Der Protagonist ist, wie beschrieben, maßgeblich daran beteiligt, die Außenwirkung der Gruppe und des Tourprojekts aufrechtzuhalten; gleichzeitig fungiert er auch innerhalb der Gruppendynamik als Identifikationsfigur für die (vor allem jungen) Künstler:innen. »[D]eshalb ja du. Du bist für die doch irgendwie der Rave-Veteran, Charlie, ein Überlebender aus alten Zeiten, irgendwie so eine Art Indiana Jones oder was weiß ich, weil du schon im alten BummBumm dabei warst und wie auch immer.« (148) Da die BummBumm Gruppe nur wenige Informationen aus der Vergangenheit Karls kennt, kann sie ihn heroisieren. Durch das Auslassen einer detaillierten Vergangenheitserzählung und die sich daraus ergebenden Vermutungen um seine Person wird der Protagonist selbst zum Mythos für die aufstrebenden Musiker:innen und zur Galionsfigur der *Magical Mystery* Bewegung:

Das ist ja gerade der Widerspruch, sagte Ferdi, das ist ja gerade das Experiment, da sind ja schon die Beatles dran gescheitert, dass die so Freaks sein und gleichzeitig eine Tournee machen wollten, versteht ihr? Tournee ist eben so Gruppenscheiß und Mitmachfaschismus und alle gleichzeitig aufs Klo und was weiß ich was, aber beim Hippiefreak regiert die Liebe und die Freiheit, und das ist das Spannungsfeld, und Charlie kriegt das schon irgendwie hin. (224)

Es wird deutlich, dass Karl die entscheidende Rolle der *Magical Mystery Tour* zukommt. Mit ihm steht und fällt das Projekt, kommerzielle Deutschlandtour und ideelles Postulat auf dem schmalen Grad der *Magical Mystery* zu vereinen.

Fazit: Magical Mystery

Am Ende des Romans kommen die Tourteilnehmenden und Karl wieder in Berlin an. Wer ihnen die 503 Seiten gefolgt ist, hat die Tief- und Höhepunkte ihrer Reise miterlebt und weiß, dass Karl nun in ein selbstbestimmtes Leben zurückkehren kann, wie auch immer dieses aussehen wird. Mit *Magical*

Mystery oder: Die Rückkehr des Karl Schmidt liefert Sven Regener die *black box* Karls innerer und äußerer Reise. Karl gerät vom einen Heterochronotopos in einen anderen, um am Ende zu einer Resozialisierung zu finden und die Heterochronotopoi zu verlassen. Er tritt wieder in die fortschreitende Zeit der Gesellschaft ein. Es gibt nicht den *einen* Punkt, an dem sich ein Sinneswandel vollzogen hat. Es ist die Fülle der Erfahrungen, der Langeweile und der Ekstase, die eine Reise ausmachen. Dabei verweisen die Akteur:innen immer wieder selbst auf einen Mythos, der aber nie ausformuliert wird. Darin liegt am Ende die Wirkungsmacht des Mythos ›Tour‹: Er ist größer als alle Beschreibungen oder Manifestationen. Deshalb wird er nicht realisiert, sondern er wird erlebbar. Besonders anschaulich wird dies, als Karl als Ersatzmitglied von Hosti Bros auf der Bühne steht. Er kann im Sinne des Faceless Techno in eine mythische Individualfolie steigen und den Mythos für Andere, aber auch für sich selbst erlebbar machen. Am Ende ist *Magical Mystery* ein Erfolg, weil Karl dem Mythos Tour neues Leben einhaucht. Was Karl für das Publikum tut, tut Regener für seine Leser:innen.

»Ich lese fast nie in Buchhandlungen« – Ein Gespräch mit Thorsten Nagelschmidt

Das Interview führten: Christoph Jürgensen, Lotta Mayer, Michelle Mück, Sarah Wenk

Transkription und Redaktion: Celine Buschbeck, Julia Ingold

» ... als hätte ich mich in den Betrieb irgendwie reingemogelt ... «

Wir schreiben ein Buch über einen gewissen Künstlertypus, den Du auch verkörperst: Einen Typus, der Pop-Musiker und Pop-Star ist und gleichzeitig Autor, Schriftsteller im starken Sinne, also nicht nur Pop-Lyrics schreibt. In unserem Buch geht es um Dich, aber auch um Sven Regeners ›Magical Mystery‹, die Lyrik von Judith Holofernes, Hendrik Otremba kommt vor sowie Dirk von Lowtzow mit seinen autofiktionalen Strategien. Eine bunte Mischung, die verbindet, dass alle erst Popmusiker:innen waren und dann einen Feldwechsel – entweder komplett oder teilweise – vollzogen haben. Die Idee war, dass wir nicht nur aus der wissenschaftlichen Perspektive analysieren, sondern auch mit jemandem, der das selbst gemacht hat, sprechen. Uns interessiert, wie man sich auf diesen beiden Feldern bewegt, in welchem Verhältnis die Kunstformen stehen. Du musst doch sicher ab und zu amtliche Dokumente ausfüllen wegen irgendwelcher Anträge oder eines Umzugs: ›Was machen Sie beruflich?‹ Was trägst Du da ein?

Schriftsteller. Das kommt allerdings nicht oft vor, ich ziehe nicht so oft um. Als ich das letzte Mal umgezogen bin, habe ich nicht gesagt, dass ich Schriftsteller bin, weil ich dachte, da bekomme ich die Wohnung auf keinen Fall. Damals habe ich – das ist schon sehr lange her, ich lebe schon sehr lange in meiner Wohnung – behauptet, ich wäre Verlagsmitarbeiter bei Universal. Wir waren damals mit unserer Band bei Universal unter Vertrag. Ich dachte, ich sage lieber nicht, dass ich in einer Band bin, sondern tue besser so, als sei ich auf der anderen Seite. Der Seite mit dem geregelten Einkommen. Wenn ich

heutzutage irgendwo einen Beruf angeben muss, dann meist beim Reisen. Auf diese Zettel für den Zoll schreibe ich immer ›Schriftsteller‹, muss aber jedes Mal wieder erst überlegen. Das ist nichts, was mir selbstverständlich von der Hand geht. Und das hat glaube ich damit zu tun, dass die Sachen, mit denen ich mein Geld verdiene, anfangs nicht mein Beruf waren.

