

SEIT
1946

06/2021

ZUKUNFT

DIE DISKUSSIONSZEITSCHRIFT FÜR POLITIK, GESELLSCHAFT UND KULTUR



ERZÄHLUNGEN DES POLITISCHEN

Another ... in the wall
Stefanie Fridrik

Herr Seicherl und sein Hund
Johanna Lenhart

Ab zum Mond!
Erkan Osmanović

Straßenbahn, 1914
Zarah Weiss

EDITORIAL

Erzählungen des Politischen

BIANCA BURGER, THOMAS BALLHAUSEN UND ALESSANDRO BARBERI

Die Struktur von Erzählungen ist so politisch, wie das Politische erzählt werden muss. Diese grundlegende poetologische (und eben politische) Einsicht stand der Redaktion der ZUKUNFT vor Augen, als sie beschloss, dem Thema *Erzählungen des Politischen* eine eigene Ausgabe zu widmen, die nunmehr unseren Leser*innen übergeben werden kann. Denn an der Grenze von Politik und Literatur verhandelt eine gegebene Gesellschaft nicht nur ihre grundlegenden ökonomischen, sozialen und kulturellen Problemlagen, sondern entwirft auch Ideen, Utopien oder Träume, die auf die soziale Wirklichkeit rückwirken können. Im dialektischen Wechselspiel von politischer Realität und ihrer erzählerischen Verarbeitung öffnet sich mithin ein Möglichkeitsraum der Aushandlung unserer ZUKUNFT ...

In welchem Verhältnis stehen also Erzählungen zum Politischen? **Erkan Osmanović** behandelt in seinem eröffnenden Beitrag diese und weitere Fragen: Was haben Robert Musil und die Mondlandung mit der Klimakrise zu tun? Warum müssen wir immer wieder über unsere Visionen, Ideen und Träume sprechen? Und was kann uns die Einführung des Sicherheitsgurts über die Bewältigung der Klimakrise lehren? Mit Blick auf das Thema dieser Ausgabe der ZUKUNFT streift unser Autor auf verschiedenen Ebenen durch Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*, setzt die Leser*innen in die Spannung zwischen Wirklichkeits- und Möglichkeitssinn und berichtet von Ideen, die unsere Demokratie am Leben erhalten könnten. Denn wenn wir die prinzipielle Veränderbarkeit der Welt nicht vergessen, können wir auch die *shifting baselines* unserer Gesellschaft verschieben und unsere Demokratie für neue Herausforderungen stärken – der Möglichkeitssinn ist also nach wie vor gefragt.

Dass die Literatur ein bevorzugter Ort ist, an dem auch Politisches verhandelt und erzählt wird, arbeitet auch der darauffolgende Essay der Literaturwissenschaftlerin **Marie-Theres Stampf** anhand einer vergleichenden Lektüre ausgewählter Werke von Franz Kafka (1883–1924) und Eugen Egner (*1955) heraus. Dabei wird eine Ästhetik der Groteske analysiert, in der die Komik des Schrecklichen ebenso vor Augen steht, wie das Lachen oder die Entfremdung. Im mehrfachen Rekurs auf Sigmund Freuds *Traumdeutung* werden so auch die literarischen Verfahren der Verdichtung und Verschiebung erläutert und angewendet. Im Blick auf Kafka und Egner wird so auch deutlich, dass Körper, Räume und ganze Welten bei diesen wichtigen deutschsprachigen Autoren nicht zuletzt politisch auf den Kopf gestellt werden. Dabei bedienen sich beide auf mehreren Ebenen einer Metafiktionalität, bei der Textgrenzen aufgezeigt und gleichzeitig negiert werden.

Der Wiener Autor **Thomas Ballhausen** bietet in der Folge mit seiner Erzählung *Sommerquartier* eine Spielart von literarischem *factocriticism*, also einen Text und eine Erzählung, in dem das romantische Erbe von Reflexivität und Phantastik sichtbar wird: Auf der formalen Ebene werden Referenzen und Gemachtheit des Kunstwerks ausgestellt, auf der inhaltlichen Ebene wird der Frage nach der Erzählbarkeit von Theorie nachgegangen, die immer auch ein Verhältnis mit politischen Elementen eingeht. In der Auseinandersetzung mit dem sensiblen Feld der Erinnerung, der dynamischen Gegenläufigkeit aus individueller (Kindheits-)Erfahrung und übergreifendem historischem Hintergrund setzt also auch Ballhausen mit seiner Erzählung auf eine Verhandlung von Wirklichkeit, die

in ihrer vorsätzlichen Verfremdung Formen produktiven Verfehlens und Irritierens evoziert. In diesem Sinne gilt: Literatur kann alles, aber muss nichts.

Auch freut es die Redaktion in diesem Zusammenhang ein besonderes Juwel aus den österreichischen Zeitungsarchiven präsentieren zu können. Denn **Johanna Lenhart** zeichnet in ihrem reich bebilderten Beitrag nach, wie politische Umstürze auch vor einer Comicfigur nicht Halt machen, wenn sie die Comicfigur Tobias Seicherl untersucht, der in den 1930er-Jahren der populäre Protagonist eines politisch-satirischen Comicstrips in der Tageszeitung *Das Kleine Blatt* gewesen ist und dabei eine zwiespältige politische Karriere durchgemacht hat. Denn es ist bemerkenswert, dass diese Comic-Erzählungen verschiedentlich auf zeitgenössische politische Ereignisse reagieren und bis hin zu Austrofascismus und Nationalsozialismus mehrfach einen bedenklichen politischen Wandel durchmachen. Genau deshalb handeln die Erzählungen dieses Comics vom Politischen, wenn sie aus der historischen Distanz heraus mit dem Untergang der Demokratie verbunden werden.

Auch die Erzählung *Straßenbahn, 1914* der Autorin **Zarah Weiss** verhandelt unser Schwerpunktthema, wenn sie hervorhebt, wie Sprache und mit ihr auch die Struktur der Erzählung Wirklichkeit stiftet und wie damit unser Sprachgebrauch die Welt nicht nur formt, sondern aktiv gestaltet. Dies wird wahrnehmungspsychologisch deutlich, wenn die ästhetische Erfahrung eines Gemäldes wie Alexander Bogomazovs *Straßenbahn, 1914* mehr als hundert Jahre nach seinem Entstehen mit einer Aktualität aufgeladen ist, welche u. a. den Kubismus, die russische Avantgarde oder die Rolle des Verkehrs mit unserer Gegenwart verfügt. Dabei ist es auch wichtig, so der reflektierte Ansatz der Autorin, nicht zuletzt auf das unbedacht Ausgesprochene zu achten, das ein unkontrollierbares Eigenleben zu entwickeln vermag. Aus diesem Spannungsverhältnis zwischen Macht und Machtlosigkeit entfaltet Weiss ein menschliches Drama über Strategien des Betrachtens, des Erzählens und – durchaus im politischen Sinn – des (solidarischen) Helfens.

In einer Auseinandersetzung mit dem Themenkreis um Graffiti und Street Art befragt dann die Forscherin **Stefanie Fridrik** ihre wissenschaftliche Praxis und plädiert mit ihrem Beitrag *Another ... in the wall* erneut dafür, das Potenzial der Überkreuzung von Graffiti und Forschung herauszuarbeiten. Der Beitrag geht davon aus, dass Graffiti und Street Art schon längst in den Arenen der Werbung, des Tourismus, des Fashion- sowie Grafik-Designs, der Kunstmessen und -auktionen, des urbanen Marketings sowie der Galerie- und Museumsausstellungen kursieren und in einer Vielzahl von Publikationen analysiert und diskutiert werden. Der Artikel erläutert dabei die Rolle und Funktion von Graffiti-Erzählungen und stellt auch ein bildungspolitisches Plädoyer dar: *We ... need ... education*. Insgesamt geht es darum, nicht nur etwas über Graffiti zu lernen, sondern von Graffiti zu lernen, um so das zu „feiern“, was es sein kann: Unfinished business.

Friederike Landau arbeitet dann in ihrem literarisch-essayistischen Beitrag *Formationen des Politischen* die Debatten über denkmalgestützte Erinnerungspolitik in öffentlichen Räumen heraus: Lyrisch gerahmt macht sie aktuelle internationale Entwicklungen im erzählerischen Ausverhandeln von Geschichte und Geschichten anhand ausgewählter Beispiele wie dem Wiener Lueger-Denkmal greifbar. Im weiterreichenden Diskurs über Erzählungen sowie den Auf- und Abbau, die An- und Abwesenheit des Politischen drängt sich dabei die Frage auf, wie städtische Gesellschaften und „die Politik“ mit Denkmälern umgehen, wenn sowohl ihre andauernde Präsenz als auch ihre konstruierte Leere problematisch werden. Wenn also Bedeutungskonflikte in einer gegebenen Stadt Raum gegeben und dieser Raum bewusst offen- und ausgehalten wird, anstatt eine allseits anerkannte und somit pseudo-abgeschlossene Version von Geschichte zu erzählen, können, so die Autorin, in verwundeten Städten vielleicht auch (politische) Heilungsprozesse beginnen.

In seinem Review Essay unternimmt **Dominik Irtenkauf** dann eine konstruktiv-kritische Auseinandersetzung mit Kilian Jörgs Erzählung *Backlash* (2020), die vom Titel weg damit ver-

Inhalt

bunden ist, dass die aktuelle politische Landschaft sich derzeit in eine gefährliche Richtung bewegt: Das Erstarken (rechts-) populistischer Bewegungen, der zunehmende Verlust einer eigenen kritischen Mitte und die Indifferenz gegenüber dem ökologischen Kollaps unseres Planeten führen zu einer Rückwärtsbewegung, zu einem reaktionären Backlash. Ein Umstand, der politisch mit den devastierenden Wirkungen des Kapitalismus zusammenfällt, dessen fortlaufende Produktion dafür sorgen muss, die (metaphorische) Maschinerie gut zu ölen. Dabei steht auch vor Augen, dass sich das neoliberale kapitalistische System vermehrt durch die Abweichungen von der Norm als durch die Norm antreibt ... eine politische Erzählung, eine Erzählung des Politischen, die nicht zuletzt die Notwendigkeit einer Rückkehr zu Text und Lektüre fordert.

Die Redaktion der ZUKUNFT kann auch diesmal eine thematisch passende Bildstrecke präsentieren, welche die Künstlerinnen **Elisabeth Öggl** und **Lorena Pircher** dankenswerter Weise gestaltet haben. Am Ende unserer Ausgabe erläutern sie mit ihrem Beitrag *I followed my instinct and turned into a book* eingehend Ihre Kunstwerke und erlauben Einblicke in ihre Schwerpunktsetzungen und Arbeitsprozesse. Dabei durchzieht die visuelle Linie dieser Ausgabe der ZUKUNFT eine intensive Auseinandersetzung mit dem Buch als Objekt und folgt im Sinne der Erzählungen des Politischen der Frage: Wenn das Buch nichts mehr muss, was kann es dann?

Wir hoffen wie immer, dass unsere Leser*innen mit dieser Ausgabe der ZUKUNFT visuell und schriftlich mehrere Möglichkeiten vor Augen haben an der Grenze von Literatur und Politik Anregungen dafür zu erhalten, aktuelle Diskussionen aus mehreren Perspektiven zu beleuchten. Denn die Aktualität ist der Redaktion der ZUKUNFT ein eminentes Anliegen ... Erzählen Sie sich doch das Politische und politisieren Sie die Erzählungen ... Wir senden Ihnen im Namen der gesamten Redaktion

herzliche und freundschaftliche Grüße,

Bianca Burger, Thomas Ballhausen und Alessandro Barberi

BIANCA BURGER

ist Redaktionsassistentin der ZUKUNFT und hat sich nach ihrem geisteswissenschaftlichen Studium der Frauen- und Geschlechtergeschichte sowie der historisch-kulturwissenschaftlichen Europaforschung in den Bereichen der Sexualaufklärung und der Museologie engagiert.

THOMAS BALLHAUSEN

lebt als Autor, Kulturwissenschaftler und Archivar in Wien und Salzburg. Er ist international als Herausgeber, Vortragender und Kurator tätig. Zuletzt erschien sein Buch *Transient. Lyric Essay* (Edition Melos, Wien).

ALESSANDRO BARBERI

ist Chefredakteur der ZUKUNFT; Bildungswissenschaftler, Medienpädagoge und Privatdozent. Er lebt und arbeitet in Magdeburg und Wien. Politisch ist er in der SPÖ Landstraße aktiv. Weitere Infos und Texte online unter: <https://lpm.medienbildung.ovgu.de/team/barberi/>



ELISABETH ÖGGL & LORENA PIRCHER
COVER UNTITLED I
BLEIBLECH, WEISSE SPRAYFARBE,
HANDGESCHÖPFTE SILIKONSEITEN,
SIEBDRUCK, 50CM X 50 CM X 4CM,
UNIKUM, WIEN 2019

6 Ab zum Mond!

VON ERKAN OSMANOVIĆ

12 Verkehrt, verzerrt, vergessen

VON MARIE-THERES STAMPF

20 Sommerquartier

VON THOMAS BALLHAUSEN

24 Herr Seicherl und sein Hund

VON JOHANNA LENHART

32 Straßenbahn, 1914

VON ZARAH WEISS

36 Another ... in the wall

VON STEFANIE FRIDRIK

40 Formationen des Politischen

VON FRIEDERIKE LANDAU

46 Wie wir uns dem Rückfall entziehen

VON DOMINIK IRTENKAUF

44 I followed my instinct and turned into a book

VON ELISABETH ÖGGL & LORENA PIRCHER



IMPRESSUM Herausgeber: Gesellschaft zur Herausgabe der Zeitschrift »Zukunft«, 1110 Wien, Kaiserebersdorferstraße 305/3 **Verlag und Anzeigenannahme:** VA Verlag GmbH, 1110 Wien, Kaiserebersdorferstraße 305/3, Mail: office@vaverlag.at **Chefredaktion:** Alessandro Barberi **Stellvertretende Chefredaktion:** Thomas Ballhausen **Redaktionsassistent:** Bianca Burger **Redaktion:** Julia Brandstätter, Hemma Prainsack, Katharina Ranz, Constantin Weinstabl **Online-Redaktion:** Bernd Herger **Mail an die Redaktion:** redaktion@diezukunft.at **Cover:** Offerus Ablinger – TransMasc (Serie 2) #10 (2020) © Offerus Ablinger

Ab zum Mond!

Was haben Robert Musil und die Mondlandung mit der Klimakrise zu tun? Warum müssen wir immer wieder über unsere Visionen, Ideen und Träume sprechen? Und was kann uns die Einführung des Sicherheitsgurts über die Bewältigung der Klimakrise lehren?

Mit Blick auf das Thema dieser Ausgabe der ZUKUNFT streift **ERKAN OSMANOVIĆ** durch Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*, schreibt über die Spannung zwischen dem Wirklichkeits- und Möglichkeitssinn und berichtet von Ideen, die unsere Demokratie und Verwaltung stärken könnten.

I. WETTLAUF ZUM UNMÖGLICHEN

Das Unmögliche ist geschehen: Am 21. Juli 1969 betreten Neil Armstrong und Buzz Aldrin als erste Menschen den Mond. Es ist das vorläufige Ende des Wettlaufs ins All zwischen der Sowjetunion und den Vereinigten Staaten. Was vor wenigen Jahren als Traum erschien, war nun Realität geworden. Doch wie war das möglich? War es das Geld, die Technik oder die Neugier der USA, die den Unterschied machten? Es war all das – und der Möglichkeitssinn.

Von dem schreibt Robert Musil in seinem Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*. Das Buch dreht sich um den 32-jährigen Mathematiker Ulrich. Dieser nimmt sich ein Jahr Urlaub vom Leben und wird zum Sekretär seiner Cousine Diotima. In ihrem Haus entwickelt er mit anderen die Parallelaktion: Sie arbeiten an dem Thronjubiläum des österreichischen Kaisers, welches das Jubiläum des deutschen Amtsinhabers übertreffen soll. Doch die Parallelaktion scheitert. Ulrich trifft auf der Beerdigung seines Vaters seine verheiratete Schwester Agathe wieder und verliert sich in seiner Suche nach einem anderen Zustand. Seine Suche bleibt ebenso wie der Roman unvollendet.