Das heißt, ich habe irgendwann eine Band gegründet. Nicht, weil ich dachte, dass ich damit Geld verdienen würde. 1993 war es nicht abzusehen, dass man mit deutschsprachiger Punkmusik jemals Geld verdienen könnte. Schon der Begriff Musiker war mir suspekt. Musiker, das waren die Leute, die im Musikladen, wo wir unsere Kabel gekauft haben, am Tresen standen und Schnürlederhosen anhatten und über Blues Rock gefachsimpelt haben und alle unfassbar gut spielen konnten, aber trotzdem nichts Interessantes auf die Beine gestellt haben. Das waren Musiker. Wir waren keine Musiker, wir waren Punks, die in einer Band spielen. Mit dem Schreiben ist es ähnlich. Ich habe immer geschrieben. Ich habe in den 90ern ein Fanzine gemacht, ich habe Songtexte geschrieben. 2007 ist mein erster Roman erschienen, beim Ventil Verlag – einem kleinen linken Subkultur-Verlag. Das hat sich für mich angefühlt, als würde ich eine neue Ausgabe von meinem Fanzine herausbringen, wenn auch in Buchform. Seitdem ist natürlich einiges passiert. Trotzdem habe ich mich oft gefühlt, als hätte ich mich in den Literaturbetrieb irgendwie reingemogelt. Als dürfte ich dort eigentlich gar nicht mitmachen, weil ich das alles nicht gelernt habe. Ich habe nicht in Leipzig oder Hildesheim studiert. Ich habe überhaupt nicht studiert. Ich bin Autodidakt. Ich kann keine Noten lesen. Ich habe das Musikmachen nicht gelernt. Ich habe das Schreiben nicht gelernt. Ich wollte das einfach machen und habe versucht, es so gut wie möglich zu machen. Ich komme nicht aus einem bildungsbürgerlichen Elternhaus.

Bei uns zuhause gab es keine Bücher. Ich habe relativ spät angefangen, zu lesen. Ich habe schon viel gelesen, Fanzines und Underground Sachen, Literatur aber erst später, in meinen Zwanzigern. Ich hatte zwar einen Deutsch-LK, aber auch da habe ich die Bücher nicht gelesen, die wir behandelt haben. Ich konnte aber immer schreiben, irgendwie. In meinem Roman *Der Abfall der Herzen* habe ich die Anekdote verbraten, dass ich mal eine Eins minus über *Effi Briest* geschrieben habe, ohne das Buch gelesen zu haben. Darauf bin ich bis heute stolz. Weil es sich für mich anfühlt, als hätte ich mir etwas ergaunert. Mittlerweile lebe ich seit gut 16 Jahren ausschließlich von meiner Kunst und es ist klar: Ich bin Musiker, ich bin Künstler, ich bin Schriftsteller. Trotzdem kommen mir diese Berufsbezeichnungen immer noch manchmal seltsam und

präventiös vor. Eben weil ich schon immer geschrieben habe, aber die meiste Zeit nicht als Schriftsteller galt.

Das ist in vielerlei Hinsicht eine spannende Antwort, weil die Zugangsberechtigung zu einem Feld ja ziemlich kompliziert ist. Es gibt kein Zertifikat, das man erwerben kann, keine Ausbildung, die sich absolvieren ließe. Klar, es gibt Popakademien und Schreibakademien, aber sonst ist ziemlich unklar, wer eigentlich zu einem Feld gehört und wer sich so nennen darf. Beziehungsweise andersherum: Wer einen so nennt, wer berechtigt ist, einen so zu nennen. Wer darf jemanden auszeichnen als Schriftsteller oder Musiker? Und dann ist man es.

Dass Du jetzt das renommierte Alfred-Döblin-Stipendium bekommen hast, verliehen für Romanmanuskripte im Werden, ändert das Deine Haltung dazu nochmal oder kommt das so spät, dass diese typische Schriftsteller-Auszeichnung Deinem Selbstverständnis nichts mehr hinzufügt?

Ich kann das genießen. Ich freue mich darüber und es gibt auch ein bisschen Geld. Das ist schon gut. Ich freue mich auch über die Anerkennung, aber gleichzeitig ist es nach wie vor etwas, das mir eigentlich fremd ist. Ich bin nicht dieser Schriftsteller-Typus und ich möchte auch nicht dieser Schriftsteller-Typus sein, der sich von Stipendium zu Stipendium hangelt, der sich in so einer Clique oder auch Blase befindet, wo sich alle gegenseitig Stipendien und Preise zuschustern. Ich war immer Pop. Bis zu diesem Stipendium, bis zu diesen Vorschüssen, wie ich sie jetzt beispielsweise vom Fischer Verlag bekomme, war es immer so, dass ich oder meine Kunst genau so viel Wert sind, wie es Menschen gibt, die bereit sind, dafür Geld auszugeben. Man bekommt nichts vorab oder einfach schon mal so, man lebt von seinen Verkäufen. Bei Auftritten gibt es einen *Door-Deal* und man bekommt 50, 60 oder 70 Prozent von dem, was am Abend reingekommen ist. Das heißt, anders als so manch anderer Künstler-Typus kennt man immer seinen Marktwert. Ich kann mir natürlich eine nicht-kapitalistische Welt vorstellen, in der das nicht so sein muss. Und gleichzeitig merke ich, dass dieser Leistungsgedanke in mir elementar verankert ist.

»Pop und Akademie. Das sind Antagonisten.«

Darüber haben wir gar nicht gesprochen, während unser Buch hier entstanden ist. Es gibt literaturspezifische Produktionszyklen: einen kurzen Zyklus, der auf unmittelbaren

Erfolg beim Publikum setzt, das ist eher die ästhetisch niederrangige Massenkultur, und einen für die long distance, da wird erst für die happy few produziert, und erst die nächsten Generationen verstehen das Konzept. Aber zu diesem Modell könnte es sein, dass vielleicht Popmusiker:innen, die Schriftsteller:innen werden, eher noch ein popökonomisches Kalkül verfolgen und nicht gleich in diese Stipendien-Logik einsteigen können, die letztlich auf ein Publikum verzichtet.