Dafür präsentiert Musil ein Spannungsverhältnis, das die meisten von uns kennen:

„Wenn man gut durch geöffnete Türen kommen will, muss man die Tatsache achten, dass sie einen festen Rahmen haben: dieser Grundsatz, nach dem der alte Professor immer

gelebt hatte, ist einfach eine Forderung des Wirklichkeitssinns. Wenn es aber Wirklichkeitssinn gibt, und niemand wird bezweifeln, dass er seine Daseinsberechtigung hat, dann muss es auch etwas geben, das man Möglichkeitssinn nennen kann. Wer ihn besitzt, sagt beispielsweise nicht: Hier ist dies oder das geschehen, wird geschehen, muss geschehen; sondern er erfindet: Hier könnte, sollte oder müsste geschehn; und wenn man ihm von irgend etwas erklärt, dass es so sei, wie es sei, dann denkt er: Nun, es könnte wahrscheinlich auch anders sein. So ließe sich der Möglichkeitssinn geradezu als die Fähigkeit definieren, alles, was ebenso gut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist.“

Wenn ich jetzt also daran denke einen Cappuccino mit Schlagobers zu besorgen, so kann ich das als genauso real betrachten wie die leere Kaffeetasse auf meinem Schreibtisch? Ja, kann ich. Und auch wenn sich die Tasse nicht plötzlich mit Kaffee füllen wird, so bewirkt das Denken an diese Möglichkeit doch etwas in mir. In der Politik unserer Tage scheint das anders zu sein: befragt zu Utopien oder auch nur Maßnahmen zur Verhinderung einer Klimakatastrophe schweigen die Politiker*innen. Viele Volksvertreter*innen folgen da ganz dem Spruch des verstorbenen deutschen Kanzlers Helmut Schmidt: „Wer Visionen hat, sollte zum Arzt gehen.“ Und auch bei Pressekonferenzen oder in Talkshows ist die Rede davon, dass man pragmatisch handeln müsse und kein Platz für Träumereien in der Politik sei. Fragt man Politiker*innen nach Vorstellungen ihrer idealen Gesellschaft, kommen nur

Allgemeinplätze. Warum eigentlich? Die Corona-Krise brachte und bringt Leid, Arbeitslosigkeit und Frust über uns. Aber hat die Pandemie uns nicht auch vor Augen geführt, dass wir auch anders leben könnten? Mit weniger Konsum, Fernreisen und Autos. Warum sollte das nicht auch nach Corona möglich sein? Warum fehlt vielen Politiker*innen der Mut zu neuen Ideen? Oder ist es Fantasielosigkeit?

II. DENKEN IST EIN SINNESORGAN

Kinder träumen, Erwachsene planen und handeln – so ist das. Aber muss das so sein? Schließt sich beides aus? Dürfen auch Erwachsene träumen? Müsste es nicht die Pflicht aller Politiker*innen sein, zuerst zu träumen und erst danach zu planen und zu handeln? Gegen Denken spricht sich doch auch niemand aus. Und ist Träumen nicht nur eine Steigerung von alltäglichem Denken?

Der deutsche Philosoph Markus Gabriel sieht im Denken gar ein Sinnesorgan. Im Interview mit der Wochenzeitung *Die Zeit* vom 7. November 2014 erklärt er seinen sogenannten Neuen Realismus:

„Wir denken oft, dass es eine einzige Wirklichkeit gibt. Wir sagen: ‚In Wirklichkeit gibt es keine Feen, Hexen oder Einhörner.‘ Wenn wir aber über Einhörner nachdenken oder Geschichten von ihnen erzählen, existieren sie zumindest in unseren Gedanken. Der Neue Realismus fragt: Warum sollte eine Existenz in Gedanken weniger real sein als eine Existenz im physikalisch ausgedehnten Universum? Ich denke: Real ist, was real ist. Also Gedanken, Wünsche, Ideen, Träume ...“.

Menschen leben in verschiedenen Sinnfeldern, so Gabriel, die man sich als eigenständige Filme vorstellen könne. Die Menschen würden entscheiden, in welchem Film sie sich befinden. Damit stünden dem Menschen auch viele Möglichkeiten und Tatsachen offen: „Ich glaube, der Mensch ist dasjenige Lebewesen unter allen anderen, das in Vorstellungen von sich lebt und sie realisieren kann.“ Im Gespräch mit dem *Deutschlandfunk Kultur* vom 2. September 2018 erklärt Gabriel, dass wir zwar Lebewesen seien, deren Körper oder Organisation durch Jahrtausende von Evolution entstanden sei. Doch wir seien auch im Gegensatz zu anderen Tieren Wesen, die diesen Status nur begrenzt hätten: „Das heißt, wir verhalten uns in Freiheit zu unserem eigenen Tiersein und müssen es deswegen interpretieren und können es in bestimmten Grenzen auch verändern“.

Der Mensch kann zu jedem Zeitpunkt frei entscheiden, was er machen will. Anders gesagt: Jeder Augenblick trägt das Potenzial zur Veränderung in sich. Die Umwelt grenzt die Möglichkeiten ein, aber nur auf den ersten Blick, wie es im *Mann ohne Eigenschaften* heißt:

„Es ist die Wirklichkeit, welche die Möglichkeiten weckt, und nichts wäre so verkehrt, wie das zu leugnen. Trotzdem werden es in der Summe oder im Durchschnitt immer die gleichen Möglichkeiten bleiben, die sich wiederholen, so lange bis ein Mensch kommt, dem eine wirkliche Sache nicht mehr bedeutet als eine gedachte. Er ist es, der den neuen Möglichkeiten erst ihren Sinn und ihre Bestimmung gibt, und er erweckt sie.“

III. ÜBER DAS UNMÖGLICHE SPRECHEN

Vor etwas mehr als 100 Jahren war es in Europa selbstverständlich, dass Kinder in Minen und Bergwerken arbeiten und Erwachsene 16 Stunden in Fabriken schufteten. Frauen durften bis in die 1960er-Jahre in vielen Länder Europas nicht bestimmen, wo und mit wem sie zusammenleben wollen. Das erscheint uns so fremd, als hätte es nichts mehr mit uns zu tun. Doch gesellschaftliche Normalität verändert sich manchmal schneller als gedacht: Eine Zigarette im Restaurant? Kein Problem – zumindest bis zum November 2019. Denn seitdem gilt in Österreich absolutes Rauchverbot in der Gastronomie. Heute erscheint es den meisten von uns undenkbar in einem Lokal zu sitzen und beim Essen von Rauchwolken gestört zu werden. Das, was vor zwei Jahren noch in Ordnung war, fühlt sich jetzt falsch an. Wie ist das möglich?

Das hänge mit den so genannten *shifting baselines* zusammen, so der Sozialpsychologe Harald Welzer in seinem Buch *Alles könnte anders sein*, die klären würden, was Gesellschaften als normal ansehen. Der Begriff stammt ursprünglich aus der Umweltforschung und beschreibt die unterschiedlichen Vergleichsmaßstäbe bei der Wahrnehmung von Veränderungen. In *Die Kunst kein Egoist zu sein* erklärt der Publizist und Philosoph Richard David Precht das Phänomen:

„Menschen richten ihr Verhalten danach aus, was sie erwarten, was andere tun oder was andere von ihnen wollen. Dabei sind sie in bestimmten Situationen sogar in der Lage, ihr Verhalten so stark zu verändern, dass sie sich von ihren Werten und Überzeugungen weit entfernen. Je unmerklicher diese Verschiebung erfolgt, umso leichter fällt uns die Verän-

derung. Auf diese Weise ist es möglich, dass uns selbst schwerwiegende Verfehlungen als ‚Anpassungen‘ erscheinen.“

Es braucht nur wenige Jahre um Vorstellungen von dem, was allgemein akzeptiert ist, in die Köpfe der Menschen zu bringen. So erklärt sich auch, wie in den beiden Weltkriegen aus Bürger*innen Massenmörder*innen werden konnten. Setzt man Menschen den immer gleichen Worten, Bildern und Metaphern aus, ändert sich ihr Denken. So modifizieren individuelle Visionen, Meinungen und Ideen unsere gemeinsame Wirklichkeit. Wer Demokratien stärken will, muss auch das Unmögliche denken und unter die Leute bringen.

Die Journalistin Elisabeth Niejahr und der Bildungswissenschaftler Grzegorz Nocko haben in ihrem Buch *Demokratieverstärker* Ideen gesammelt, wie Demokratie mit Offenheit, Konfrontation und Spielregeln umgehen muss und kann: 25 Persönlichkeiten aus Wissenschaft, Politik und der Zivilgesellschaft präsentieren Ideen, die Demokratien stabilisieren und beleben sollen. So will etwa Frank-Jürgen Weise, Vorstandsvorsitzender der Hertie-Stiftung, durch Stresstests der Verwaltung das Vertrauen in staatliches Handeln erhöhen. Durch Checklisten könne man herausfinden, welche Personen und Institutionen in Krisenzeiten unterstützt werden müssen: „Leistungsfähige Behörden vermitteln den Menschen ein Gefühl der Sicherheit, der Zuverlässigkeit des Staates und das Bild von verantwortungsvoll handelnden Personen, die ruhige Zeiten dafür nutzen, sich auf den Krisenfall vorzubereiten.“

Das Buch ruft den Möglichkeitssinn auf den Plan und will ihn in den Alltag vieler Menschen bringen. „Viele Demokratie-Debatten erscheinen uns Herausgebern etwas sehr wolkig, und viele gutgemeinte Partizipationsprozesse enden im Irgendwo, weil vorab nicht vereinbart wird, was von den Empfehlungen umgesetzt werden kann und soll“, so Niejahr im Interview mit *Das Progressive Zentrum*, „wir hatten den Eindruck, dass ein etwas hemdsärmeligerer Ansatz dem Thema guttut.“

Das Projekt *Demokratieverstärker* zeigt, kleine Schritte würden reichen, um Großes zu verändern. Doch reicht ein Katalog an Maßnahmen, um nach der Pandemie die größte Bedrohung der Menschheit zu verhindern? Anders gefragt: Können kleine Schritte auch die Klimakatastrophe abwenden? Corona hat uns vor Augen geführt, welche Einschränkungen Menschen aus Solidarität gegenüber anderen bereit sind hinzunehmen: persönliche Kontakte wurden verboten,

Reisen erschwert, Veranstaltungen untersagt, Geschäfte und Lokale geschlossen. Knapp ein Jahr ging das gut, doch jetzt gibt es immer mehr Frust bei den Menschen. Der Klimawandel, so Harald Welzer, stelle die Menschen auf eine Probe, wie man sie noch nie erlebt habe:

„Der ganze gigantische materielle Umschlagsaufwand, der gemacht wird, wenn man darüber mal sprechen würde als Verursacher von Klimawandel und übrigens Verursacher von vielen anderen ökologischen Problemen, dann käme man zu dem deprimierenden Schluss, dass es mit ein bisschen Stellschraubendreher, wie es neudeutsch heißt, nicht getan ist, sondern dann müssen wir unsere komplette Wirtschaftsweise und die kompletten Lebensstile verändern, weil die Aufgabe bedeutet, 80 Prozent runter. Das heißt: weniger von allem.“

Das bringt den Möglichkeitssinn an seine Grenzen, oder nicht? Muss man für den Stopp des Klimawandels und den Erhalt der Menschheit die eigenen Freiheiten aufgeben? Wie sollen Politik und Wirtschaft handeln?

IV. VOM SICHERHEITSGURT LERNEN

Die Transformationsforscherin Maja Göpel schlägt in *Demokratieverstärker* gemeinsam mit der Journalistin Petra Pinzler vor, dass sich Wirtschaft und Politik am Wohl kommender Menschen orientieren: Gesetze sollen Enkeltests unterzogen werden. Ein Rat für Generationengerechtigkeit, so die beiden, würde dann politische Maßnahmen auf Auswirkungen für spätere Generationen kontrollieren. Bei Bedenken könnte der Rat mit einem Veto eingreifen oder die Regierenden durch Initiativanträge zum Handeln animieren. Fernflüge verbieten? Autos aus den Städten verbannen? Den Konsum von Fleisch einschränken? All das wäre mit einem solchen Rat nicht mehr nur ein man sollte, sondern ein man kann. Was man zu Beginn als Angriff auf die Freiheit werten könnte, würde normal werden. Klingt unmöglich? Ein Blick in die Vergangenheit zeigt: das ist alles andere als unmöglich – es ist der gewöhnliche Lauf der Dinge.

Man denke nur etwa an den Sicherheitsgurt. Gegen die Einführung der Gurtpflicht in den 1970er-Jahren machten sich in Österreich und Deutschland Autofahrer*innen stark. Es war die Rede von Verletzungen des Rechts auf körperliche Unversehrtheit und Beschneidung der persönlichen Freiheit. Außerdem wurde immer wieder eingebracht, dass jeder Mensch die Wahl haben muss: anschnallen oder nicht. Als

das Fahren ohne Gurt ab 1984 in Deutschland und Österreich mit einer Geldbuße geahndet wurde, stieg die Anschnallquote und Akzeptanz. Positive Auswirkungen der Gurtpflicht in Verletzungsstatistiken und Kampagnen der Automobilclubs trugen das Übrige dazu bei, dass sich heutzutage niemand mehr über den Sicherheitsgurt beschwert. Die *shifting baselines* wurden verändert, der Sicherheitsgurt beim Fahren Normalität – einerseits durch Gesetze, andererseits durch Aufklärung und Wiederholung der positiven Auswirkungen.

V. ANGELN OHNE KÖDER

Ist eine Änderung des Status quo jederzeit möglich? Könnte man auch Einschränkungen im Kampf gegen die Klimakatastrophe akzeptieren? Ja, das wäre denkbar, so der Physiker Felix Creutzig, aber nur im Dialog mit den Bürger*innen. Sein Vorschlag: Klimaräte. Dabei handelt es sich um ein Modell von Bürger*innenräten:

„In diesem Gremium versammeln sich 100 bis 150 ausgeloste Bürgerinnen und Bürger, die möglichst repräsentativ für die gesamte Bevölkerung sind. Die Bürgerinnen und Bürger lassen sich über mehrere Wochenenden hinweg zum Klimawandel und Klimaschutz von Expertinnen und Experten informieren, diskutieren miteinander und sprechen anschließend Handlungsempfehlungen aus, die in der einen oder anderen Weise von politischen Entscheidungsträgern berücksichtigt werden müssen. Die Teilnehmenden erarbeiten sich üblicherweise in Kleingruppen ein Unterthema. Am Ende der Treffen werden verschiedene Vorschläge zur Abstimmung gegeben und die resultierende Liste wird den politischen Entscheidungsträgern überreicht.“

In Frankreich und Irland habe man mit diesem Modell gute Erfolge erzielt. Eingriffe für den Klimaschutz würden gerechter und die Akzeptanz der Bürger*innen sei höher. Außerdem sinke das Risiko, „dass populistische Kräfte bestehende Ungerechtigkeiten auf den Klimaschutz projizieren.“

Denn, das Unmögliche wagen, bedeutet nicht nur seine Potenziale auszuschöpfen, sondern auch die Wirklichkeit für andere so zu gestalten, dass es ihnen leichter fällt, ihre eigenen Möglichkeiten zu erkennen und auszuleben. Denn ein Mensch mit Wirklichkeitssinn ist nicht weit entfernt von demjenigen mit Möglichkeitssinn. Im *Mann ohne Eigenschaften* heißt es:

„Oder vielleicht sagt man es anders besser, und der Mann mit gewöhnlichem Wirklichkeitssinn gleicht einem Fisch, der nach der Angel schnappt und die Schnur nicht sieht, während der Mann mit jenem Wirklichkeitssinn, den man auch Möglichkeitssinn nennen kann, eine Schnur durchs Wasser zieht und keine Ahnung hat, ob ein Köder daran sitzt. Einer außerordentlichen Gleichgültigkeit für das auf den Köder beißende Leben steht bei ihm die Gefahr gegenüber, völlig spleenige Dinge zu treiben. Ein unpraktischer Mann — und so erscheint er nicht nur, sondern ist er auch — bleibt unzuverlässig und unberechenbar im Verkehr mit Menschen. Er wird Handlungen begehen, die ihm etwas anderes bedeuten als anderen, aber beruhigt sich über alles, sobald es sich in einer außerordentlichen Idee zusammenfassen läßt.“

Ideen anpacken und erproben – das wäre die Aufgabe der Politik. Vor allem auch mit Blick auf die Klimakrise. Wir können auf einen neuen Antrieb für Kraftfahrzeuge oder andere saubere Energiequellen spekulieren, aber die Zeit läuft uns davon. Das notwendige Wissen, um Veränderungen einzuleiten liegt auf dem Tisch. Wir können die *shifting baselines* verschieben und unsere Demokratie für neue Herausforderungen stärken – der Möglichkeitssinn ist gefragt. 

Literatur

- Musil, Robert (1970): *Der Mann ohne Eigenschaften*, Reineck: Rowohlt.
- Niejahr, Elisabeth/Nocko, Grzegorz (Hg.) (2021): *Demokratieverstärker*. 12 Monate, 21 Ideen: Eine Politikagenda für hier und jetzt, Frankfurt am Main/New York: Campus.
- Precht, Richard David (2010): *Die Kunst, kein Egoist zu sein: Warum wir gerne gut sein wollen und was uns davon abhält*, München: Goldmann.
- Welzer, Harald (2019): *Alles könnte anders sein. Eine Gesellschaftsutopie für freie Menschen*, Frankfurt am Main: S. Fischer.

ERKAN OSMANOVIĆ

ist Veranstaltungsorganisator und Literaturwissenschaftler. Er lebt und arbeitet in Wien und Brno. Zuletzt u. a.: „Wer man gewesen war. Untersuchungen zum Suizid in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts anhand von ausgewählten Werken“ (2018).



Building a Prison for One Self
Gebogenes Metall, Transparentpapier, Siebdruck,
Unikum, 22,5 cm x 15 cm x 4 cm, Wien 2019

Verkehrt, verzerrt, vergessen

Im vorliegenden Essay arbeitet die Literaturwissenschaftlerin **MARIE-THERES STAMPF** anhand einer vergleichenden Lektüre ausgewählter Werke von Franz Kafka (1883–1924) und Eugen Egner (*1955) eine Ästhetik der Groteske heraus. Körper, aber insbesondere Räume und ganze Welten werden bei diesen wichtigen deutschsprachigen Autoren auf den Kopf gestellt – nicht zuletzt auch gesellschaftlich und politisch.