Bei Musikern ist es ja so: Klassische Musik wird von vorne bis hinten durchsubventioniert, Popmusik nicht. Die Trennung von sogenannter E- und U-Kultur ist in Deutschland immer noch ausgeprägt. Als ich angefangen habe, Popmusik oder Rockmusik oder Punkmusik oder wie auch immer man es jetzt nennen möchte, zu machen, da gab es noch keine Popakademien. Ich fand das ganz schön komisch, diese Popakademien. Was soll man da lernen? Ist natürlich Quatsch, natürlich kann man da was lernen. Aber das waren für mich zwei Welten: Pop und Akademie. Das sind Antagonisten.

Wie gesagt: Bei uns zuhause standen fünf Bücher auf einem Regal. Drei davon waren von Kopsalick. Ich habe nie jemanden darin lesen sehen. Es gab jedoch einen Plattenspieler und ein Radio und es lief die Musiksendung *Formel 1* im Fernsehen. Ich komme aus einer 70.000-Einwohner-Stadt im Münsterland. Popmusik war für mich das Tor zur Welt. Ich habe durch Popmusik Sachen gesehen, von denen ich bis dahin nicht wusste, dass es sie gibt. Eine Band wie Frankie Goes to Hollywood. Da habe ich zum ersten Mal Crossdresser gesehen oder geschminkte Männer oder schwule Männer. Da dachte ich: Was ist denn hier alles möglich? Die hatten auch noch so komisch anspielungsreiche Texte und im Inlay der LP waren lauter Verweise auf Oscar Wilde, Knut Hamsun, Melville und Baudelaire. Worauf ich hinaus will: Diese Songs und Platten waren für mich der Zugang zu jeglicher Art von Kunst, auch zu bildender Kunst. In meiner Familie wurden keine Ausstellungen oder Museen besucht. Ich bin durch Plattencover zum ersten Mal mit Fotografie und mit bildender Kunst in Berührung gekommen und dann mit den Songtexten, die ganz schnell wichtig waren. Worüber singen die denn da? Was nehmen die denn da für Rollen ein, meinen die das ernst? Ich habe in meinem Buch *Drive-by Shots* darüber geschrieben, wie ich mir in der dritten Klasse selbst Englisch beigebracht habe, mithilfe des BRAVO-Song-Book. In jeder Ausgabe der BRAVO war der Text eines aktuellen Pop-Songs abgedruckt, daneben die deutsche Übersetzung. Damit habe ich mir Englisch beigebracht. Und mich dann gewundert, warum so ein einfaches Wort wie ›zerbrechlich‹ auf Englisch so kompliziert ›china in your hand‹ heißen musste, wie bei der Band TPau und

ihrer Power-Ballade *China in Your Hand*. Als ich in der 5. Klasse auf's Gymnasium gekommen bin und der Englischunterricht endlich losging, hatte ich zumindest einen Bezug zur englischen Sprache.

Ich habe mich deswegen immer schwer getan mit Poesie. Pop-Musik hat mir die Poesie versaut, glaube ich. Gedichte haben mich selten begeistert, ich habe aber ständig welche geschrieben. Mein ganzes Schreiben kommt eigentlich durch die Musik. Als erstes waren das so BRAVO-, *pop Rocky*- oder später ROCK HARD- oder *Metal Hammer*-mäßige Berichte über erfundene Bands, in denen immer ich der Frontmann war. Dann habe ich angefangen, Tagebuch zu schreiben, Songtexte zu schreiben, Gedichte zu schreiben, ein Fanzine rauszugeben. Und irgendwann im Jahr 2005 hat Jörn Morisse, ein Literaturagent, der auch mal ein Fanzine gemacht hatte, bei mir angerufen und gesagt, er hätte mein Fanzine damals so gut gefunden – *Wasted Paper* hieß es – und ob ich mir vorstellen könnte, einen Roman zu schreiben. Ich habe zwei Sekunden überlegt und gesagt: Ja klar, mach ich. Dann habe ich das erste Buch geschrieben. Ohne Musik, ohne Pop und ohne die DIY-Idee des Punk wäre das alles nicht passiert.

Wir hätten nur eine winzige Zwischenfrage, weil Du gesagt hast, dass das Englische so wichtig für Dich war. Muff Potter war eine der Bands, die für die deutschsprachige Musik sehr wichtig war. Du schreibst auf Deutsch, obwohl Dir das Englische so wichtig ist?

Ja, das finde ich auch interessant. Bei mir kommt noch dazu, dass bei uns nicht viel gereist wurde. Meine Eltern sprachen keine Fremdsprache. Deswegen hat sich durch das Englische eine ganz neue Welt für mich aufgetan. Mein allererster Songtext war auf Englisch. Der hieß *Junkfood Nightmare* und hat sich kritisch mit Junk Food auseinandergesetzt, wie man sich bei dem Titel eventuell denken kann. Dann war ich aber gleich mit meinem Latein – meinem Englisch – am Ende, weil ich dachte: Das kann man alles machen, aber das hat es schon gegeben und wahrscheinlich in ein bisschen besser, weil ich eben kein *native speaker* bin. Ich habe dann angefangen, auf Deutsch zu texten, weil ich wirklich gute Texte schreiben wollte, und das ging nur in meiner Muttersprache. Tatsächlich höre ich aber bis heute nur sehr wenig deutschsprachige Musik.

»Ich finde es reizvoll, prosaisch an Songtexte ranzugehen.«

Wir haben uns immer damit beschäftigt, wie Leute aus der Musik heraus zum Schreiben kommen. Du hast in einem Interview zu dem Roman ›Arbeit‹ gesagt, dass Du einige Zeilen des Romans gerne auch mal singen würdest. Das wäre genau die andere Richtung. Gibt es Gemeinsamkeiten zwischen Musik und Literatur, gerade was die Sprache und ästhetische Verfahren angeht?