I. KOMIK DES SCHRECKLICHEN

Nicht nur, dass Franz Kafka stets als *der* Vertreter der klassischen Moderne im deutschsprachigen Raum gehandelt wird – er stellt innerhalb und außerhalb dieser Epoche auch eine Art Sonderfall dar (vgl. Liebrand 2006). Diese Sonderstellung wird durch die Schöpfung eines eigenen Adjektivs unterstrichen, das Aufschluss über ihr Wesen gibt: „kafkaesk“ – ursprünglich auf Texte im Stile Kafkas angewandt, heute Begriff für unerklärlich Bedrohliches – lässt phonetisch die Verwandtschaft zum Grotesken mitschwingen.

Als ästhetische Kategorie lässt sich das Groteske zurückführen auf die Ornamentgroteske der Bildenden Kunst. Dieser bildliche Ursprung schlägt sich im Monströsen und Entstellten nieder und prägte lange Zeit die Auffassung einer notwendigen körperlichen Dimension des Grotesken. Es strebt nach dem Zusammenspiel des Widersprüchlichen, der Kombination aus Chimäre und Ornament, dem Komischen und dem Unheimlich-Bedrohlichen. Doch auch körperlos findet es seine Wege in die Literatur: Auf der Ebene eines Entfremdungsmodus, der die abgebildete literarische Realität formt, aber auch in der Nutzung von Räumen, die sich in ihrer Polyvalenz dem Grotesken anzubieten scheinen.

Das Werk des zeitgenössischen deutschen Autors Eugen Egner ist offensichtlicher im Bereich der Komik angesiedelt als Kafkas. Er sieht sich als der „Tradition der Groteske“ (Ableev 2015: 77) verbunden, die er als die „Komik des Schrecklichen (wie etwa bei Kafka)“ (ebd.) beschreibt. Als Ausschnitt aus seinem überwiegend surrealen und grotesken literarischen Werk soll hier der Erzählband *Die Eisenberg-Konstante* näher betrachtet werden, der mit der ungewöhnlichen Kombinati-

on eines inflationären Gebrauchs von (pseudo-)wissenschaftlichem Fachvokabular, absurden Fabelwesen und phantastischen Wendungen aufwartet.

II. LACHEN UND ENTFREMDUNG

Die existentialistische Deutungsweise des Grotesken bei Kafka als düster und bedrohlich fasst das Phänomen zu kurz: Das Groteske und seine häufige Umschreibung als ein in der Forschung vielfach beschriebenes Lachen, das sprichwörtlich im Halse stecken bleibt (vgl. Kayser 1957) entziehen sich einer eindeutigen Festlegung durch die Affektpoetik, das ambivalente Oszillieren zwischen Grauen und Komik erscheint essenziell. Ein häufig zugunsten der Ernsthaftigkeit hochliterarischer Werke verdrängter Aspekt ist, dass auch bei Kafka selbst das Gelächter überhandnahm. Er empfand Komik seinen literarischen Erzeugnissen gegenüber, auch dort, wo das Rezeptionsparadigma oft zu bedrückenden Auslegungen neigt. Max Brod schrieb in seiner Kafka-Biographie: „So zum Beispiel lachten wir Freunde ganz unbändig, als er uns das erste Kapitel des *Proceß* zu Gehör brachte. Und [Kafka] selbst lachte so sehr, daß er weichenweise nicht weiterlesen konnte“ (Brod 1963: 188).

Egners ist auch als Zeichner und Comicautor tätig – naheliegend, wenn man sein Faible für die schon erwähnte Bildlichkeit des Grotesken bedenkt. Dass auch Kafka Versuche in der bildenden Kunst unternahm, ist beispielsweise durch die Verbreitung seiner (eher beklemmenden) Skizzen auf Buchumschlägen bekannt (vgl. Bokhove/Dorst 2006). Seine Strichmännchen stehen in einem heimlichen Verhältnis zu seinen literarischen Figuren: Aller detaillierten Charakte-



Abb. 1: Druckgrafik Eugen Egner, signiert
© Eugen Egner – Verlag Zweitausendeins – Privatsammlung

risierung beraubt und trotzdem ins Scheinwerferlicht gerückt, gleichen sie den Protagonisten Kafkas, die häufig auf Berufsbezeichnungen oder auf ein unbeschreibliches Ich reduziert werden. Für Kafka waren diese gezeichneten Körper eine „persönliche Bilderschrift“, die er jedoch selbst nicht mehr entziffern konnte (Müller 1985: 148f.) – ein Phänomen, das bisweilen auch auf seine Texte zutraf. Kafkas Lachen ist ein Reflex auf das Groteske, das unser Verständnisvermögen herausfordert und uns mit einer rätselhaften, entfremdeten Realität konfrontiert.

Schon 1957 versuchte sich der Literaturwissenschaftler Kayser an einer prinzipiellen Strukturbeschreibung der grotesken Welt:

„Das Groteske ist eine Struktur. Wir könnten ihr Wesen mit einer Wendung bezeichnen, die sich uns oft genug aufgedrängt hat: das Groteske ist die entfremdete Welt. [...] Dazu

gehört, daß, was uns vertraut und heimisch war, sich plötzlich als fremd und unheimlich enthüllt. Es ist unsere Welt, die sich verwandelt hat.“ (Kayser 1957: 198f.)

Bei der *Ent*-fremdung wird der Bezug zur Realität nicht nur an der sprachlichen Oberfläche (wie bei der Verfremdung) verzerrt, sondern auf inhaltlicher Ebene gestört bis aufgehoben. Die Transformation ins Gegensätzliche (vertraut zu fremd) bildet die Grundlage für ein Unheimlichkeitsparadigma, bei dem die Enthüllung als Fremdes für das groteske Moment sorgt. Wie wird das Vertraute nun aber zum Fremden?

Bei Peter Fuß erfolgt diese Verwandlung anhand von drei Mechanismen: Verkehrung, Verzerrung, Vermischung. Er begreift das Phänomen Groteske als „Medium des historischen Wandels“ (Fuß 2001: 14), das durch die „Dekomposition symbolisch kultureller Ordnungsstrukturen“ (Fuß 2001: 13) im Widerstreit mit dem Klassischen die Liquidation dieser Strukturen (im Sinne einer Verflüssigung) bewirkt. Dadurch wird ein Erstarren der Kulturordnung verhindert und Transformationen ermöglicht – hierin liegt das eigentliche kreative Potenzial des Grotesken. Wie bei Bachtins Konzept des Karnevals kann darin ein Aufzeigen von Normen, eine Umkehr von Hierarchien und damit ein indirektes Hinterfragen der bestehenden (gesellschaftlichen/kulturellen) Strukturen gesehen werden.

III. TRÄUME UND CHIMÄREN

Diese drei Mechanismen können auch als Entfremdungsmechanismen der grotesken Welt und nicht nur ihrer Motive verstanden werden. Dabei entstehen traumähnliche Welten, in denen die Ordnungsstrukturen der alltäglichen Wirklichkeit außer Kraft gesetzt sind (vgl. Fuß 2001: 96). Egner selbst gibt im Gespräch mit Ableev an, sein Darstellungspotenzial aus der Trias Traum, Rausch und Wahn zu schöpfen. Und auch Kafkas Welten werden oft als einer Traumlogik folgend beschrieben. Sein Wirklichkeitsmodus kann so in Verbindung gebracht werden mit Freuds Traumdeutung: Der latente Inhalt seiner Erzählungen muss in mühsamer Arbeit auf eine der Traumdeutung analoge Weise erschlossen werden. Kafka selbst vermerkt in seinem Tagebuch kurz nach dem Verfassen von *Das Urteil*: „Gedanken an Freud natürlich“ (Kafka 1951: 294). Dessen Traumarbeit (Verdichtung, Verschiebung, Verbildlichung, Symbolik) verbinden sich mit den oft fassadenhaft wirkenden Gesprächen und Gedankengängen von Kafkas Figuren: Sie scheinen oft zensiert und unvollständig, wie die nachlässig überhörte Hälfte eines Telefonats. Kafkas Selbstzen-

sur in seinen traumhaften Erzählungen scheint so stark gewesen zu sein, dass er selbst oft nicht mehr sagen konnte, was eigentlich den interpretativen oder latenten Kern seiner manifesten Erzählungen ausmachte. An Felice Bauer schreibt er: „Findest du im ‚Urteil‘ irgendeinen Sinn, ich meine irgendeinen geraden, zusammenhängenden, verfolgbaren Sinn? [...] Ich finde ihn nicht und kann auch nichts darin erklären“ (Kafka 1967: 394).

Egners Traumbegriff unterscheidet sich von dem Kafkas: Er scheint eher einem Traumdiskurs verbunden, der den Traum wie Rausch und Wahn als kreatives Potenzial für das Phantasma begreift. Die direkte persönliche Erfahrung steht dabei nicht im Vordergrund: Auch psychiatrische Aufzeichnungen beeinflussten Egners Werk. Obgleich seine Traumoptik schriller anmutet, sind sich beide Autoren ähnlich in der Selbstverständlichkeit, mit der die grotesk entstellte Wirklichkeit von ihren Bewohner*innen aufgenommen wird. Egners entfremdete Welten des Grotesken unterscheiden sich aber noch auf eine andere Weise von Kafkas. In der Kurzgeschichte *Die Eisenberg-Konstante* bedient er sich eines pseudowissenschaftlichen Vokabulars, um die Zeitschleife (erzeugt vom titelgebenden Gerät) zu erklären, in welcher der Protagonist ein angenehmes, vorhersehbares Leben führt. Das Groteske bricht in diese schon nicht-empirische Realität in Form des Affengottes Schaparak Argafas ein, ein außerirdisches, übernatürliches Wesen, das die Funktionsweise der Zeitschleife stört. Egners greift hier scheinbar schwer vereinbare Gattungsmerkmale auf: Die Rationalisierungsbestrebungen der Science Fiction (in Form des Zeitschleifen-Geräts) sowie das Übernatürliche, Irrationale der klassischen Fantastik – und verschreibt sich so einem Pluralismus widerstrebender literarischer Diskurse, der nicht zuletzt vom Text selbst thematisiert wird, wenn die Eisenberg-Konstante eigentlich eine stabile Welt schaffen sollte, aus der das Unerwartete bzw. Fremde ausgeschlossen wird. In selbstreferentieller Weise löst das Groteske auf der Metaebene der Genremerkmale des Textes die Struktur auf, wodurch eine Gattungschimäre entsteht.

Die Chimäre (Produkt des Vermischungs-Mechanismus) tritt also nicht nur in ihrer bildlichen Verkörperung auf, auch Gregor Samsas *Verwandlung* ergibt eine groteske Vermischung: Äußerlich monströses Ungeziefer, besteht sein menschlicher Verstand doch ungehindert fort und – was besonders zum grotesken Effekt beiträgt – reflektiert die Situation nüchtern. Die Chimäre ist keine oberflächliche; hier werden äußerliche (Käferkörper) und innerliche Kategorien (menschliche *ratio*)

vermengt. Vernunft und Erkenntnisvermögen werden auch sprachlich zum Vehikel grotesker Komik: Bei Egner in Form einer Vorliebe für das Lateinische als Wissenschaftssprache, bei Kafka als juristische Termini.

Der Affe ist bei beiden Autoren ein beliebtes Motiv, das sich hervorragend zur Vermischung von Tierischem und Menschlichem eignet. Dabei zeigt die Einstufung von Egners Affengott als groteske Chimäre die eigenen kulturellen Vorbehalte auf: In antiken polytheistischen Religionen wäre solch ein Wesen, wie Kayser in Bezug auf die Inka behauptet, zumindest im sakralen Kontext selbstverständlich. Beim religionskritischen Egner, der Spiritualität positiv von Religion absetzt, kann im gewalttätigen Affengott auch Kritik am Brachialen göttlicher Gewalt gesehen werden. In Kafkas Kurzgeschichte *Ein Bericht für eine Akademie*, in dem der nur mehr äußerlich Affe gebliebene Erzähler seine innerliche Entwicklung zum Menschenverstand hin schildert, wird die evolutionistische Gegenüberstellung des Menschen mit seinem Vorgänger aufgegriffen und die Grenzen der Menschlichkeit (in beiderlei Sinn) anhand des Hybrid-Wesens ausgelotet – Kafka übt hier ungewohnt offen Kritik an der menschlichen Natur, der Affe als groteskes Motiv verweist auf ihren tierischen Anteil, über den das Urteil vorteilhafter ausfällt.

IV. VOM RAUM ZUM TEXT

Der zweite groteske Mechanismus, die Verkehrung, vertauscht Oppositionen und dreht Hierarchien um. Hier wird der subversive Charakter des Grotesken am deutlichsten, da diese Ordnungen auf Machtgefüge verweisen. Bei Kafka ist diese Verdrehung beinahe schon programmatisch, vor allem in ihrer Anwendung auf bürokratische Strukturen. Passend zu Egners Fokus auf die Komik führt dieses Potenzial des Grotesken im Erzählband *Die Eisenberg-Konstante* zu einer (zumindest auf den ersten Blick) weniger bedrückenden Metaphorik. Auf humoristische Weise wird etwa in seiner Erzählung *Xylomania* die Ordnung der Biologie verkehrt, wenn sich die Mutter bei der Geburt verdoppelt – diese Zwillingmutter erweist sich in der Folge auch als praktische Verdoppelung der Arbeitskraft. Egner verdreht häufig naturwissenschaftliche Gesetze mit einer Selbstverständlichkeit, die unser grundsätzliches Erkenntnisvermögen in Frage zu stellen scheint. Auch dieser Aspekt ist für das Groteske wesentlich: Die Konfrontation mit dem plötzlich Entfremdeten greift den Glauben an das eigene Verständnisvermögen an. Gleiches gilt für die literarische Darstellung von Raum in Kafkas und Egners Arbei-

ten. So ist in ihren Beschreibungen besonders ein Bestandteil bedeutsam: der Dachboden. In Kafkas *Proceß* ist er Sitz des Gerichtes, worin sich die Machtstruktur zwischen Angeklagtem und Richter spiegelt. Gleichzeitig ist das zuhauf religiös interpretierte Gericht so allgegenwärtig wie der Dachboden. Und doch ist der Dachboden immer auch mehr als der oberste Raum des Hauses: Er ist Rumpelkammer, Ort des obsolet Gewordenen, des Archivierten und gleichzeitig Vergessenen. Im *Proceß* verweist die Nutzung der Dachböden als Gerichtskanzleien auf verborgene archaische Strukturen in der Gesellschaft: Das allmächtige Gericht demonstriert einen vordemokratischen Rechtsbegriff, diktiert die apriorische Schuld, die Präsümption der Unschuld wird geradezu verkehrt. Das Gericht ist aber dorthin verlagert, wo das Obsolete aufbewahrt wird, das heimlich als archaischer Anteil an der Gesellschaft fortwirkt. Auf dem Dachboden herrschen auch zwischen den Geschlechtern archaische Gesetze: Die Frau des Gerichtsdieners wird in selbstverständlicher Ergebnisheit zum Untersuchungsrichter verschleppt.



Abb. 2: Druckgrafik Eugen Egner, signiert
© Eugen Egner – Verlag Zweitausendeins – Privatsammlung

Auch bei Egner verstaubt Vergessenes, heimlich Fortwirkendes am Dachboden: der Autor. In seiner Erzählung *Ein literarischer Kadaver* bietet der Ich-Erzähler seine Dienste an: „Versierter Ich-Erzähler organisiert stagnierende bzw. gescheiterte Prosaprojekte (auch hoffnungslose Fragmente) von innen her mittels persönlicher Teilnahme am Text. Auktorial-Service, Tel. etc.“ (Egner 2004: 64). Er wird engagiert, um das Romanfragment des Schundautors Arnold von Bosarth zu retten, der in seinen Text geradezu hineingestorben war. Die letzten Tage vor seinem Scheintod verbringt von Bosarth auf einem stickigen, überhitzten Dachboden. Bei Egner sind es nicht Gericht und Rechtsprechung, die auf den Dachboden als Ort des Obsoleten verbannt werden; es ist der Autor kurz vor seinem Tod, der seiner eigenen Schöpfung machtlos gegenübersteht. Wie das Gericht ist er nur ein Überbleibsel überholter Machtstrukturen. Im *Schloß* und in Egners Erzählung *Mackarts Kopf* bewohnen die Protagonisten selbst den Dachboden (bzw. ein dachbodenartiges Zwischengeschoss). Damit nimmt der Dachboden nicht mehr den Symbolgehalt als Raum für das Obsolete ein; vielmehr geht es hier um einen Ort der Absonderung und des Vergessens. Mackart versteckt sich dort vor seinen Eltern, die im selben Haus wohnen. Abgesondert ist der Dachboden in dem Sinn, dass dort „nicht mütterlicher Schutz und nicht väterliche Ordnung“ (Rothe-Buddensieg 1974: 2) herrschen – er ist nun Ort der Flucht vor Autoritäten und nicht mehr ihr Sitz. Auch für K. ist das widerwillig gewährte Dachzimmer letzter Zufluchtsort. Er und Mackart gehören gleichzeitig aber in die Kategorie des Vergessenen: K.s Bestellung zum Landvermesser ist vergessen (bzw. zumindest verlegt) und damit auch sein Daseinszweck in dem Ort; Mackart fantasiert darüber, dass seine Eltern, die ihn im Ausland wähen, ihn zwar nach Hause zu holen wünschen – doch dies ob wichtigerer Angelegenheiten wieder vergessen. In seiner verkehrten Nutzung als Wohnraum oder öffentlicher Raum werden die symbolischen Zuweisungen des Dachbodens als Ort des Vergessenen, Obsoleten und gleichzeitig Allgegenwärtigen übertragen. Er bietet als polyvalenter Raum unzählige Möglichkeiten für groteske Szenarien, die durch assoziative Verschiebungen entstehen.