Es ist zumindest ein großer Reiz, Schnittstellen herzustellen. Ich habe das bei meinem zweiten Roman *Was kostet die Welt* gemacht. Es gibt eine musikalische Umsetzung, die beim Hamburger Label Audiolith rausgekommen ist, wo ich Passagen aus dem Roman spreche, *spoken word* mit Beats und Songs unterlegt. Ich habe mich da ein bisschen auf Gil Scott-Heron bezogen, ein afroamerikanischer Musiker und Schriftsteller, der Romane geschrieben hat, Gedichte und Songs. Die Frage ›Wie kann man das umsetzen?‹ war der Reiz daran. Natürlich auch das Erzählerische. Ich finde es reizvoll, prosaisch an Songtexte ranzugehen. Das ist nicht leicht. Allein schon wegen der Menge an Text, die man braucht. Ich finde es zum Beispiel immer schön, Dialoge zu singen, Zeilen, die auf gesprochener Sprache basieren oder Wörter, die sonst nicht gesungen werden. Andersrum werde ich in Interviews häufig gefragt, ob meine Erfahrung als Musiker und Songschreiber mir beim Verfassen von Romanen helfen würde, etwa weil ich dadurch ein besseres Gefühl für Rhythmus hätte. Ich finde die Idee schön und es ist natürlich schmeichelhaft, wenn meiner Prosa ein guter Rhythmus attestiert wird, aber ich weiß nicht genau, ob das stimmt, weil es zumindest für mich, in meiner Motivation als schreibender Mensch, viele Gemeinsamkeiten zwischen Musik und Literatur gibt, die tatsächliche Arbeit an einem Roman oder einem Songtext sich aber natürlich enorm unterscheidet.

In ›Fotoautomat‹ singst Du die Satzzeichen mit: »Hallo Komma Absatz/Wie geht's Punkt neue Zeile«

Stimmt, es fängt sogar so an.

Inszeniert als gesungene Literatur.

Wobei man bei der Literatur ja alles dafür tut, dass Absatz und Komma nicht mitgedacht werden. Dass diese Dinge überhaupt nicht in Frage gestellt wer-

den, dass klar ist: Es kann nur so sein, dass hier ein Absatz ist und an dieser Stelle das Kapitel endet und dort das nächste beginnt, alles völlig selbstverständlich. Das trifft zumindest auf die Art Literatur zu, die mich begeistert.

Gibt es eine Gemeinsamkeit zwischen Erzählprosa und Lyrics? ›Arbeit‹ ist ein Text, der einerseits extrem kunstvoll ist, weil dieser das Shortcut-Verfahren mit 13 Figuren hat, die sich ständig wieder begegnen. Einer ist der Link zum nächsten, oder? So wie ein Reigen. Andererseits ist der Text realistisch und hat eine Authentizitätsanmutung, was sicher mit Recherche und mit der Sprachgestaltung zu tun hat. Gibt's da Ähnlichkeiten zu dieser fingierten Authentizität in der Popmusik, die das lyrische Ich auf die Bühne bringt, gleichzeitig aber Kunstsprache ist?

Ich habe neulich einen Text von Martin Büsser gelesen, wo es um Pop und Rock geht, am Beispiel von Hubert Fichte, der für Büsser ganz klar Pop und kein Rock und kein Beat oder sowas ist, weil es im Pop um diese Künstlichkeit geht. Da auch Hubert Fichte zum Beispiel wahnsinnig viel mit dem Authentizität spielt, indem er diese ganzen Interviews geführt und in Kneipen mitgeschrieben hat, was geredet wurde. Gleichzeitig ist die Künstlichkeit in dieser Alltagsverwertung die ganze Zeit mit angelegt und versucht sich auch nicht zu verstecken. Ich glaube dieses Artifizielle, das ist das Interessante und das, was mich am Anfang fasziniert hat. Ich habe damals ein Interview in einer BRAVO mit Daniel ›Dee‹ Snider, dem Sänger der Band Twisted Sister gelesen. Musikalisch finde ich das grauenhaft, aber der war geschminkt und die Überschrift des Interviews war *In meiner Band nennen sie mich Drecksack*. Das habe ich bis heute nicht vergessen, weil ich dachte: Sowas gibt es? Menschen, die so miteinander reden, aber Sachen zusammen auf die Beine stellen? Und dann ist er auch noch ein Mann und grell geschminkt! Deswegen folge ich Büsser in seiner Argumentation nicht ganz, sondern ich finde, dass sich das nicht unbedingt gegenseitig ausschließt und dass diese Verbindung von Künstlichkeit, die er ›Pop‹ nennt, mit diesem Authentizitätsversprechen, die er ›Rock‹ nennt, ein interessanter Spagat ist.

Im Falle von *Arbeit* zum Beispiel war mir enorm wichtig, dass meine Figuren glaubhaft wirken, dass man denen nahekommt. Dafür braucht man diese Brüche und diesen jeweils eigenen Duktus und Habitus der Figuren, eine eigene Sprache, nicht nur in ihrer Verbalisierung, sondern eben auch in ihren Gedanken und Handlungen und Affekten. Dass der Erfahrungshorizont, die Milieus und Klassen, aus denen sie kommen, in jedem einzelnen Wort stecken. Zumindest war das mein Anspruch. Und gleichzeitig ist natürlich klar,

dass das künstlich hergestellt ist. Dass das nicht alles auf Erfahrungen des Autors basieren kann. Ich bin kein aus Guinea geflüchteter Mann, der im Görliitzer Park steht und Gras verkaufen muss, weil er keine Arbeitserlaubnis hat. Da war ganz klar: Ich kann nicht aus dessen Perspektive schreiben, weil ich das nicht kenne, weil das sehr weit von mir weg ist. Es war mir aber trotzdem wichtig, dass diese Welt vorkommt im Buch. Ich habe lange überlegt, wie man das machen kann und in diesem Kapitel zeigt sich die ganze Künstlichkeit des Buches, indem diese Figur einer anderen Figur, die zum Beispiel ich sein könnte, für Geld ihre Geschichte erzählt. Bei einer Fahrradfahrerin, die gerade einen Schwangerschaftsabbruch hinter sich hat, kann man auch annehmen, dass das keine eigene Erfahrung von mir ist, da ist es halt offensichtlich. Aber ich bin auch kein Ostberliner Taxifahrer, das ist vielleicht genauso weit von mir weg, egal wie männlich, weiß und deutsch der ist. Da geht es sehr viel um Identität und Kulturalismus, das reicht weit in aktuelle Debatten über Identitätspolitik hinein. Ich glaube, dass das ein interessantes Spannungsfeld in der Literatur und im Pop ist, zwischen dem vermeintlich Authentischen und dem Künstlichen.