Kafkas Schloss lenkt als bürokratische Ordnungsinstanz die Geschicke des Dorfes, ist bestimmende Allmacht und dennoch unsichtbar und unerreichbar. Seine übertrieben große Wirkungsmacht ist monströs aufgeblasen, gleichzeitig ist es ins Unendliche geschrumpft, wenn es unsichtbar bleibt: Der titelgebende Ort des Romanfragments wird paradoxerweise nie als Ort wirksam, sondern steht als blinder Fleck im Mittel-

punkt der Erzählung. Das Schloss besteht nur aus Referenzen (die Einflüsse auf das Dorf) und Symbolen (Symbolträger wie die Sekretäre und Schlossbeamten), aber nicht aus Raum. Auch bei Egner findet sich solch ein unsichtbares Schloss. In Xylomania wird die Abwesenheit des Schlosses sogar inhaltlich thematisiert: Der Künstler Genzel wird beauftragt, eine Plastik zu entwerfen, die unter anderem an das verschwundene Jagdschloss des Grafen Segun erinnern soll. Der ursprüngliche Standort des Schlosses ist mit Bäumen überwuchert, es hat durch eine spezielle Tarnung das Aussehen eines Waldstücks angenommen. Lediglich aus den Ästen geformte Symbole weisen auf das Schloss hin. Das wortwörtlich unsichtbare Schloss bei Kafka ist hier tatsächlich unsichtbar und besteht wie bei Kafka nicht aus Raum, sondern aus Referenzen. Das Schloss bleibt in beiden Erzählungen unerreichbarer Raum – ein Schloss, das in sich selbst verschlossen bleibt. Gleichzeitig reflektiert die Unzugänglichkeit des Schlosses das Fehlen von K.s Vergangenheit. Auch in Xylomania scheint das fehlende Schloss mit der Zeit zusammenzuhängen: Alternative Handlungsstränge, die den Leser*innen über weite Strecken als tatsächliche Handlung präsentiert werden, lösen sich jäh als Tagträume auf und führen wieder zurück an ihren Ursprungszeitpunkt. Das Fehlen des Schlosses, das als Chronotop (vgl. Bachtin 2008) das Bindeglied zwischen Vergangenheit und Gegenwart symbolisiert, stört die Erzählzeit.

In Egners *Ein literarischer Kadaver* betritt der Ich-Erzähler ein Textfragment, wodurch es zum mehrdimensionalen Raum wird. Er betrachtet den Text-Verfall von innen, reist durch die fragmentierten Spuren des gescheiterten Romans, wobei er einen Teilabschnitt als Romanfigur verlebt. Dabei erweist sich das Romanfragment als unbeherrschbar, wird selbstständig und verweigert, auch im Sinne von Roland Barthes (vgl. Barthes 2005), jegliche Autorität. Auch bei Kafka wird dem Text Räumlichkeit und Autonomie zugesprochen. Die parabelhafte Binnenerzählung *Vor dem Gesetz*, mit welcher der Gefängniskaplan Josef K. im *Proceß* helfen möchte, begreift den Gesetzestext als Raum. Die Parabel selbst wiederum ist durch ihre Position als auch ihren Inhalt die Schwelle zum Gesetz. Der Text als Raum wird bei beiden Autoren zum autonomen, autorunabhängigen Gebilde, das sich einer endgültigen sinnvollen Deutung entzieht.

Doch nicht nur durch Text im Text wird die Räumlichkeit desselben demonstriert. Bei beiden Autoren werden Grenzen zwischen Texten überschritten: Wiederkehrende

Elemente wie die Pilzsuppenfabrik, die fiktive Stadt Segun oder der Affengott Schaprak Argafas durchqueren bei Egner die eigentlich unabhängigen Texte des Erzählbandes, die dadurch als abgetrennte Räume bewusst werden. Diese Form der Metafiktionalität, bei der Textgrenzen aufgezeigt und negiert werden, ist bei Kafka mit einem biografischen Zug versehen: Die Protagonisten von *Das Schloss* und *Der Proceß* tragen den Nachnamen K. – häufig als Selbstreferenz zu Kafka gedeutet. K. und Josef K. treten gleichsam als geschichts- und biografielose Protagonisten auf, und in *Das Schloss* gibt sich K. als Josef aus. Mit diesem selbstironischen Verweis auf sein anderes Romanfragment scheint Kafka die Diskussion um die Identifikation mit seinen Protagonisten vorwegzunehmen und zu karikieren. 

Literatur

- Ableev, Daniel (2015): Leben und Ansichten von Eugen Egner, Seltsamkeitsforscher. Interview mit Eugen Egner geführt von Daniel Ableev, in: Quarber Merkur. Franz Rottensteiners Literaturzeitschrift für Science Fiction und Phantastik 116, 77–86.
- Bachtin, Michail M. (2008): Chronotopos, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (2005): Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bokhove, Niels/Dorst, Marijke van (Hg.) (2006): Einmal ein großer Zeichner. Franz Kafka als bildender Künstler, Furth im Wald: Vitalis.
- Brod, Max (1963): Franz Kafka. Eine Biographie, Frankfurt am Main: Fischer.
- Egner, Eugen (2004): Die Eisenberg-Konstante. Fünf phantastische Erzählungen, Frankfurt am Main: Zweitausendeins.
- Fuß, Peter (2001): Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels, Köln: Böhlau.
- Kafka, Franz (1951): Tagebücher. Hg. von Max Brod, Frankfurt am Main: S. Fischer. Kafka, Franz (1967): Briefe an Felice Bauer und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit. Hg. von Jürgen Born und Erich Heller, Frankfurt am Main: Fischer.
- Kafka, Franz (2007): Die Romane. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Dieter Lamping, Düsseldorf: Artemis & Winkler.
- Kayser, Wolfgang (1957): Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung, Oldenburg: Stalling.
- Liebrand, Claudia (Hg.) (2006): Franz Kafka. Neue Wege der Forschung, Darmstadt: WBG.
- Müller, Hartmut (1985): Hermes Handlexikon Franz Kafka, Düsseldorf: Econ.
- Rothe-Buddensieg, Margret (1974): Spuk im Bürgerhaus. Der Dachboden in der deutschen Prosaliteratur als Negation gesellschaftlicher Realität, Kronberg: Scriptor.

MARIE-THERES STAMPF

ist Literaturwissenschaftlerin mit den Forschungsschwerpunkten Literaturgeschichte, Literatur und Nationalismus sowie Phantastik.

Aktuell arbeitet sie über den Motivkomplex der Dystopie in sozio-historischen Kontexten.



Pillow Book Project
PVC-Folie - Gänsefedern, Siebdruck, 70cm x 55cm x 18cm,
15 Exemplare, Wien 2019



4 Untitled II
Bleiblech, weiße Sprayfarbe, handgeschöpfte Silikonseiten,
Siebdruck, 50cm x 50 cm x 4cm, Unikum, Wien 2019

Sommerquartier

Der Wiener Autor **THOMAS BALLHAUSEN** bietet mit seiner Erzählung Sommerquartier eine Spielart von literarischem fictocriticism, als einen Text, in dem das romantische Erbe von Reflexivität und Phantastik sichtbar wird: Auf der formalen Ebene werden Referenzen und Gemachtheit des Kunstwerks ausgestellt, auf der inhaltlichen Ebene wird der Frage nach der Erzählbarkeit von Theorie nachgegangen ...

*„Wie wir wie Wasser leben:
eine neue Zunge benetzen ohne ein Wort darüber,
was wir durchgemacht haben.
Man sagt, der Himmel sei blau,
doch ich weiß, er ist schwarz aus zu großer Entfernung.“*

Ocean Vuong

Natürlich erinnere ich mich an den letzten Sommer vor dem Ende des Kriegs mit den Eisenmännern. Es war ein Sommer der finalen großen Schlachten, der Sommer des letzten Jahrs der alten Zeitrechnung, es war ein Sommer, der diese Bezeichnung nachträglich gesehen tatsächlich auch verdient hat. Es war also während dieses magischen, überdurchschnittlich heißen und hektischen Sommers vor etlichen Jahren, als wir das leerstehende Haus am Ende der Straße endlich für uns entdeckten. Ich erinnere mich, auch wenn es zum jetzigen Zeitpunkt etwas eigenartig erscheint, so an diese Ereignisse, als hätte man sie mir bei einem Glas Bier oder einer Tasse Kaffee erzählt, als wären es Erlebnisse aus der Jugend anderer Leute, die ich gekapert, die ich mir angeeignet habe. Ich träume immer noch von diesen Ereignissen, die ich hier bloß kursorisch, nur in Form eines Überblicks wiedergeben kann. Würdest Du mit jemand anderem sprechen, der damals dabei war, würdest Du wahrscheinlich eine ganz andere Sicht der Dinge, eine gänzlich andere Geschichte erzählt bekommen. Vielleicht findet sich noch jemand aus unserer Bande, dann kannst Du die Darstellung der Ereignisse ja vergleichen. Ich sage ganz bewusst Bande, denn nichts anderes waren wir, eine Bande aus Kindern, die es nicht zur Band gebracht hatten, dafür waren wir einfach zu unmusikalisch gewesen. So entschieden wir uns eben für das Nächstliegende, für eine Ban-

de und für eine Zeit der aufgeklebten Schnurrbärte, der falsch verstandenen Songtexte, während vor unser aller Augen die Wirklichkeit endgültig verloren ging. Eine Bande war damals gar keine große Sache, schließlich kümmerte sich niemand im Durcheinander jener Tage wirklich um uns. Alle hatten andere, vorgeblich ernsthaftere Probleme. Wir spürten, gefangen im Übergang zwischen Kindheit und Jugend, nur die Ewigkeit, nichts, so machte es den Anschein, würde jemals enden. Und trotzdem verhielt sich der Großteil der Stadtbewohner so, als wären ihre Tage bereits abgezählt worden.

Wie also betritt man eine Zeit, die man angeblich hinter sich gelassen hat? Die Erfahrungen dieses Sommers kann ich nur auf Umwegen wiederherstellen. Was anderes kann ich also tun, als einen Text zu schreiben, der den eigentlichen Ereignissen nicht nahe kommt? Könnte ich eine Karte dieser Tage zeichnen? Erst vor kurzem habe ich mit Notizen zu einer für mich notwendig gewordenen Erklärung begonnen, habe Skizzen angelegt, weil es kaum noch Material gibt, auf das ich zurückgreifen könnte. Ich schreibe, sammle und sortiere, um zu verstehen, was ich vergessen habe. Der offiziellen Geschichtsschreibung vertraue ich nicht, ich will lieber die Vergangenheit in einer anderen, vielleicht verlässlicheren Form herstellen. Aus den geträumten Fragmenten und zu-

sammengetragenen Trümmern werde ich nach und nach ein solides Fundament fertigen, auf dem ich stehen kann. Aber ich werde in dieser individuellen Historie darauf verzichten, über die Stadt und ihre Türme zu schreiben. Alle relevanten Dinge über sie sind schon gesagt worden, es erscheint mir deshalb sinnlos, diese ohnehin bekannten Umstände zu wiederholen oder ihnen unbestätigte Gerüchte hinzuzufügen. Ich belasse es bei dem Hinweis, dass wir beide doch ohnehin wissen, was passierte und warum ich, wie viele andere auch, danach lange Zeit nicht richtig schlafen konnte.

Ich versuche es also mit diesem Text, auch wenn schon jetzt, mit den ersten Zeilen, klar ist, dass ich hinter dieser eigenartigen, dieser schrecklichen und wunderbaren Zeit nur zurückbleiben kann, dass die Worte nur einen Abglanz von dem bieten können, was ich glaube damals empfunden zu haben. In diesen letzten, in diesen verletzten Kindertagen sind wir auf das Zwielicht eines neuen Alters zugestolpert, näherten wir uns unbekanntem Fallstricken, dem ohnehin unvermeidlichen Verlust. Hinter manche Punkte kann man nicht zurückgehen, aber es gibt noch ein herrliches, letztes Aufbäumen, bevor alles vergeht. Die erschreckende Endgültigkeit dieses Umstands ist uns schlicht nicht immer sofort bewusst. Ich war jünger damals, viel jünger, wirklich jung sogar und ich hatte es geschafft, vom allgegenwärtigen Krieg möglichst unbeeindruckt zu bleiben. Die letzte Phase eines Konflikts, die, was wir nicht wissen konnten, nur wenige Wochen dauern sollte, brachte mit einer kaum zu verstehenden Geschwindigkeit Umwälzungen mit sich, die wir nicht erahnten. Es waren andere Tage, eine Zeit, in der ich ein gänzlich anderer Mensch war, niemand, in dem Du mich wiedererkennen würdest. Natürlich war ich vorbelastet, ich war in diesen Breitengraden des Pflichtbewusstseins und der Willfähigkeit geboren worden. Es waren Zustände, über die sich nicht mehr – wie es so schön verschleiern heißt – vernünftig sprechen lässt.

Das alte Haus am Ende der Straße, das Van-Doren-Anwesen, war in meiner Erinnerung immer schon unbewohnt gewesen. Als wir in das Gebäude einbrachen, fanden wir es beinahe leer vor. Einbauschränke und eine stehen gebliebene Wanduhr waren noch da, in manchen Ecken standen vom Regen aufgeweichte Zeitungstapel herum. Die Tapeten waren stellenweise aufgeplatzt und man konnte die darunter liegenden, alten Ziegel sehen. Umrisse an den Wänden zeigten an, wo die Bilder gehangen, hellere Flächen auf dem hölzernen Boden, wo die Möbel gestanden hatten. In den ersten

Tagen unserer Besetzung, unserer Inbesitznahme hatten wir uns kaum getraut, über diese deutlich sichtbaren Grenzen zu treten. Es war so, als wären die Gegenstände noch dort, als könnte man noch auf einem bequemen Sofa Platz nehmen, ein teures Gemälde betrachten, sich an einen reich gedeckten Tisch setzen oder sich in einem viel zu großen Bett wälzen. Das Gebäude erwies sich als Gehäuse für uns, das eben durch seine Begrenztheit eine unerwartete Sicherheit und Freiheit gewährte. In diesem rechtsfreien Raum abseits aller gesellschaftlichen Ordnungen konnten wir etwas verlangen, etwas bekommen. Die Gerüchte über die letzten Besitzer reichten uns als Erklärungen, das Minimum ungesicherter Informationen und getuschelter Geheimnisse war uns genug. Wir versteckten dort, was wir auf den Strassen fanden, was wir in den Läden stahlen oder aus den vergleichsweise ärmlichen Häusern unserer Eltern schmuggelten. In diesem Sommer des Übergangs bevölkerten wir das Haus und trugen in der durch die Hitze bedingten Langsamkeit die Objekte unserer gar nicht so unschuldigen Begierden zusammen. Dieses alte Haus wurde unser Projekt, unsere Aufgabe und Ablenkung. Ich bin mir nicht sicher, ob wir sie gesucht hatten, wichtiger war bestimmt, dass wir sie gefunden hatten. Mit diesen Räumen ging eine Spielfreude abseits aller Normen, aller Abzählreime und der Anzahl gewürfelter Augen einher. Alles was wir uns vorstellen konnten, wurde Bestandteil dieser neuen Welt. Wir tranken Feuer als gäbe es kein Morgen und waren so furchtlos gebieterisch wie möglich. Manche der zahlreichen Räume durften nur auf bestimmten Pfaden durchschritten werden. Es war eine morsche Welt. Wohin wir uns auch wandten, wir wurden vom knarrenden Geräusch des nachgebenden Bodens ständig begleitet. Ein neues Regime entstand in diesen Mauern, die leeren Zimmer wurden zu den Projektionsflächen unserer Wünsche. Die neue Wirklichkeit verstreuten wir wie Farbe an den uns umgebenden Wänden, wir brachten die Spuren einer neuen Herrschaft, unserer Herrschaft, an. Wir verwandelten uns in die Helden der damals so populären TV-Serien, der als Schundhefte verschrieenen Abenteuerromane und der billigen Comichefte, deren Druckerschwärze an unseren Händen klebte. Mit dem Betreten des Gebäudes schlüpfen wir in unsere Rollen, in neue Verkleidungen und Verbindlichkeiten. Es war fast schon überraschend, wie gut alles funktioniert hat, wie wenig Worte notwendig waren, um neue Familien zu erschaffen. Besucher waren in der gemeinsamen Fiktion nicht willkommen, in unserem Verständnis war das Haus schon voll. Niemand sonst hätte sich, so unsere unausgesprochene Überzeugung, in unser System eingefügt, in all die gestohlenen Gegenstände, die entlehnten Erzählungen,

die kleinen wesentlichen Regeln und die verbotenen Lektüren. Diese neue, uns eigene Beschäftigung erfüllte uns. Angesichts der täglichen Zumutungen hatten wir keine andere Wahl, als eine gänzlich andere Wahrheit und Wirklichkeit zu erschaffen. Was ist Geschichte, was ist Realität? In diesen Tagen lernten wir der Gesellschaft zu misstrauen, wir eigneten uns an, mit den grausamen Kräften in uns zu jonglieren, ohne wirklich kriminell zu werden. Auf das Ungestüme und das Unerwartete konnten wir immer setzen. Für die flirrenden Unschärfen unserer diffusen Umwelt, diesen Zustand andauernder Verwirrung konnten wir einfach kein Interesse aufbringen. Ich kann nicht mit Bestimmtheit sagen, dass das heute anders wäre. Ich spiele immer noch ernste Spiele, höre immer noch ähnliche Musik. Das Haus, so wurde uns klar, konnten wir niemals aufgeben. Bestenfalls hätten wir es wie eine Insel, auf der man Zuflucht gefunden hatte, an andere Gestrandete weitergeben können. Aber erst, wenn der Zeitpunkt richtig war. Zu schön war es, nachts auf dem Dach zu sitzen, die Wärme, die auch in den Nachtstunden nicht vergehen wollte, zu genießen, Bier aus Dosen zu trinken und die Explosionen über der Stadt zu beobachten, die das Dunkel wie Feuerwerk erhellten. Wir machten uns angesichts der Ereignisse, die wir vom Rand beobachteten, alle möglichen Vorstellungen, aber eben keine, die man sich von uns erwartet hätte.

Die mechanische Bombe schlug in einer Nacht ein, die wir, ich kann nicht mehr sagen warum, nicht im Anwesen verbracht hatten. Der Einschlag war für die Allgemeinheit ein zu unbedeutendes Ereignis gewesen, als dass es sich in den historischen Zeitungsbeständen heute noch nachweisen lassen würde, doch damals änderte sich für uns schlagartig alles. Die abgeschossene Maschine, ein Blindgänger, dessen Zweck auf den ersten Blick nicht zu erkennen war, erwartete uns bei der Rückkehr in unser abgestecktes Reich. Sie hatte das Dach und die Decke zwischen Dachgeschoss und dem darunter liegenden Stockwerk durchschlagen und war im Fußboden eines der großen Wohnräume im ersten Stock steckengeblieben. Wir besahen sie neugierig von allen Seiten, auch vom Erdgeschoss aus, vorsichtig nach oben blickend und das matte Grau der stählernen Konstruktion bestaunend. Wir hatten Maschinen wie diese bislang nur in den Nachrichten gesehen. Risse durchzogen die Decke rund um sie, doch offensichtlich bestand keine Gefahr, dass die Maschine der Eisenmänner, denn nichts anderes war sie, weiter nach unten fallen würde. Die Versuche, diesen stummen Gast in unsere bestehenden Spiele und Rituale zu integrieren, schlugen

fehl. Nach nur wenigen unbefriedigenden Tagen der Ungeduld begannen wir neue Formen zu entwickeln und uns im Verlauf der Bewegungen im Haus immer weiter an die Maschine heranzuwagen. Es wurde zu einer unvermeidlichen Mutprobe, sie schließlich zu berühren, ihre Aktivierung zu riskieren. Wir wollten wissen, wie die Gefahr oder das, was wir dafür hielten, schmeckte. Wir wollten die Tauschgeschäfte der Jugend auskosten, den Einsatz höher treiben. Im Kreis um die Maschine stehend reizten wir uns mit Worten, schubsten uns. Beleidigungen folgten und eines der Mädchen in unserer Gruppe bot mir, kaum dass sie mich einen Feigling genannt hatte, großspurig einen Kuss an, wenn ich die metallene Oberfläche als erster berühren wollte. Schwerwiegende Entscheidungen fielen mir niemals wieder so leicht wie damals. Ich trug, als wir da standen, eine schwarze Maske und trotz der Temperaturen eine viel zu große Lederjacke über meiner verwaschenen Kleidung. Ich berührte die Maschine, nahm die Hand aber nicht gleich wieder weg, wie es sich vielleicht empfohlen hätte. Ich wartete zu, wunderte mich, was da unverständlicherweise in meinem Brustkorb pumpte und scheuerte. Die schlafende Drohne, dieses stählerne Insekt, entfalte sich nicht unter meiner Berührung, kein Zauber stellte sich ein. Ich wartete. Dann zog ich die Hand zurück und verließ wortlos das Haus, in das ich nie mehr zurückkehrte. Doch der Bauschutt dieser Welt hat mich nie verlassen, in meiner Empfindung ist dieser Sommer, mit all seinen großen Fragen, nie zu Ende gegangen. Das Mädchen hat mich nie geküsst. 🍷

THOMAS BALLHAUSEN

lebt als Autor, Kulturwissenschaftler und Archivar in Wien und Salzburg. Er ist international als Herausgeber, Vortragender und Kurator tätig. Zuletzt erschien sein Buch *Transient. Lyric Essay* (Edition Melos, Wien).



4 Untitled III

Bleiblech, weiße Sprayfarbe, handgeschöpfte Silikonseiten, Siebdruck, 50cm x 50 cm x 4cm, Unikum, Wien 2019

Herr Seicherl und sein Hund

Tobias Seicherl war in den 1930er-Jahren der populäre Protagonist eines politisch-satirischen Comicstrips in der Tageszeitung Das Kleine Blatt. **JOHANNA LENHART** zeichnet im vorliegenden Beitrag nach, wie politische Umstürze auch vor einer Comicfigur nicht Halt machen.

I. SEICHERL: EINE ERFOLGSGESCHICHTE

In den 1930er-Jahren landete der Zeichner Ladislaus Kmoch mit einem *Daily Strip* in der sozialdemokratischen Tageszeitung *Das Kleine Blatt* eine Sensation. „Herr Seicherl und sein Hund“ schlägt in Wien ein: Der „vermutlich erste politische Tagesstrip der deutschsprachigen Comicgeschichte“ (Havas/Sackmann 2010: 46) macht Furore und ihr Protagonist Seicherl beginnt eine zwiespältige politische Karriere.

Tobias Seicherl und sein Hund Struppi sind ab Oktober 1930 täglich im *Kleinen Blatt* vertreten. Gleichzeitig werden auch die Comicstrips *Klipp und Klapp* (gezeichnet von Willy Spira) über zwei freche Jungs sowie *Bobby Bär* (von Franz Plachy) – lustige Tiergeschichten – gestartet. Man sprach dem Comicstrip also auch in den 1930er-Jahren schon einiges an Durchschlags- und Anziehungskraft zu, wenn auch viele Comics – wie etwa die beiden oben genannten Serien – rein unterhaltenden Charakter hatten. Im *Kleinen Blatt* jedoch war schon vor Seicherl mit politischen Karikaturen

von Persönlichkeiten und Einzelbildern nicht gespart worden. Zeichnungen, die häufig wenig subtil auf den politischen Gegner abzielten, wie etwa ein Einzelbild mit dem Titel *Die Christlichsozialen in der Rue de Kack* (2.10.1930) – eine Anspielung auf die nicht sehr rosigen Aussichten der Christlichsozialen Partei bei den Nationalratswahlen 1930, gehörten zur Blattlinie: Das Kleine Blatt als äußerst erfolgreiches Organ der Sozialdemokratie war eine 1927 gegründete kleinformatige Boulevard-Zeitung, die – so zitiert Bernhard Denscher den Chefredakteur und Gründer Julius Braunthal – „die Phantasie der Massen fesselt [...] und in der einfachen Sprache des Volkes zum Volk spricht“ (Denscher 1983: 9). Für theorielastige Parteiagitiation war hier also kein Platz, für Comicstrips dafür umso mehr: Und gerade sie trugen auch nicht unwesentlich zum Erfolg des *Kleinen Blatts* über die sozialdemokratische Kernleserschaft hinaus bei. Im Jahr 1930 hatte die an sieben Tagen die Woche erscheinende Zeitung eine Auflage von 165.000 Exemplaren erreicht (vgl. Havas/Sackmann 2010: 50).

Herr Seicherl und sein Hund wurde zu einem der populärsten Comicstrips im *Kleinen Blatt*: Tobias Seicherl ist, wie der Name schon sagt, ein Schwächling, ein Feigling ohne Rückgrat, der in den 1930er Jahren zunächst mit den sogenannten „Hahnenschweiflern“, der christlichsozialen, zunehmend militanten Heimwehrfront, und nach einigen Zwischenstationen schließlich mit den Nationalsozialisten sympathisiert. Seicherl ist leicht zu beeindrucken und läuft dem nach, der am lautesten schreit. Er wird gezeichnet als Vertreter des Typus „einfältiger Kleinbürger“, ein erklärter Feind „der Linken“, der alles glaubt, was er hört, und dabei nicht selten auf die Nase fällt – und zwar im Wiener Dialekt. Einer der ersten, dezidiert politisch ausgerichteten Folgen ist Seicherls Feind steht links vom 9. Oktober 1930.

Seicherl lässt sich von einem gegen „links“ agitierenden Redner aufwiegeln, nur um sich im Anschluss auf den erbesten – räumlich – von links kommenden Mann zu stürzen. Dieser der politischen Blattlinie entgegengesetzte Charakter öffnet so der Satire auf den politischen Gegner Tür und Tor: Nur Idioten wie Seicherl laufen den „Hahnenschweiflern“ oder den „Hakinger“ hinterher, scheint (zumindest Anfang der 1930er-Jahre) die Aussage zu sein. Als Korrektiv zu Seicherl fungiert sein sprechender Hund Struppi, der um einiges vernünftiger ist als sein Herrl: „Wo Seicherl ganz offensichtlich den allergrößten Blödsinn anstellt, weiß sein Hund genau, was hier nicht richtig läuft“ (Havas/Sackmann 2010: 52f.). Gesunder Hundeverstand gegen blinde Naivität und Opportunismus.

Seit Beginn der Serie reagieren die Seicherl-Strips immer wieder auf (tages-)politische Ereignisse, die Bernhard Denscher in einer der wenigen Untersuchungen zu Seicherl nachverfolgt: Seicherl stürzt sich etwa begeistert in den Wahlkampf für Bundespräsident Wilhelm Miklas oder freundet sich mit dem cs-Vorsitzenden Carl Vaugoin an. Seicherl zeigt sich sowohl von der Heimwehr als auch von den Nationalsozialisten beeindruckt und will sogar eine „Hakenkreuz-Hahnenschwanz-Partei gründen.“ (12.12.1931) – was natürlich gründlich schief geht.

Im April 1932 wird Seicherl dann sogar kurz zum Kommunisten und gleich darauf zum „Hakenkreuzler“: „Die g'falln ma besser, weils' a Uniform hab'n.“ (08.04.1932). Eine politische Achterbahnfahrt also, die nicht nur in einem ideologischen Schleudertrauma endet. Seine Überzeugungen sind so kurzlebig wie seine Unterstützungsversuche, die meistens mit einem sehr lädierten Seicherl enden, schädlich. Solche Anhänger diskreditieren natürlich die Sache für die sie sich einsetzen und so ist der Comicstrip auch durchaus intendiert: Seicherls Unterstützung kann sich „sei' ärgster Feind net wünsch'n“ (*Der große Pallawatsch*, Sondernummer, 09.10.1931), wie Struppi eine von Seicherls Aktionen kommentiert.

Auch wenn *Herr Seicherl und sein Hund* mitunter recht genau dem tagespolitischen Geschehen folgt und es kommentiert, sind auch unpolitische Alltagsgeschichten immer wieder zu finden. Seicherl ist nicht nur der politische Gegner der Sozialdemokratie, sondern auch ein Pechvogel mit dem die Welt – auch wenn er nicht unschuldig daran ist – nicht zimper-

Seicherls Feind steht links.



Abb. 1: Seicherls Feind steht links (09.10.1930)

Seicherl will eine Hakenkreuz-Hahnenschwanz-Partei gründen.



Abb. 2: Seicherl will eine Hakenkreuz-Hahnenschwanz-Partei gründen (12.12.1931)

lich umspringt: Er wird ständig von Kästen erschlagen, fliegt hochkant aus Gasthäusern und wird von Autos oder Zügen überfahren. Ziemlich angeschlagen rappelt er sich aber immer wieder auf und ist dabei in seiner Unverdorrenheit durchaus sympathisch – ein Umstand, der wohl auch seine Popularität quer durch die politischen Lager erklärt: Jeder konnte sich in den witzigen Alltagsproblemen und Missgeschicken wiederfinden. Und populär war Seicherl: Bereits ein halbes Jahr nach Erscheinen des ersten Strips wurden Schneemänner nach Seicherls Vorbild modelliert, war die Figur ein beliebtes Kostüm auf Faschingsbällen und wurde zum Werbeträger etwa von Zündhölzern (vgl. Denscher 1983: 13f.).

II. ÖSTERREICHISCHE FUNNIES

Sowohl die politische Ausrichtung als auch die grafische Gestaltung – Sprechblasencomics als *Daily Strips*, „Peng-Wörter“, Bilder in den Sprechblasen, Bewegungslinien (vgl. Havas/Sackmann 2010: 50) – des Comicstrips waren für die österreichische Szene dabei durchaus innovativ und scheinen sich an amerikanischen Vorbildern zu orientieren, auch wenn unklar ist, ob Kmoch tatsächlich Zugang zu US-amerikanischen Produktionen hatte. Die sogenannten *Funnies*, seriell in (Tages-)Zeitungen erscheinende Comicstrips, feierten in den US-amerikanischen Zeitungen und Zeitschriften ab Ende des 19. Jahrhunderts große Erfolge, da sie dem Alltag der Leser*innen witzigen Ausdruck verliehen. Vorreiter dieser Form war der US-amerikanische Strip *The Yellow Kid* (1895–1898) von Richard F. Outcault: In einem der Unterschicht nachempfundenem Soziolekt, der auch durch die Migration aus aller Welt entstandene Sprachenmischmasch abbildete, wurde hier die Welt eines New Yorker Hinterhofs dar- und ausgestellt. Ein „soziales Panoptikum“ (Platthaus 2016: 183), wo unterschiedlichste Nationen, Sprachen und Ideen satirisch aufeinandertreffen. Bei Outcault, wie auch in anderen US-amerikanischen Frühformen des Comicstrips, ist also durchaus auch eine gesellschaftskritische, politisch-subversive Haltung auszumachen. Ihre Strips für erwachsene Leser*innen richteten sich gerne und oft gegen Autoritäten und bürgerliche Moralvorstellungen. Ihre Protagonist*innen waren oft nicht eindeutig moralisch integer – im Gegensatz zu ihren europäischen Pendanten, die zunächst eher in den Kinderbeilagen von Tageszeitungen erschienen und pädagogisch hehre Ideale verfolgten (vgl. Knigge 2009: 24). Die Ausrichtung von Kmochs Seicherl auf erwachsene Leser*innen mit einem ideologisch wankelmütigen Anti-Helden war für den europäischen Markt also durchaus gewagt. Was allerdings Wiedererkennungswert

hatte, war das Gespann aus Herr und Hund. Mehr oder weniger anthropomorphisierte Tiercharaktere sind in Comics, wie etwa dem wegweisenden *Krazy Kat* (1913–1944) von George Herriman, schon früh zu finden. Und auch die Kombination mit menschlichen Charakteren ist häufig zu beobachten, beispielsweise im fast zeitgleich mit Seicherl entstehenden *Les Aventures de Tintin* (1929–1983; dt. *Tim und Struppi*) des belgischen Comicauteurs Hergé.

III. DER WANDLUNGSFÄHIGE HERR SEICHERL

Ladislav Kmoch (der später als Ludwig Kmoch auftrat), der Autor und Zeichner von *Herr Seicherl und sein Hund* hatte mit dieser Figur also einen Volltreffer gelandet. Kmoch (1897–1971), eigentlich Ledergalanteriewarenerzeuger, war vermutlich Autodidakt – zumindest sind keine anderen gesicherten Quellen vorhanden – und arbeitete ab 1919 für den Münchner *Simplicissimus* und die Wiener *Muskete*, sowie den ebenfalls in Wien angesiedelten *Götz von Berlichingen* als Zeichner (vgl. Havas/Sackmann 2010: 46). Gerade die Arbeiten für die *Muskete*, ein bürgerlich-konservativ eingestelltes Blatt, und den im Gegensatz dazu eindeutig links ausgerichteten *Götz von Berlichingen* sind dabei interessant: Während Kmoch in der *Muskete* Zeichnungen, die sich gegen die Arbeiterschaft richteten, veröffentlichte, waren die Zeichnungen im *Götz von Berlichingen* gegen konservative Kreise gerichtet (vgl. Havas/Sackmann 2010: 49). Eine gewisse ideologische Flexibilität war Kmoch also bereits vor Tobias Seicherl eigen – ein Umstand der, mit den zeitgeschichtlichen Umständen vor Augen, noch von Interesse sein wird, denn mit der politischen Situation sollte sich auch die Ausrichtung von *Herr Seicherl und sein Hund* radikal verändern.

Die politische Lage in Österreich verschärfte sich bekanntlich in den 1930er-Jahren zunehmend. Seicherl – inzwischen die Nationalsozialisten parodierend zum „Hakinger“ geworden – nimmt etwa an Femenmorden oder Sprengaktionen teil und besucht Adolf Hitler. Bemerkenswert scheint auch die Folge *Seicherl im Dritten Reich* (*Der Wahl-Seicherl*, Beilage, 15.04.1932), in der Seicherl den „Hitlerputsch“ und die darauffolgende „Neue Ordnung“ imaginiert. Die als parodistische Übertreibung intendierte, ganzseitige Episode zur Landtagswahl in Wien, bei der die NSDAP 17 % der Stimmen erreichte, birgt eine rückblickend erschreckend akkurate Einschätzung der nationalsozialistischen Herrschaft. Sie endet mit Seicherl und Adolf Hitler auf einem scheinbar unendlich großen Friedhof. Der Comic-Hitler erklärt: „Na hab ich meine

Seicherl wagt nicht zu husten.