Deine Romane ›Wo die wilden Maden graben‹ oder ›Der Abfall der Herzen‹ werden auch autobiographisch gelesen. Ist das was, das bei Dir eher im Zuge des literarischen Schreibens entstanden ist oder ist das auch Teil des Schreibens von Lyrics? Spielen verarbeitete Erfahrungen auch bei den Lyrics eine Rolle?

Für mich durchaus. Wobei das nicht heißt, dass das alles eins zu eins so passiert ist. Weder bei den beiden erwähnten Romanen noch bei meinen Songtexten. Aber ich beute durchaus mein eigenes Leben aus, um eigene Erfahrungen zu Kunst zu machen. Das ist mir bewusst, das habe ich immer getan, das gefällt mir auch, auch bei anderen, als Fan. Es bedeutet aber nicht, dass das schon alles wäre, sondern das natürlich eine Frage ist, wie man das macht: Was man weglässt, was man hinzufügt, welchen Bildausschnitt man wählt. Bei *Der Abfall der Herzen* zum Beispiel geht es ja genau darum, dass ich mir am Ende nicht mehr sicher sein kann, ob das alles wirklich so passiert ist. Das Phänomen, dass man die eigene Biographie nur als Fiktion erzählen kann, weil es so viele widersprüchliche Versionen von Ereignissen gibt und man sich selbst und seiner Erinnerung nicht mehr traut. In dem Fall hat es ein richtiges Eigenleben entwickelt. Es gibt Passagen im Buch, von denen ich weiß, dass ich sie erfunden habe, die mir seit dem Erscheinen und all den Lesungen damit aber vorkommen, als hätte ich sie selbst erlebt. Es ist nicht

damit zu Ende, dass ich dieses Buch rausgebracht habe, es läuft weiter. Was Songtexte angeht habe ich die Vermutung, dass bei einer Band wie uns Teile des Publikums automatisch davon ausgehen, man hätte das alles selbst erlebt.

Es gibt ein tolles Buch von Diedrich Diederichsen, »Über Pop-Musik« heißt das, wo er genau über diese Authentizitäts- und Identitäts-Anmutung, die Popmusik hat, spricht. Er würde auch nicht von Pop und Rock sprechen, wie Du es gerade zitiert hast. Für ihn ist Pop insgesamt diese performative Dimension oder dieser Gesamtzusammenhang. Und die Vermutung, dass der, der auf der Bühne etwas singt, am besten noch in Ich-Form, das wirklich erlebt hat, ist im Publikum unglaublich hoch. Da ist dieser ganz starke Authentizität-Gedanke, der aber natürlich fingiert ist, auf der Bühne steht natürlich eine Kunstfigur. Die Anschlussfrage wäre dann vielleicht, ob es so eine Entwicklung bei Kunstwerken gibt, entweder insgesamt bei Dir oder jeweils für die Kunstform, weg von ihrem Anlass. Angefangen mit etwas eher autobiographisch grundiertem oder der Ausbeutung – wie Du sagst – des eigenen Lebens hin zu immer stärkerer Künstlichkeit. Das wäre so ein Move. Viele Autor:innen greifen viel auf ihr eigenes Leben im ersten Roman zurück, ohne dass es autobiographisch wird und entfernen sich dann immer weiter davon, indem sie sich distanzieren, ihre Werke »verkunsten«. In der Pop-Musik ist es auch häufig so. Tocotronic haben mal in »Neues vom Trickser« gesungen »Eins zu eins ist jetzt vorbei.«, als ob man autobiographisch grundiert anfängt und sich dann wegbewegt und künstlerischer spricht.

Ich und so

Ein Song, in dem der Text sehr im Vordergrund steht, ist der Titelsong unserer Platte *Von Wegen*. Auch weil er gesprochen wird und weil er eine Geschichte erzählt: Dann ist das passiert und dann ist dies passiert und dann haben sie mir mein Handy geklaut und ich wollte es zurück und es gab was aufs Maul. Das ist mir so nicht passiert, aber die Idee fand ich schön und es gab auch schon Schlägereien in meinem Leben. Ich konnte da also auf etwas zurückgreifen, und doch ist diese Geschichte komplett erfunden. Ich weiß nicht, ob ich das damals bewusst gemacht habe, aber es sind ein paar Störstellen drin. Irgendwo werden Spuren hinterlassen im unberührten Schnee und eine Strophe weiter liegt der Erzähler still im Gras und schaut sich das ganze Geschehen aus der Ferne an. Da ist dieser Bruch mit der vermeintlichen Authentizität relativ klar.

Für mich ist es in Musik und Literatur immer interessant, wenn man nicht alles auf dem Silbertablett serviert bekommt, sondern sich fragen muss: Was ist denn hier eigentlich los? Ohne das unbedingt immer auf so eine präntöse Weise verkunsten zu müssen, weil man etwas beweisen muss oder Pfiffigkeit oder Intellektualität oder *Deepness* vortäuschen möchte. Das ist sehr unangenehm und das entlarvt man relativ schnell. Ich möchte schon das Gefühl haben, dass ich weiß, wovon meine Texte handeln und dass sie mehr sind als eine Aneinanderreihung von gutklingenden Zeilen oder Aphorismen oder Sprüchen, die man an die Wand sprühen kann.

Das mag ganz typisch sein – von Thomas Mann bis Jan Brandt. Der erste Roman ist natürlich nicht autobiographisch, aber ob nun gegen die Welt oder die ›Buddenbrooks‹, da ist viel eigenes Leben drin, um den Stoff zu finden. Das ist jetzt eine steile Entwicklungsthese, eher eine gesprächsgeborene Idee.

Auf dem letzten – *bisher* letzten – Muff Potter-Album von 2009 gibt es einen Song namens *Ich und so*. Es werden Romanfiguren aufgezählt und es gibt diesen Satz »Besser als am eigenen Dasein zu kleben, ist es, in den allerbesten Geschichten der Welt zu leben.« Es wird der Eskapismus gefeiert, es gibt dieses große ICH im Song-Titel, und dann geht es nur darum, dieses Ich zu überwinden und sich davon zu lösen. Tocotronic ist auch ein ganz schönes Beispiel. Auf der dritten Tocotronic-Platte fängt die Hälfte der Songtitel mit dem Wort Ich an. Mein liebster Songtitel ist: *Ich wünschte, ich würde mich für Tennis interessieren*. Das geht mir genauso. Ich wünschte wirklich, ich würde mich für so etwas Netttes, Unverfängliches interessieren.