Abb. 3: Seicherl wagt nicht zu husten (23.03.1933)

Versprechungen nicht eingehalten?! Es gibt keine Reparationen mehr, keine Arbeitslosigkeit, keine Zinsknechtschaft, keinen Klassenkampf, keine Judenfrage. Ruhe und Friede über allen deutschen Gauen!“ Seicherl steht daneben und kommentiert paradox angesichts der unzähligen Reihen an Grabkreuzen: „Des haß i a Leb'n!“ – 1932.

IV. DAS ENDE DER FREIEN PRESSE: „SEICHERL WAGT NICHT ZU HUSTEN“

Auch die Möglichkeiten öffentlich politisch frei zu kommentieren, werden zusehends weniger. Nach der Ausschaltung des Parlaments durch Dollfuß am 4. März 1932, werden auch die Freiheiten der sozialdemokratischen Presse eingeschränkt: „Seicherl wagt nicht zu husten.“ (23.03.1933), wie Kmoch hier noch verschlüsselt kommentiert.

Der Februaraufstand und das darauffolgende Verbot der Sozialdemokratie tat schließlich ihr Übriges und machte auch vor dem *Kleinen Blatt* und Seicherl nicht halt. Nach der Verhaftung des Chefredakteurs und der Umbesetzung der Redaktion im Sinne des Dollfuß-Regimes stand die Zeitung ab Februar 1934 nach einer zweiwöchigen Publikationspause unter Vorzensur. Am 28. Februar erscheint am Titelblatt eine Zeichnung mit dem Comic-Personal des *Kleinen Blatts*, unter anderem auch mit Seicherl und Struppi, unterschrieben mit: „Wir alle sind schon wieder da“ (28.02.1934). Auf Seite zwei wird die neue Ausrichtung des *Kleinen Blatts* deutlich:

„Das kleine Blatt erscheint wieder. Man hat der Arbeiterschaft ihren alten Freund zurückgegeben und damit einen

sichtbaren Beweis der wiederholt geäußerten Absicht gegeben, die Wunden so rasch als möglich zu heilen und über die vergangenen Tage des Unglücks den Schleier der Versöhnung zu breiten.“

Die „Neugestaltung des staatlichen Lebens“ (ebd.), wie es weiter heißt, hat auch auf Seicherl und Struppi Einfluss: Kmoch enthält sich – ob freiwillig oder nicht, ist nicht nachvollziehbar – von nun an politischer Kommentare: Seicherl verliebt sich, wird zum Schriftführer beim Sparverein, baut eine Kleiderklopfmaschine, befindet sich ganz allgemein im „Erfindungswahn“ (20.03.1935) wie Struppi bemerkt: Seicherl macht eine Erfindung nach der anderen, die ihn natürlich alle auf die eine oder andere Weise windelweich klopfen. Kmoch baut nach den Februarkämpfen also die unpolitische Linie seiner Seicherl-Comics aus und garantiert sich so einen Platz auch in der veränderten Blattlinie.

Ab Juli 1935 geht es allerdings abwärts mit Seicherls Verfassung, er leidet zusehends unter Verfolgungswahn: Autos verwandeln sich in Drachen und andere Monster und jagen ihn durch die Stadt hinein in die Nervenheilanstalt, wo ihm „der Kopf ausgepumpt“ (15.07.1935) wird.

Solcherart geheilt und von Wahnvorstellungen befreit, begibt sich Seicherl am 20. Juli per Luftschiff auf eine Weltreise: „An's tröst mi: Des war mei letzter Unfall in den schäbig'n Europa!“ Von nun an weilt Seicherl gemeinsam mit Struppi und seinem Kollegen Schwasser in der Fremde fernab von (österreichischer) Politik. Mit kurzen Abstechern in Wien werden die drei zu regelrechten Weltenbummlern. Auch als

Seicherl hat Verfolgungswahn.

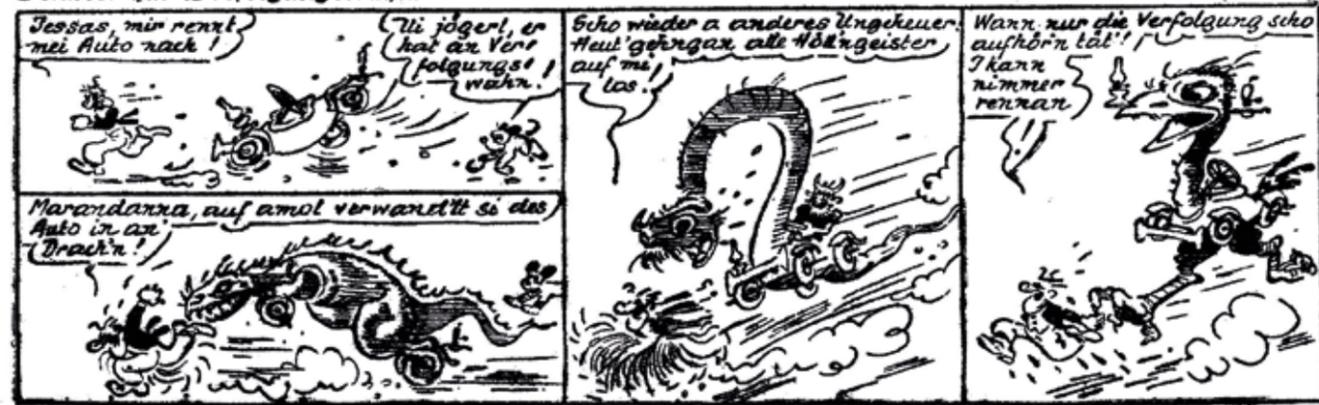


Abb. 4: Seicherl hat Verfolgungswahn (07.07.1935)

am 12. März 1938 deutsche Truppen in Österreich einmarschieren, befinden sich Seicherl, Schwasser und Struppi gerade auf einer Weltreise.

V. IN DIE WELT HINAUS

Im März 1938 sieht sich *Das Kleine Blatt* erneut einer Übernahme ausgesetzt und steht nun unter nationalsozialistischer Führung. Propagandistische Beiträge um die Arbeiterschaft in das Deutsche Reich „heimzuholen“ sind ab dem 13. März zahlreich und wenig subtil: *Das Kleine Blatt* geht nahtlos in ein nationalsozialistisches Propagandamedium über. Genauso ergeht es Seicherl und Struppi: Ohne viel Federlesens legen sie ihre unpolitische Haltung ab und werden zu Sprachrohren nationalsozialistischer Gesinnung. Die nächste Station

auf ihrer Weltreise ist Palästina. Bereits auf dem Weg dorthin begegnen ihnen halsabschneiderische Juden in Gestalt von Geiern, sie werden von einem jüdischen Verkäufer übers Ohr gehauen und am 23. März beobachten sie die Ankunft eines Schiffs mit jüdischen Geflüchteten aus Wien: „Des soll'n Österreicher sein?! Des san do lauter Polnische.“ Und Struppi meint: „Des is da erste Schub aus der Leopoldstadt.“

Um es kurz zu machen: Unmittelbar nach der nationalsozialistischen Machtübernahme bedient sich Kmoch einer „plumpen antisemitischen Propaganda“ (Havas/Sackmann 2010: 56f.) – von unpolitisch ist also keine Rede mehr. Am 8. April fordert *Das Kleine Blatt* auf seiner Titelseite die Bevölkerung zur Stimmabgabe ab – „Dem Führer dein Ja!“ – während Seicherl auf dem Weg nach Wien mit seinem Propellerflugzeug

Seicherl und Schwasser wollen Landsleute empfangen.

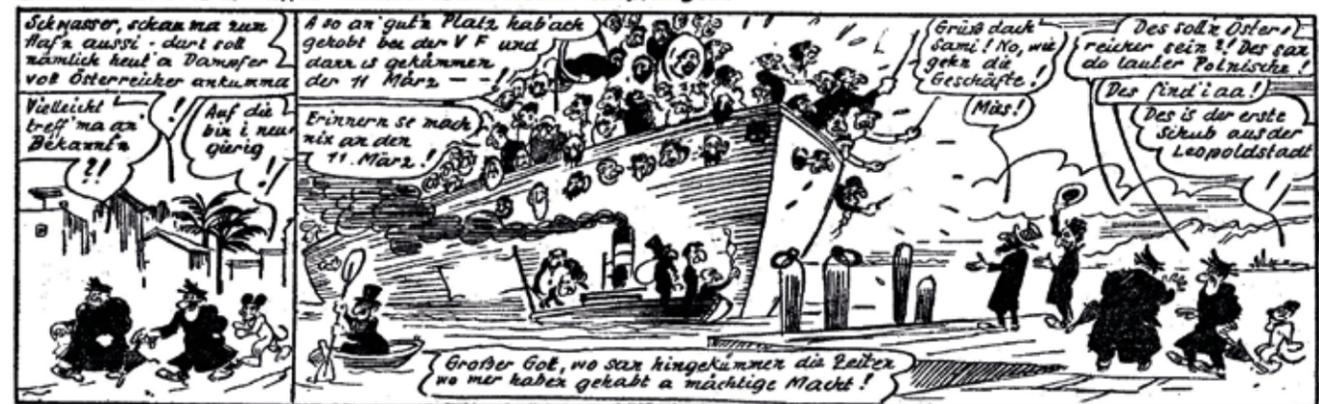


Abb. 5: Seicherl und Schwasser wollen Landsleute empfangen (23.03.1938)

abstürzt und ausgerechnet in Genf, dem Sitz des Völkerbundes, landet. Es folgen weitere antisemitische Ausfälle gegen die „Zeitungsjud'n“ mit ihren „Greulnachricht'n“ und den Lügen verbreitenden, jüdischen Völkerbund: „Der Völkerbund is quasi a palästinensische Filiale!“ stellt Struppi am 13. April fest.

Kmoch findet in dieser neuen politischen Ausrichtung auch zu den narrativen Anfängen von *Herr Seicherl und sein Hund Struppi* zurück. Seicherl und Schwasser treffen beim Völkerbund auf den „Negus“, der die beiden als seine Vertreter beim Völkerbund anwirbt (19.04.1938). Genauso wie Seicherl Anfang der 1930er-Jahre christlichsoziale Politiker, Hahenschwänzler und Hakenkreuzler durch seine Unterstützung lächerlich gemacht hatte, wird jetzt der „Negus“, eine rassistische Stereotypisierung eines afrikanischen Staatsoberhauptes, durch Seicherls Engagement in einem Aufwasch mit dem Völkerbund der Lächerlichkeit preisgegeben, garniert mit ein paar Seitenhieben auf Otto Habsburg, der sich bekanntermaßen gegen den „Anschluss“ Österreichs ans Deutsche Reich ausgesprochen hatte. Ende April werden Seicherl und Schwasser dann sogar beim Völkerbund angestellt (27.04.1938), „for Repräsentationszwecke! Mer soll üns nix nachsog'n, der Völkerbund is à rein jüdische Angelegenheit.“, wie ein aufdringlich antisemitisch gezeichneter Vertreter erklärt.

VI. ZURÜCK NACH WIEN

Anfang Mai kehren Seicherl, Schwasser und Struppi nach Wien zurück, wo sie sich überraschenderweise weitgehend unverdächtig verhalten: Kmoch kehrt zurück zu den unpolitischen Pechvogel-Geschichten. Seicherl und Schwasser übernehmen einen Gemischtwarenhandel, wo allerhand schiefeht, Seicherl begibt sich auf die Suche nach einer Frau und Schwasser stellt sich als noch einfältiger als Seicherl selbst heraus. Kaum ein halbes Jahr zurück in Wien zieht es Seicherl, Schwasser und Struppi allerdings wieder in die Welt hinaus. Während in Österreich „Fünf Regierungsverordnungen gegen das Judentum“ erlassen werden, so die Schlagzeile auf dem Titelblatt des *Kleinen Blatts* vom 13.11.1938, bringt Seicherl gerade sein erstes Abenteuer in Australien hinter sich. Zwar werden auf der Weltreise immer wieder rassistische Stereotypen bedient, offen (tages-)politisch – wie etwa gegenüber dem Völkerbund – werden die Strips nicht mehr. Die erneute Weltreise von Seicherl ist auch der Anfang seines langsamen Endes. Nach einer Unterbrechung im August 1939, Kmoch wird zum Kriegsdienst einberufen, wird die Serie im Mai 1940 schließlich sang- und klanglos eingestellt.

Herr Seicherl und sein Hund entwickelt sich so von einem – wenn auch eindeutig einer politischen Richtung zuordenbaren – kritischen Comic zu einem medialen Mitläufer. Wenn Kmoch 1934 noch auf die veränderten Publikationsbedingungen wenigstens verschlüsselt reagiert, müssen die antisemitischen Ausfälle 1938 mindestens als Appeasement an das neue Regime gewertet werden. In der spärlichen Forschung zu *Herr Seicherl und sein Hund* werden die Weltreisen Seicherls häufig als Versuch sich der politischen Einflussnahme zu entziehen gedeutet (vgl. Havas/Sackmann 2010: 56). Ob Kmochs Rückzug ins Unpolitische aber tatsächlich eine bewusste Entscheidung im Sinne eines Widerstands darstellt, ist aus den zugänglichen Quellen nicht erkennbar. *Was Herr Seicherl und sein Hund* aber eindrücklich zeigt, ist, wie sich politische Prozesse im nur scheinbar einfachen Medium Comic publikumswirksam einschreiben.

Literatur

- Das Kleine Blatt. 1927–1971. Jahrgänge 1927–1944 über die Datenbank „ANNO: Historische Österreichische Zeitungen und Zeitschriften“ der Österreichischen Nationalbibliothek zugänglich, online unter: https://anno.onb.ac.at/info/dkb_info.htm (letzter Zugriff: 09.06.2021).
- Denscher, Bernhard (1983): Humor vor dem Untergang. Tobias Seicherl – Comics zur Zeitgeschichte 1930–1933, Wien: ÖBV.
- Havas, Harald/Sackmann, Eckart (2010): Ladislaus Kmoch, in: Deutsche Comicforschung 6, 46–60.
- Knigge, Andreas C. (2009): Zeichen-Welten. Der Kosmos der Comics, in: Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband, 5–34.
- Platthaus, Andreas (2016): Funnies, in: Abel, Julia/Klein, Christian (Hg.): Comics und Graphic Novels. Eine Einführung, Stuttgart: J. B. Metzler, 181–193.

JOHANNA LENHART

ist Literaturwissenschaftlerin und Redakteurin der Fachzeitschrift MEDIENIMPULSE. Sie hat zahlreiche Publikationen zur österreichischen Gegenwartsliteratur vorgelegt.



4 Untitled IV
Bleiblech, weiße Sprayfarbe, handgeschöpfte Silikonseiten,
Siebdruck, 50cm x 50 cm x 4cm, Unikum, Wien 2019

Straßenbahn, 1914“

In ihrer Erzählung *Straßenbahn, 1914* zeigt die Autorin **ZARAH WEISS** auf, wie Sprache Wirklichkeit stiftet, wie unser Sprachgebrauch die Welt nicht nur formt, sondern aktiv gestaltet. Umso wichtiger, so der reflektierte Ansatz, nicht zuletzt auch auf das mitunter unbedacht Ausgesprochene zu achten, das ein unkontrollierbares Eigenleben zu entwickeln vermag. Aus diesem Spannungsverhältnis zwischen Macht und Machtlosigkeit entfaltet Weiss ein menschliches Drama über Strategien des Betrachtens – und des Helfens ...

Als Jonathan zu viele Tabletten schluckte, wurde ich in ein Bild von Picasso hineingesogen.

Irgendjemand hatte das mal zu mir gesagt: Wenn Du vor einem Picasso stehst, kannst Du Dich gar nicht wehren, Du wirst angezogen und hineingesogen und Du erkennst in einem Raum voller Bilder sofort, welches von ihm ist.

Ich hatte eine Pause zwischen zwei Univeranstaltungen, es regnete, in meinem Kopf schwirrten all die neuen spanischen Vokabeln, die ich im Seminar gelernt hatte. Und ich war aufgeregt vor dem Simultanübersetzungskurs am Nachmittag. Das Museum für moderne Kunst lag nicht weit von der Uni; ich hatte eine Jahreskarte und so ging ich dorthin, lief ziellos durch die verschiedenen Etagen und Ausstellungen. Nur kurz schaute ich in diesen einen Raum hinein und dort hing das abstrakte Stillleben. Ich wusste nicht einmal, wie es hieß; wie an einer Schnur gezogen lief ich auf dieses Bild zu und stand davor und konnte nur starren und keinen klaren Gedanken fassen. Es muss ungefähr zu dieser Zeit gewesen sein, habe ich später idiotischerweise ausgerechnet. In der halben Ewigkeit, die ich vor dem Bild stand, bis ich mich dann endlich losreißen, endlich weitergehen konnte.

Ich genoss dieses flanierende, trunkene Wandern durch ein Museum, sich treiben lassen, sich anziehen lassen, überwältigt sein, vollkommen übersättigt sein. Wanderte durch die Räume, erzeugte bewusst laute Schritte, ging vor Bildern auf und ab, versuchte die Aufregung in mir zu unterdrücken. Wechselte die Etage, zur Avantgarde. Malewitsch, Kubismus, Futurismus. Ich hatte die Hände in den Taschen vergraben, wusste

doch nichts über Kunst, war doch eigentlich Sprachwissenschaftler, Dolmetscher, Student, wissenschaftlicher Mitarbeiter und doch war ich hier und schlenderte die Wände entlang.