Jetzt, wo ich drüber nachdenke, fällt es schon auf, dass es in der Literatur eher akzeptiert ist, sich eher durchgesetzt hat mittlerweile, nicht eins zu eins vom Werk auf den Autor zu schließen. Sodass ich jetzt sogar manchmal das Bedürfnis habe, dagegen zu steuern. Dass ich dann sage: Jetzt können wir uns diesen Quatsch auch mal sparen, in der dritten Person über etwas zu sprechen, was mir wirklich passiert ist. Ich habe heute früh bei Deutschlandfunk Kultur ein Interview mit Sophie Passmann gehört, wo der Interviewer dann die ganze Zeit – ich habe das neue Buch von Sophie Passmann nicht gelesen – von ›der Erzählerin‹ gesprochen hat und Sophie Passman ihn irgendwann darauf hingewiesen hat, dass das schon sie ist, die da spricht. Und das fand ich interessant, weil das bei einer Popsängerin vielleicht umgekehrt gewesen wäre. Bei Popmusik wird das – da gehe ich dann eher mit Diedrich

Diederichsen als mit Martin Büsser – eher automatisch angenommen, dass es biographisch grundiert sein muss.

Die meisten Literaturkritiker:innen haben Literaturwissenschaft oder Germanistik oder sowas studiert, das ist fast in allen Fällen so. Die haben alle »eingebimst« bekommen, dass man erzählendes Ich und Autor:in unbedingt trennen muss. Während Rock- und Popkritiker eben nicht Rock und Pop studiert haben und nicht auf wissenschaftliche Paradigmen eingestellt worden sind. Jede:r Literaturkritiker:in heute weiß ganz genau, wie er:sie einen fiktionalen Text behandeln muss, um keinen Ärger zu bekommen. Sobald er:sie Erzähler:in und Autor:in identifiziert, gibt's die Widerrede von allen: Da hat jemand mal wieder nicht verstanden, wie das läuft. Sich davon zu lösen und zu sagen »Der Autor und der Erzähler haben was miteinander zu tun«, das ist gar nicht so leicht. Das stimmt. Während das in der Rock- und Popmusik diesen Ausbildungskontext nicht gibt und so ganz anders ist.

Ja, das ist interessant.

Sophie Passmann hat wohl gesagt: »Ich bin es, die hier spricht.« Du meintest eben auch, dass Du gegen diese Trennung von Erzähler und Autor steuern möchtest. Wie darf man sich das denn vorstellen? Wie steuert man da dagegen?

Ich hab gar kein Beispiel dafür parat, weil es beim aktuellen Roman nicht vorgekommen ist, aus offensichtlichen Gründen: 13 verschiedene, sehr unterschiedliche Figuren. Ich kann mich aber daran erinnern, dass es bei dem Roman davor, bei *Der Abfall der Herzen*, oft Thema war. Dass es manchmal wie ein komisches Vexierspiel wurde, dass man dachte: Das ist so ein alberner Tanz, den wir hier aufführen. Indem wir so um das Authentische kreisen, das im Feuilleton oft als künstlerisch minderwertig angesehen wird. Vor zehn Jahren hat man kein Tocotronic-Interview gelesen, in dem sich Dirk von Lowtzow nicht von dem Begriff des Authentischen distanziert hat. Das hat in mir eine Lust oder diesen Trotz geweckt: Nein, es ist einfach ganz klar eins zu eins und das finde ich auch gut und das soll auch so sein. Die sogenannte autofiktionale Literatur wird ja auch teils belächelt: »Ach, da schreibt wieder jemand nur über sich selbst«. Dabei kann das einen großen Wert haben. *Rückkehr nach Reims* von Didier Eribon hat genau diese Sprengkraft, weil es in dem Text einen konkreten, persönlichen Bezug zu den Themen gibt, über die Eribon schreibt, Klassengesellschaft, Homophobie, selbstgerechte linksliberale Akademikermilieus, rechts wählende Arbeiter und so weiter. Ich habe

mir auch alles reingezogen, was von Annie Ernaux übersetzt wurde, die ganzen Knausgård-Bände, Tagebücher von Erich Mühsam oder Fritz J. Raddatz oder jetzt gerade einen der ausufernden autobiographischen Romane von Peter Kurzeck.

Bei Letzterem mit seiner Detailverliebtheit wird es für mich auch echt schwer verdaulich, trotzdem finde ich die Radikalität des Projekts interessant. Ich glaube, dass das autobiographische Schreiben seinen Reiz niemals verlieren wird. Wenn andere Menschen aus ihrem Leben erzählen, wird es eigentlich immer interessant. Viele Menschen glauben, sie hätten nichts zu erzählen, sie hätten ja eigentlich nichts erlebt, weil sie nie den Kilimandscharo bestiegen haben oder im Dschungel verloren gegangen sind. Aber die kleinen Lebenserfahrungen gibt es trotzdem, die Familien, aus denen man kommt und die Berufe, die die Eltern ausgeübt haben oder die man selbst ausüben musste, die ganzen Kränkungen und die Scham und die Verluste. Diese ganzen beruflichen Tätigkeiten, das ganze vermeintlich Langweilige, finde ich zum Beispiel sehr interessant. Auch deswegen, weil es zumindest in der deutschsprachigen Literatur so wenig vorkommt. Ich glaube, dass das für Menschen, die empathiefähig sind und sich für die Gesellschaft interessieren, in der sie leben, immer interessant bleiben wird: Von anderen Menschen zu erfahren, was sie umtreibt, warum sie denken, wie sie denken, warum sie handeln, wie sie handeln.

»Privatsphäre und Glamour«

Wie ist das denn bei Musiker:innen? Oder bei dieser Inszenierungspraktik rund um Musiker:innen? Authentisch sein? Nicht authentisch sein? Ist das ›sexy‹, wenn Musiker:innen authentisch sind? Oder will man nicht gerade da auch so ein bisschen dieses Unerreichbare, Ungreifbare aufrechterhalten?