Das Handy in meiner Hosentasche vibrierte und ich weiß noch, in diesem Moment war ich froh, es bloß auf Vibration zu haben, weil es so still war in diesem Raum. Mit mir war nur noch ein alter Mann in einem langen, dunklen Mantel und mit schlohweißen Haaren dort, ich hatte ihn kaum angesehen und er mich nicht. Zwei Männer, zwei Generationen und wir hatten beide diese Zeit nicht mehr erlebt, die Bilder in diesem Museum für moderne Kunst waren älter als wir. Ich musste grinsen darüber, als wir aneinander vorbeigingen, die Blicke zur Wand, zu den Bildern.

Ich schielte kurz auf das Handy, Bea, ihr Name sprang im Takt des Vibrierens über das Display. Sie rief selten an; manchmal hatte sie diese Macken, diese Anrufanfalle, einmal im Monat vielleicht – wir bezeichneten uns als beste Freunde und telefonierten dabei nur einmal im Monat, sahen uns doch nur bei sporadischen Besuchen und waren dennoch füreinander da, sagten uns doch alle paar Tage durch kurze Nachrichten, dass wir aneinander dachten und wie es uns ergehen würde. Der alte Mann stand vor dem letzten Bild neben der Tür, die kleinen Hände hinter dem Rücken ineinander verschränkt, den Kopf etwas vorgebeugt und in dem Moment, in dem ich zu ihm hinsah, hörte das Vibrieren auf. Ich konnte jetzt nicht schon wieder mit ihr ihre Beziehung durchdiskutieren, nicht in diesem ruhigen, kunstdurchtränkten Raum und drehte mich zurück zur Wand und da war – – – die Straßenbahn. Die Straßenbahn, die leuchtenden Häuser.

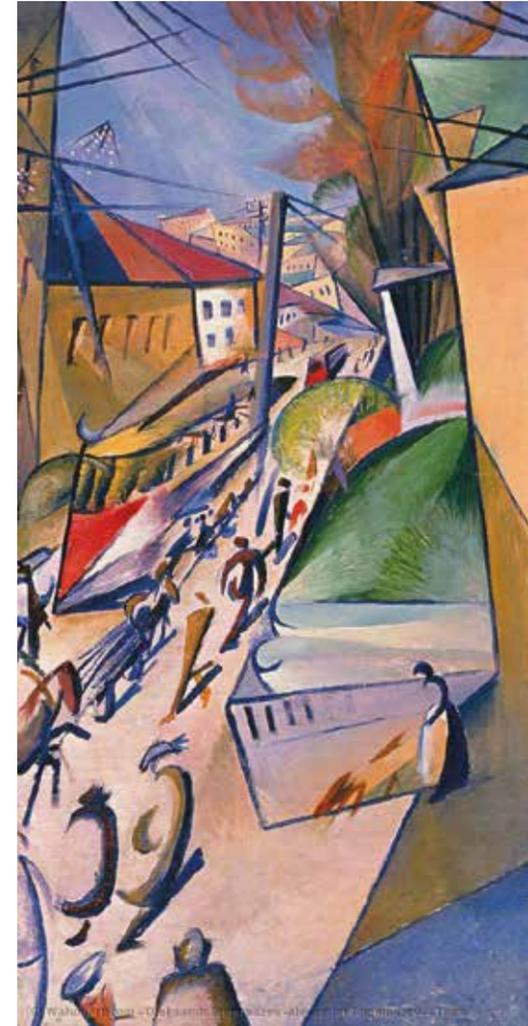


Abb. 1: Alexander Bogomolov (1914): Straßenbahn, 1914 © Wikimedia Commons

Das Gelb, das Grün, das Blenden, dieses Gelb, dieses Grün, das Strahlen, das Bild und ich. Straßenbahn, 1914. Menschen, Formen bloß, Gestalten bloß, die Straßenbahn wie ein Dreieck, wie ein Pfeil, der durch die Straßen schoss, im Hintergrund die große Stadt, der Übergang. Meine eigene Hin- und Hergerissenheit zwischen Stadt- und Landleben. Straßenbahn, 1914. Vermutlich war das schon eine Stadtszene; 1914 eine Großstadt noch etwas ganz anderes als jetzt, hundert Jahre später. Runde, hervorblitzende Bäume, fließende Bewegung, kubistische Formen und doch darin die Welt, darin ich. Das Handy vibrierte wieder. Bea auf- und abspringender Name. Sie störte. Oleksandr Bogomolov las ich neben dem

Bild, unter dem Titel. Und das Handy lag schwer in meiner Hand, vibrierte nervend, ich trotzte allen Widerständen, ich hob den Arm, ich nahm ab.

Beas Stimme war verzerrt, ich verstand sie kaum, nie in all unseren Jahren hatte ich sie so aufgelöst erlebt. Einzelne Wortfetzen, sie gellte mir schrill in die Ohren und dazwischen Schluchzer. Sie kam kaum zu Atem, sie holte kaum Luft.

„Bea, ruhig, ganz ruhig, was ist los“, ich konnte nur sinnlose Worte sagen, nur den Versuch machen gegen sie anzukommen. Ich konnte nur flüstern, wollte Rücksicht nehmen, drehte mich um, der Mann war näher an das Bild herangegangen, er stand angestrengt und krumm. Aus dem Nebenraum wuselnde Stimmen, eine Schulklasse. Vor mir die Stadt um 1914. Die umhereilenden Menschen. Geschäftiges Treiben. Es verschwamm alles. Es verschwamm in dem Moment, in dem sie mir sagte, dass sie im Krankenhaus war. Jonathan lag auf der Intensivstation, mit ausgepumptem Magen und ohne Bewusstsein. Sie hatte ihn gefunden, war einer Eingebung gefolgt, hatte sich auf halbem Nachhauseweg wieder umgedreht und war zu ihm zurückgegangen. Er war zu ruhig gewesen, als sie Schluss gemacht hatte, zu gefasst für seinen Zustand, für seine innere Unruhe. Er hatte es seelenruhig akzeptiert, ganz rational mit ihr noch kurz geredet. Sie war froh gewesen, dass es einfach gewesen war, – ob ich ihre Nachricht nicht gelesen hatte? Ich hatte nicht. Ich hatte nicht, nichts gelesen, nichts gewusst, das nicht gewollt. Und ich konnte nur starren und schlucken.

Die Erinnerung an das letzte Telefonat mit Bea, vor einer Woche. Ich hatte schläfrig auf dem Bett gelegen und wir hatten stundenlang geredet. Ich hatte gewusst, was sie eigentlich gewollt hatte, aber ich war ihr ausgewichen, ich wollte mich nicht in ihre Beziehung einmischen. Bis sie mich dann einfach direkt gefragt hatte. *Findest Du, Jonathan und ich passen zusammen? Ich hab das Gefühl, ich kann mich gar nicht langsam darauf einlassen – die Diagnose für seinen Vater kam direkt in der ersten Woche, in der wir zusammen waren, wenigstens nicht noch früher, wenigstens bin ich nicht aus Mitleid mit ihm zusammengelassen, wenigstens das kann ich sagen* – Während sie redete, hatte ich mir die Worte im Mund zurechtgelegt. Vor Augen, wie ich die beiden erlebte, wie da irgendetwas Verbindendes fehlte, eine verbindende Atmosphäre. Ein Nebeneinander mehr als ein Miteinander. Und ich hatte ihr ehrlich geantwortet. Sie war froh gewesen, ich hatte mich als guter Freund gefühlt.

Und jetzt. Der Boden wankte, ich schwankte. Flirrendes Parkett auf der Netzhaut. So etwas passierte doch einfach nicht. Menschen nahmen nicht Tabletten, nicht die Menschen in meinem Umkreis. Wieso hatte er das getan? Ich konnte mich nicht bewegen, nur ihr zuhören und beruhigende Worte brabbeln und in mir die Fassungslosigkeit ertragen, mir einen Ellbogen gegen den Bauch pressen, versuchen das Stechen darin zu ignorieren. Sie wollte ihn nicht so lange allein lassen, legte auf und ich blickte in den Raum. Der Mann war weg. Gähnend lag der Saal vor mir. Er hatte Tabletten geschluckt. Aber war sie für ihn verantwortlich? Ich hatte ihr gesagt, dass sie sich nicht verantwortlich fühlen sollte, dass sie nicht für zwei Menschen gleichzeitig positiv sein konnte. Ich hatte ihr all das gesagt. Ich hatte sie in eine Richtung geschubst. Ich war der letzte Auslöser gewesen. Wer war ich eigentlich, dass ich über ihre Beziehung entscheiden konnte, warum hatte sie so viel auf meine Meinung gegeben, ich kannte ihn doch kaum.

Hochschauen. Bogomazovs Bild vor mir. Die Menschen, die hellen Farben. Die Formen, aus denen sich dann Neues ergab. Die Straßenbahn. Nichts mehr in mir, nur noch äußerlich, es war alles nur noch vor meinen Augen. Die Farben verschwammen vor meinen Augen.

Ich hatte ihr ja nicht geraten Schluss zu machen. Ich war ja nicht schuld, ich war ja nicht schuld. Ich konnte all das ja nicht wissen, ich hatte ja mit all dem nichts zu tun. Ich war ja hier, am anderen Ende des Landes, weit weg von all dem. Ich kannte Jonathan kaum, hatte ihn nur einmal gesehen. Das war eine Sache zwischen den beiden; ich konnte jetzt nur für sie da sein. Einen Brief sollte ich ihr schicken, ja, ein spontanes Ticket zu ihr buchen. Mit ihm hatte ich nichts zu tun; seine Handlungen waren seine eigenen. Vielleicht würde er sich wieder erholen. Ich ließ das Handy wieder in die Hosentasche gleiten. Fokussieren.

Und das Bild vor mir . . . unruhig — — — die strahlenden Farben grell, angreifend, aggressiv, das gelbe, grelle, bedrückende Haus, die quietschende Straßenbahn, die hetzenden Menschen, auf dem Weg ins Krankenhaus oder hektisch zurückrennend in Jonathans Wohnung, wohin waren sie unterwegs, wohin rannten sie. Schuld. Meine Übelkeit, die grellen Farben, die grellen Blitze in meinem Kopf. Vielleicht rannten die Menschen auch vor mir weg. Warum hatte sie auch auf mich gehört, warum musste er so fertig sein und so verbraucht und so impulsiv. Und ja, ich hatte nur ein paar Wor-

te gesagt, nur ein paar Worte hatten ausgereicht für eine Entscheidung, für ihre Entscheidung und für seinen Umgang damit. Und ich konnte ja noch nicht einmal ins Krankenhaus fahren, mal kurz. Konnte nur hier stehen, mit mir und dem Bild und den grellen Farben und alles drehte sich. Die Farben, sie klagten mich an.

ZARAH WEISS

lebt als Autorin und Literaturwissenschaftlerin in Wien. Wiener Literatur Stipendiatin 2021. Zuletzt erschien ihre Erzählung *Die Kemenate* (Czernin Verlag 2020).



4 Untitled V

Bleiblech, weiße Sprayfarbe, handgeschöpfte Silikonseiten, Siebdruck, 50cm x 50 cm x 4cm, Unikum, Wien 2019. [Close-up einer einzelnen Seite]

Another ... in the wall

In einer neuerlichen Auseinandersetzung mit dem Themenkreis um Graffiti und Street Art befragt die Vermittlerin und Forscherin **STEFANIE FRIDRIK** ihre wissenschaftliche Praxis und plädiert für das Potenzial der Lücke bei Graffiti (und) Forschung.

I. WAS NUN?

Als ich Ende vergangenen Jahres unter dem Titel *Im Zeichen der Straße* schon einmal einen Artikel zur Thematik Graffiti und Street Art für die Zeitschrift ZUKUNFT schreiben durfte, teilte ich darin meine Gedanken und Erfahrungen zur Vermittelbarkeit dieser Phänomene. Mich der Werkzeugkiste der Kunstgeschichte bedienend, wollte ich sie vor allem fassbar und zugänglich machen, indem ich Begriffe, sozio-/kunsthistorische Entwicklungen und lokale Ausprägungen benannte und (er)klärte. Auch wenn ich diesen Zugang weiterhin für einen guten Einstieg in das Themenfeld halte, habe ich mir für diesen kurzen Text vorgenommen, einen Schritt zur Seite zu machen, ein bisschen „meta“ zu werden, und die (eigene) Forschungspraxis im Umgang mit Graffiti und Street Art zu reflektieren und in mancherlei Hinsicht zu revidieren. Gerade Graffiti kommt als Forschungsgegenstand nämlich äußerst spröde und widerspenstig daher. Form, Praxis, (In)Schrift, Aktivismus, Kunst, Bewegung, Community, Vandalismus, „leere Signifikanten“, Style – was sind Graffiti und Street Art nun? Wie sind die Begriffe gemeint und woran lässt sich das festmachen? Müssen sie überhaupt klar abgegrenzt und so Kategorien geschaffen werden? Je länger ich mich mit dem Thema beschäftige, vor umso mehr Mauern stehe ich, die entweder völlig leer oder über und über beschrieben sind. Bleibt man also davor stehen und versucht etwas darauf zu erkennen oder klettert man lieber darüber, um dahinter zu blicken? In dem, was folgt, soll es um diese (Ver)Handlungen, Dynamiken und Prozesse, kurz, die Politiken des (Er)Forschens von Graffiti und Street Art gehen.

II. RETROSPEKT

Dass Graffiti und Street Art – hier als kreative Form und

Praxis gemeint – schon längst in den Arenen der Werbung, des Tourismus, des Fashion- sowie Grafik-Designs, der Kunstmesse und -auktionen, des urbanen Marketings sowie der Galerie- und Museumsausstellungen kursieren, wurde vielfach thematisiert und ist mittlerweile ein alter Hut. Vermarktungsmaschinerie, Gentrifizierungsdynamik und Kommodifizierungsprozess sind nicht nur warm gefahren, sie laufen auf Hochtouren. Zumindest sofern einer normativ-ästhetischen Vorstellung des Kunstbetriebs und/oder einem gediegen-rebellischen Bedürfnis der kunstaffinen Konsument*innenschaft entsprochen wird. Das Liebäugeln der Kunst mit der Illegalität wird gefeiert, solange die eigene Hauswand dabei sauber bleibt. Auch der (vermeintliche) Widerstand vonseiten der Künstler*innen – in den bekanntesten Fällen in Form von städteweiten Übermalungen¹, Schreddern² oder zelebrierter Enttarnung³ – entfacht das Feuer der medialen Aufmerksamkeit und lässt über die kontroverse, weil schwer fassbare Natur von Graffiti und Street Art diskutieren sowie spekulieren. Die tatsächliche Widerständigkeit dieses Widerstandes erfordert eine genauere und ausführlichere Betrachtung, soll an dieser Stelle aber nicht Thema sein.

Auf die Wissenschaft scheinen die Praktiken, ob ihrer inhärenten Konflikte und Widersprüche sowie ihrer schieren Weitläufigkeit, eine gleichermaßen unwiderstehliche Anziehung auszuüben. Das transdisziplinäre Angebot an Forschungsprojekten⁴, Sammelbänden⁵, Konferenzen⁶ und Journals⁷ zu diesem Themenkomplex ist vor allem in den vergangenen 15 Jahren deutlich angewachsen. Der aktuellste mir bekannte Beitrag im deutschsprachigen Raum, ist der Band *Graffiti. Interdisziplinäre und kontemporäre Perspektiven*⁸, dessen Erscheinungstermin für August 2021 vorangekündigt ist (Beltz Verlag). „Graffiti als umstrittenes Phänomen birgt

enormes wissenschaftliches Potenzial, das trotz der Omnipräsenz im öffentlichen Raum übersehen ist“⁹, liest man im Ankündigungstext des Verlages. Die gesammelten Beiträge würden „einen interdisziplinären Blick auf das Thema“ herstellen und damit „einen einzigartigen Einblick“ anbieten.

Inwiefern der Band diesem selbstformulierten Anspruch nachkommt, muss für den Moment noch offenbleiben. Allerdings kann ich mich der Deklaration, das wissenschaftliche Potenzial sei bisher übersehen worden, nur bedingt anschließen, da die Forschung bis dato schon so einiges vorgelegt hat. In ihrer Einführung zum Sammelband *Graffiti and Street Art. Reading, Writing and Representing the City* (Routledge, 2018)¹⁰ – selbst eine viel zitierte Publikation – zeichnen die Herausgeber Konstantinos Avramidis und Myrto Tsilimpounidi die Genese der vielfältigen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Themenfeld bis zur Entstehung ihres Buches in „drei Wellen“ nach. Die überproportional erscheinenden Bild- bzw. Fotobände journalistisch-dokumentarisch-dekorativer Natur ausgenommen, betrachten sie einen Erscheinungszeitraum ab den frühen 1980er-Jahren, als die ersten akademischen Publikationen auftauchten. In aller Kürze zusammengefasst, identifizieren Avramidis und Tsilimpounidi für die „erste Welle“ einen vorrangig soziologischen Zugang, der die Beziehungen verschiedener Akteur*innen zueinander untersucht. Hinzu kommen Auseinandersetzungen mit den ästhetischen Ursprüngen von Graffiti, u. a. in dessen Wechselbeziehung mit der noch als solche bezeichneten „High Art“. Etwas später verlagert sich das Interesse vermehrt auch auf lokale Szenen abseits vom dominierenden Nordamerika und dessen Hip Hop-Graffiti. Ungefähr ein Jahrzehnt später setzt die „zweite Welle“ der wissenschaftlichen Literatur ein, gekennzeichnet durch das Eintreten eines kriminologischen Blicks und die Kontextualisierung der Kriminalisierung von Graffiti durch die städtischen Autoritäten. Auch theoretische Überlegungen zu Subkulturen sind zu der Zeit für einige wissenschaftliche Artikel ein beliebter Ausgangspunkt für die Analyse.