Das ist eine gute Frage. Ich finde es erstmal gut, dass ich Nick Cave bei Facebook keine Nachricht schreiben und davon ausgehen kann, dass er sie sofort liest und beantwortet. Das gibt es kaum noch. Durch die sozialen Medien und durch die Art, wie sich Künstlerinnen vermarkten, sind sie immer zum Greifen nah. Vieles von dem, was mich an Pop mal interessiert hat, geht dabei verloren. Dieses ›Hemdsärmelige‹ wird teilweise bis zum Erbrechen überinszeniert. Das ist mir immer sofort suspekt, nicht nur bei Musikern und Schriftstellerinnen, sondern auch bei Radiomoderatoren oder so. Auf einmal

erzählen die alle was aus ihrem Privatleben und wie sie heute drauf sind und dass die Sonne scheint und dass sie heute schon joggen waren. Man denkt so: Ja, das wollte ich eigentlich gar nicht wissen. Es geht natürlich darum, dass diese Bindung hergestellt werden muss und alle müssen niedrigschwellig angesprochen werden. Diese Rummkumpelei, diese Dienstleistungsmentalität. Das finde ich eher »unsexy« insgesamt.

Und ich sage das als jemand, der Rockmusiker ist und der mit seiner Band immer total DIY war. Wir haben alles selbst gemacht. Ich habe unsere Touren gebucht, ich habe die Platten rausgebracht. Am Anfang stand sogar meine Telefonnummer hinten auf den Platten. Wir haben in irgendwelchen Jugendzentren und autonomen Zentren und besetzten Häusern gespielt, wo man nachher im Pennraum auf den Matratzen lag. Da war nichts groß mit Privatsphäre und Glamour. Da gab es gar nichts, hinter dem man sich verstecken konnte. Man konnte sich nicht groß verstellen, man konnte auch nicht groß eine Persona aufbauen, die man darstellen wollte. Das wäre ein 24/7 Job gewesen, weil man nie allein war. Eine Persona aufrecht zu erhalten, wäre sehr, sehr anstrengend gewesen. In so einer Szene wird dann aber auch verlangt, dass man immer nur man selbst ist, bescheiden, dankbar und umgänglich. Vielleicht ist es auch dieser Erfahrung und dieser Perspektive geschuldet, dass es für mich einen gewissen Reiz hat, nicht immer nur ich selbst sein zu müssen.

Oder die Rolle sein zu müssen. Der Druck im popmusikalischen Feld seiner Rolle zu entsprechen, die sichtbar zu machen, ist höher als im literarischen Feld. Schriftsteller:innen sind eher mit Texten verbunden als mit einer öffentlichen performativen Dimension, während Popmusiker:innen das immer sein müssen, bei jedem Auftritt.

Bei Touren finde diesen Unterschied wirklich interessant. Das Performative ist für mich wahnsinnig wichtig, auch als Autor. Ich trage meine Texte gern vor. Ich habe auch schon mal ein Buch gemacht, nur um danach wieder auf Tour gehen zu können. Das war *Drive By Shots*, eine Sammlung von Reisetexten und Fotos. Das Buch ist aus Performances heraus entstanden. Ich finde dieses Unterwegssein interessant, weil ich natürlich lange mit einer Band unterwegs war. Am Anfang waren wir immer nur zu viert, irgendwann waren wir zu fünft, wenn man noch jemanden dabei hatte, der T-Shirts verkaufte, dann war man zu sechst, wenn man seinen eigenen Soundmann hatte, dann war man zu siebt, weil man auch noch jemanden hatte, der das Licht gemacht hat und auf einmal konnte man Leute bezahlen und hatte eine Crew.

Als ich meinen ersten Roman rausgebracht habe, war ich dann plötzlich ganz allein auf Tour, und auch nicht in einem Bus, sondern mit der Deutschen Bahn. Ich musste keinen langen Soundcheck machen, ich hatte viel mehr Zeit für mich und war gleichzeitig auf eine Art ungeschützter. Wenn ich abends dann am Büchertisch stand und Bücher signiert habe, dann hingen die Leute oder Freunde und Bekannte, die man in den unterschiedlichen Städten so hat, alle nur an mir. Ich fand das dann auch oft anstrengend, allein damit umzugehen und mein eigener Tourmanager zu sein, der mit der Veranstalterin spricht und dem Soundmann und der Frau von der Buchhandlung und dem Booker.

Das ist für mich der größte Unterschied zwischen dem Schreiben und dem Musikmachen. Beim Schreiben ist man überwiegend allein und beim Musikmachen eben nicht. Und das auf allen Ebenen: Organisatorisch und auch auf einer künstlerischen Ebene. Musik funktioniert viel intuitiver. Selbst, wenn ich einen Song alleine schreibe und ihn schon zuhause mehr oder weniger fertig im Kopf habe, macht es einen Unterschied, dass da ein Schlagzeuger sitzt und durch den Austausch etwas ganz anderes entstehen kann. Man weiß, dass etwas gut ist, auch wenn man keine Ahnung hat, warum das so ist. Es ist dann auch egal. Diese Momente gibt es beim Schreiben von Romanen nur sehr selten.

Du hattest schon erzählt, dass manche Texte auch musikalisch umgesetzt worden sind. Zu ›Arbeit‹ hast Du eine Before, After & Zwischendurch-Playlist auf Spotify erstellt. Was spielt man denn da, wenn man zu einer Lesung geht? Und warum ist Musik auch bei der Präsentation Deiner literarischen Texte so wichtig?

Eine Lesung ist eine Abendveranstaltung, bei der man Eintritt zahlt, Leute trifft, Spaß hat, vielleicht was trinkt und so weiter. Ich betrachte die Lesung als einen eigenen Wert, unabhängig vom Buch, aus dem gelesen wird. Das ist vielleicht wirklich ein Unterschied zu vielen Schriftsteller-Schriftstellern, für die es nur darum geht, ihr neuestes Werk zu präsentieren. Und die es teils gar nicht mögen, auf einer Bühne zu sein, aber nicht auf das Geld verzichten wollen, das finde ich furchtbar. Ich habe keine Lust, jemanden auf einer Bühne zu sehen, der da gar nicht sein will. Beim Auftritt einer Band möchte man ja auch nicht einfach nur die neue Platte möglichst perfekt nachgespielt hören, sondern diese Unmittelbarkeit und diese Anfälligkeit für Fehler erleben. Dieses Interpretieren macht es interessant, die Tagesform, das Unvorhergesehene. Es können Sachen schiefgehen. Es wird ja gerade in der Musik

alles immer perfekter. Es gibt kaum noch Produktionen, wo nicht der Gesang getuned oder das Schlagzeug geradegerückt ist, auch nicht bei Rockmusik. Eigentlich braucht man gar keine Schlagzeuger mehr im Studio, der Computer wird immer tighter sein, und man kann es sogar so machen, dass es dabei noch richtig menschtelt. Und je perfekter alles wird, desto aufregender werden Fehleranfälligkeit und Spontanität. Das ist zumindest das, was mich an Konzerten interessiert oder was etwas in mir auslöst, wenn ich eine Band oder was auch immer anschau. Und so ist es bei Lesungen auch. Es geht für mich nicht darum, das Buch zu präsentieren. Das Buch kann jeder viel besser zuhause in Ruhe lesen. Bei einer Lesung geht es darum, zu unterhalten, eine Show zu bieten. Im positiven Sinne. Im Deutschen ist das Wort Unterhaltung negativ behaftet. Wir denken dabei alle an ProSieben und ›We love to entertain you.‹ Ich würde den Begriff Unterhaltung positiv besetzen.

Es geht nicht unbedingt um Zerstreung, es muss nicht immer lustig und voller Schenkelklopfer sein, aber man hat vielleicht ein bisschen über Dramaturgie, Ablauf und so weiter nachgedacht. Und dazu gehört zum Beispiel – um auf die Frage zurückzukommen – die Musik. Ich lese zum Beispiel fast nie in Buchhandlungen. Ich liebe Buchhandlungen, ich kann an kaum einer Buchhandlung vorbeigehen, was es für meine Freunde recht anstrengend macht, mit mir durch die Straßen zu laufen. Ich finde allerdings, dass Buchhandlungen meistens keine guten Orte für Abendveranstaltungen sind. Sie sind zu autoritär. Das Licht, die Innenarchitektur, die Stühle. Oft läuft keine Musik beim Einlass und man kann von Glück reden, wenn es ein lauwarmes Bier zu kaufen gibt. Dann beobachtet man, dass die Leute sich während der Veranstaltung gar nicht trauen, ihre Bierflasche auf den Boden zu stellen, weil das ein Geräusch machen könnte. Weil ein Geräusch zu machen offensichtlich nicht erwünscht ist, denn man ist nur das Publikum und soll den schlauen Menschen auf der Bühne zuhören und ein Buch kaufen und sich wieder verpissen. Warum kann das nicht so funktionieren wie ein Konzert auch, nur ohne Schlagzeug?

In Literaturhäusern ist das auch oft so. Wenn überhaupt Musik läuft, dann ganz leiser Lounge-Jazz. So Fahrstuhlmusik eigentlich. Musik, die nicht stört. Da wird mir sofort ganz beklemmend zumute, weil ich selbst nicht aus einem bildungsbürgerlichen Haushalt komme. Ich denke direkt: Das ist hier nicht für mich. Ich bin hier nicht willkommen. Das ist nicht meine Idee von Kunst und Kultur. Wenn ich hingegen reinkomme und es läuft etwas Schmissiges und ich sehe da hinten sitzt Lieselotte und ich traue mich zu sagen ›Hey!‹ und ›Ich geh‹ zur Bar, möchtest Du auch was?‹ und wir können noch reden, weil

es sowieso erst in einer halben Stunde losgeht ... – So möchte ich, dass meine Kunst vermittelt wird. Weil es mich auch nur so angesprochen hat als ich dreizehn, vierzehn Jahre alt war. Ich wusste von der Existenz von Theatern, aber da sind die anderen Leute hingegangen. Da sind wir nicht hingegangen. Das ist auf jeden Fall ein Klassending. Und das verstehen viele Menschen aus gutsituierten Bildungsbürgerfamilien nicht. Wie sehr sie ihr kulturelles Kapital einsetzen, um andere auszugrenzen und sich über den Pöbel und die Prolls zu erheben. Und wie sehr sie sich in dieser Rolle klammheimlich auch noch gefallen. Widerlich.

In meiner *Arbeit*-Playlist sind einfach Sachen, die ich zur Zeit meiner Lesetour selbst gern gehört habe. Ich mache meist eine Pause in der Mitte des Auftritts, das ist gut für die Dynamik des Abends. In der zweiten Hälfte herrscht oft nochmal eine ganz andere Energie im Raum als in der ersten Hälfte. Die Leute sind anders drauf. Ich selbst bin anders drauf. Und in der Pause höre ich Backstage gern ein bisschen Musik. Darüber hinaus gibt es vielleicht einen *Erziehungsauftrag*. Das Wort *Erziehungsauftrag* benutze ich jetzt ironisch. Ich meine damit, dass man noch auf anderem Wege auf neue Sachen gebracht und inspiriert werden kann als immer nur durch Algorithmen. Es ist toll, bei einer Veranstaltung zu sein, bei der man sich fragt: ›Was läuft da? Das ist gut, das kenne ich gar nicht.‹ Es gibt ein paar Klassiker in dieser Playlist, Shugie Otis, Roxy Music, die Pretenders, Kate Bush, aber auch unbekanntere Sachen. Dann kommt später beim Bücher Signieren vielleicht jemand an und sagt: ›Hey was lief denn da vorhin?‹ und muss den Song vorsingen oder so. Das führt zu guten Situationen und diese Situationen gefallen mir einfach sehr.

Literaturwissenschaft



Julika Griem

Szenen des Lesens

Schauplätze einer gesellschaftlichen Selbstverständigung

September 2021, 128 S., Klappbroschur, Dispersionsbindung
15,00 € (DE), 978-3-8376-5879-8

E-Book:

PDF: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5879-2



Klaus Benesch

Mythos Lesen

**Buchkultur und Geisteswissenschaften
im Informationszeitalter**

März 2021, 96 S., Klappbroschur, Dispersionsbindung
15,00 € (DE), 978-3-8376-5655-8

E-Book:

PDF: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5655-2



Werner Sollors

Schrift in bildender Kunst

Von ägyptischen Schreibern zu lesenden Madonnen

2020, 150 S., kart.,
Dispersionsbindung, 14 Farbabbildungen, 5 SW-Abbildungen
16,50 € (DE), 978-3-8376-5298-7

E-Book:

PDF: 14,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5298-1

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