Mit dem starken Anstieg an Aufmerksamkeit vonseiten der Forschungscommunity, u. a. durch die Etablierung von Street Art im Bereich der visuellen Studien, steigert sich ungefähr ab der Jahrtausendwende auch die Perspektivenpluralität. Dieser „dritten Welle“ attestieren Avramidis und Tsilimpounidi ein hohes Maß an kritischer Analysearbeit und Theoriebildung. Vor allem in den Feldern der Raumtheorie und Humangeografie – mit einem Fokus auf urbane Räume – wird

verstärkt dazu gearbeitet. Der Trend umfasst auch die kritische Neuverhandlung und -definition der Begriffe „Graffiti“ und „Street Art“ und bedeutet einen Übergang von Fragestellungen, die sich mit den kulturellen Implikationen dieser Praktiken befassen, hin zu einer Beschäftigung mit Materialität und Repräsentation. Die Themen digitale Dokumentation und Kommodifizierung stehen außerdem auf dem Programm.

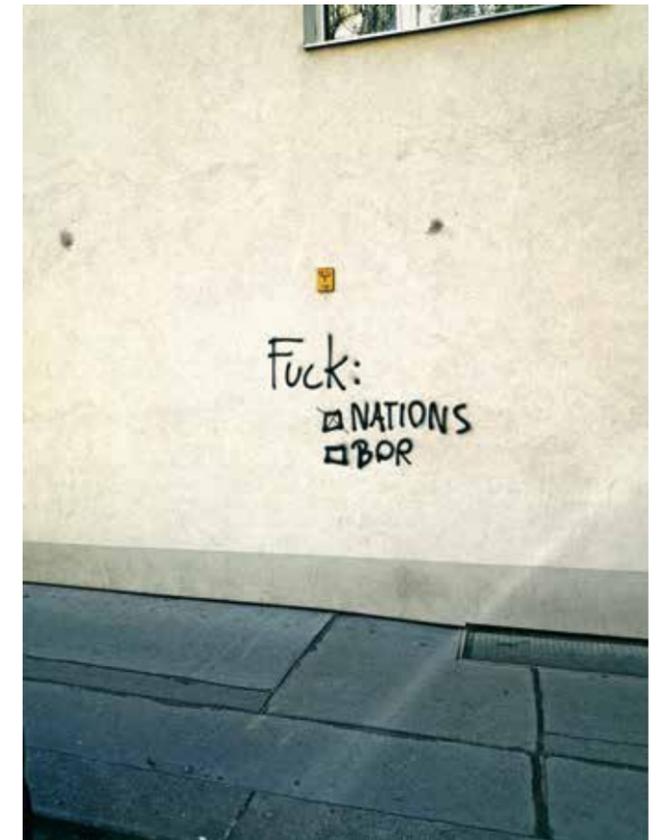


Abb. 1: Graffiti-Schriftzug FUCK: NATIONS BOR auf einer Hauswand, Rasumofskygasse, 1030 Wien, Mai 2021 © Stefanie Fridrik 2021

III. FUCK: NATIONS, BOR

Das Themenfeld Graffiti und Street Art ist also weder neu noch ein Underdog unter den Interessengebieten der Forschung. Ob man dem „Wellenmodell“ der beiden Autoren als ein Resümee der Entwicklung etwas abgewinnen kann oder nicht, feststeht, dass es hier eine Tradition gibt, die schon vier Jahrzehnte zurückreicht. Dennoch, so behaupte ich, haben Graffiti und Street Art nichts an ihrer Aktualität für die wis-

senschaftliche Auseinandersetzung verloren. Avramidis und Tsilimpounidi weiter folgend, reiten wir derzeit die „vierte Welle“ der Graffiti- und Street Art-Forschung, in der man es sich nun zur Aufgabe macht, das Feld neu zu *mappen*, um es so breiter zu verorten – z. B. im Kontext städtischer Konflikte – und bisher unbetretene Territorien zu erschließen. Dies bezieht sich allerdings nicht mehr nur auf die Analysearbeit aus Sicht verschiedener Wissenschaftsdisziplinen, sondern vor allem auch auf die Erprobung neuer, zum Teil experimenteller Methoden. Als Teil dieser Forschungscommunity, stellen derartige Überlegungen auch für mich derzeit zentrale Fragestellungen dar.

So wie ich das sehe, entziehen sich Graffiti und Street Art beharrlich konventionellen Kontrollmechanismen, die versuchen, diese kulturellen Praktiken mittels der Rückführung in ein System quo zu institutionalisieren. Ob es sich um Fragen der terminologischen Definition, der Statuszuschreibung, der Konservierung oder legalistischer Rahmenbedingungen handelt, alldem begegnen Graffiti und Street Art mit einer gewissen Ambivalenz und Widerspenstigkeit. Warum diesen Themenkomplex also überhaupt anhand von Analysen untersuchen, deren Ziel es ist, etwas zu definieren und dadurch zu determinieren, wenn er sich doch (so offensichtlich) dagegen wehrt? Warum Forschungsmethoden anwenden, die versuchen, etwas Unfassbares zu ergreifen? Werden diese dem Gegenstand und den beteiligten Akteur*innen überhaupt gerecht? Aus dieser Opposition heraus, ergeben sich natürlich viele Fragen, primär ergibt sich daraus jedoch die Notwendigkeit einer kritischen Reflexion und Revision der eigenen Forschungspraxis. Das bedeutet nicht nur diese auf ihre Relevanz und Konsequenzen hin zu befragen, sondern sich auch im Klaren zu sein, dass man, wenn überhaupt, ein Deutungs-PRIVILEG besitzt.

Es ist und bleibt eine häufige Schwierigkeit für Forscher*innen, etwas, das uneindeutig bleiben möchte, in eine Eindeutigkeit überführen zu müssen. Dies hängt u. a. damit zusammen, dass im Wissenschaftsbetrieb Forschungsergebnisse und keine Forschungsprozesse „verwertet“ werden. Aber muss und soll das die Zielsetzung wissenschaftlicher Arbeit sein? Die Deutungshoheit abzugeben, kann nur dann funktionieren, wenn die angewandten Methoden Uneindeutigkeiten nicht nur aushalten, sondern diese auch anerkennen. Dann stellt sich allerdings die Frage, welche *Policies* solche Forschungsmethoden haben bzw. brauchen und natürlich wer diese festlegt. Nicht selten kommt es vor, dass Graffiti und

Street Art als besonders demokratische Praktiken bzw. Kunstformen bezeichnet werden. Doch will man sich der Illusion hingeben, dass dies uneingeschränkt der Fall ist? Sind die Einstiegshürden sowohl bei Produktion als auch Rezeption tatsächlich niedriger als bei anderen Formen künstlerischen Ausdrucks? Wie könnte eine entsprechende Demokratisierung der (Er)Forschungspolitiken in diesem Themengebiet aussehen? Wie viel Demokratie braucht bzw. erträgt die Forschung eigentlich?

IV. WE ... NEED ... EDUCATION

Meiner Ansicht nach benötigt ein Themenkomplex wie Graffiti und Street Art Methodologien, die Leerstellen aushalten und Deutungsräume schaffen, um den diskursiven und dialogischen Prozessen, die es braucht, Platz zu geben. Dies ist eine durchaus pädagogische Herangehensweise, die von Forscher*innen zugleich verlangt, Erlerntes wieder zu verlernen. Das soll keinesfalls eine Absage an bisher gewonnene Erkenntnisse sein. Viel eher heißt es, Mut zur Lücke zu beweisen und explorativ, anstatt linear zu agieren. Wie genau das aussehen könnte, darauf kann ich alleine keine Antwort geben. Das würde dem Streben nach echter partizipativer, kollektiver Wissens- und Wissenschaftsgenerierung vollkommen zuwiderlaufen und diese Schlüsselworte erst wieder dazu verdammten, hohle Phrasen zu bleiben. Graffiti selbst kann bei solchen (Selbst)Versuchen hilfreich sein, indem es vom Forschungsgegenstand zur Forschungsmethode wird (eine großartige Idee, die ganz und gar nicht meine eigene ist¹⁾). Auf diese Weise ließe sich nicht nur etwas über Graffiti lernen, sondern von Graffiti lernen, um so das zu „feiern“, was es sein kann: Unfinished business.

- 1 Vimercati, Giovanni (2016): Blu v Bologna: new shades of grey in the street art debate, in: The Guardian, 17.03.2016, online unter: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/mar/17/street-artist-blu-destroys-murals-in-bologna> (letzter Zugriff: 18.05.2021).
- 2 Remsky, Sarah (2018): Banksy wollte Kunstwerk bei Auktion komplett schreddern, in: Zeit Online, 18.10.2018, online unter: <https://www.zeit.de/kultur/kunst/2018-10/sothebys-auktion-street-art-schredder-banksy> (letzter Zugriff: 18.05.2021).
- 3 Gaulhofer, Karl (2020): Sind die Sprayer nun Schurken oder Stars? In: Die Presse, 17.11.2020, online unter: <https://www.diepresse.com/5898426/sind-die-sprayer-nun-schurken-oder-stars> (letzter Zugriff: 18.05.2021).
- 4 Mit März 2021 begann in Hamburg das Citizen-Science-Projekt „STREET | ART | DEMOCRACY“ in einer Kooperation zwischen dem Arbeitsfeld Public History der Universität Hamburg und dem Verein Kulturpixel e. V. Untersucht wird Street Art „als Medium historisch-politischer Kommunikation und Bildung“. Online unter: <https://www.geschichte.uni-hamburg.de/arbeitsbereiche/public-history/projekte/street-art-democracy.html> (letzter Zugriff: 18.05.2021).
- 5 Siehe z. B.: Ross, Ian (Hg.) (2016): Routledge Handbook of Graffiti and Street Art, New York: Routledge.
- 6 Ein Beispiel ist die Konferenzreihe Art and the City: Urban Space, Art and Social Change, die seit 2019 jährlich in verschiedenen Städten Europas oder Nicht-Orten im Internet stattfindet. Online unter: <https://artandthecity.sciencesconf.org/> (letzter Zugriff: 18.05.2021).
- 7 Das wissenschaftliche Journal Graffiti, Street Art & Urban Creativity (SAUC) erscheint seit 2015 mit zwei Ausgaben im Jahr und stellt eine Plattform für eine vielschichtige und -seitige Auseinandersetzung mit den Studien urbaner Kreativität dar. Online unter: <https://sauc.website/index.php/sauc/index> (letzter Zugriff: 18.05.2021).
- 8 Häuser, Friederike (Hg.) (2021): Graffiti. Interdisziplinäre und kontemporäre Perspektiven, Weinheim: Beltz Juventa.
- 9 Online unter: https://www.beltz.de/fachmedien/sozialpaedagogik_soziale_arbeit/buecher/produkt_produktdetails/46421-graffiti.html (letzter Zugriff: 18.05.2021).
- 10 Avramidis, Konstantinos/Tsilimpounidi, Myrto (Hg.) (2018): Graffiti and Street Art. Reading, Writing and Representing the City, New York: Routledge.
- 11 Kearns, Robin/Eggleton, Kyle/van der Plas, Annie/Coleman, Tara (2021): Drawing and graffiti-based approaches, in: von Benzon, Nadia/Holton, Mark/Wilkinson, Catherine/Wilkinson, Samantha (Hg.): Creative Methods for Human Geographers. Los Angeles u. a.: Sage1, 113–126.

STEFANIE FRIDRIK

ist Kunstwissenschaftlerin und Kulturvermittlerin. Sie fragt nach den Möglichkeiten von Wissens- und Kunstvermittlung als kritische, antirassistische Praxis und setzt sich mit zugrundeliegenden kulturpolitischen Prozessen auseinander.

Formationen des Politischen

In ihrem literarisch-essayistischen Beitrag arbeitet **FRIEDERIKE LANDAU** pointiert die nicht zuletzt politischen Debatten über denkmalgestützte Erinnerungspolitik in öffentlichen Räumen heraus: Lyrisch gerahmt macht sie aktuelle internationale Entwicklungen im erzählerischen Ausverhandeln von Geschichte und Geschichten anhand ausgewählter Beispiele greifbar.

I. INTRO: POLITIK_ER

Wer soll „die Politik“ denn eigentlich sein?

come oooon, wäre sie wirklich weiblich?

Politik pluralisieren

Politiken politisieren polemisieren polarisieren

wie viele Plurale können wir sie, es, er tragen?

Wer trägt Plurale wohin? Und wann wird aus Plural wieder Singular?

Wie formen sich Politiken aus „der Politik“? Und warum ist sie jetzt männlich?

Wenn Politik ein EinPlurihörn wär, fiel das mit dem Gendern flach

zerfließend in der eigenen Grundlosigkeit, zugespitzt auf plural-glitzrige Hörner

Angriffs_L_Fr_ust 1.0

crybaby cryboy boys cry too



Abb. 1: Boys cry, Foto: Friederike Landau, 22.03.2021, Berlin/Neukölln

II. ERINNERUNGSPOLITIK ZWISCHEN AN- UND ABWESENHEITEN

Kunst schreibt, drückt, schmiert, hämmert sich in den Stadtraum ein – durch Graffiti, Häkelwerk, Sticker, Mini-Installationen, mit Papier, Kleber, permanenter oder abwaschbarer Farbe.¹ Aber Kunst im öffentlichen Raum nimmt auch scheinbar unverrückbare Formen an – als Denkmäler aus soliden Materialien wie Stein, Marmor, Bronze – zur Erinnerung großer Ereignisse oder Persönlichkeiten, die „die“ Geschichte geprägt haben. Im komplexen Zusammenspiel von globaler COVID19-Pandemie, Bemühungen zur Dekolonialisierung von Denken und städtischen Räumen sowie internationalen *Black Lives Matter* (BLM)-Protesten erstarkten jüngst Diskussionen über die umstrittene Präsenz von Denkmälern in öffentlichen Räumen. Konflikte im, um und über öffentlichen Raum werfen Fragen auf: Gehört öffentlicher Raum wirklich „allen“, wer verwaltet ihn nach welchem zugrundeliegenden Zeit- und Geschichtsverständnis? Was tut „die Politik“, an deren Grundfesten ich oben schon ein wenig gesägt habe, für Denkmäler mit problematischem Erbe von Kolonialismus, Ausbeutung, Rassismus, Sklavenhandel, Nationalismus, Sexismus? Welche und wessen Geschichte(n) markieren Denkmäler durch ihre materielle An- und Abwesenheit?

Denkmäler problematischer historischer Figuren oder Ereignisse haben eine längere Geschichte von – mehr oder weniger geplantem – Abbau, wie beispielsweise der Sturz einer Statue des Kolonialherren Rhodes in Capetown („Rhodes must Fall“; 2015), einer Saddam-Hussein-Statue in Bagdad (2016), oder der Statue des britischen Händlers Edward Colston in Bristol (2020), die einige Tage nach der Ermordung des Schwarzen George Floyd durch einen weißen Polizisten in Minneapolis von lokalen Aktivist*innen in den örtlichen

Hafen gestürzt wurde. Als Kontrapunkt zum totalen Abriss von Denkmälern, die Kolonialgeschichte(n) somit gegebenenfalls gar nicht mehr sicht-, les- und erfahrbar machen, und damit auch traumainformierte Erinnerungsarbeiten erschweren können, setzen Initiativen wie das *Black Monuments Project*² auf die Schaffung neuer Sichtbarkeiten. Die geplante Neuerrichtung von Denkmälern von schwarzen Persönlichkeiten aus Kultur und Politik in allen US-Bundesstaaten oder Kartografierungsprojekte sollen neue, andere Erinnerungskulturen und -formen schaffen. In Mittel- und Osteuropa prägen viele helden[sic]verehrende Denkmäler Soldaten, Politiker und andere Nationalhelden, sind aber oft auf bröckeligen Fundamenten gesellschaftlicher Akzeptanz und Informationspolitik über die geschichtlichen und politischen Entstehungskontexte gebaut. Das Projekt *NONUMENT*³, initiiert vom *Museum of Transitory Art* (MOTA) in Ljubljana, Slowenien, bestehend aus Forscher*innen, Künstler*innen und Kurator*innen, erstellt seit 2011 eine wachsende Online-Datenbank, die bedrohte, verloren gegangene und erhaltene Monumente in Bulgarien, Griechenland, Österreich, den Vereinigten Staaten, Serbien, Slowenien, Tschechien und Zypern katalogisiert. Zudem führt die Gruppe künstlerische Interventionen an, neben, unter, um und über Denkmäler(n) durch, um deren Entstehungskontexte zu problematisieren, transparent und sinnlich zugänglich zu machen. Diese Praktiken unterstreichen die Performativität von Denkmälern und Erinnern.⁴

Mit diesen vielfältigen Ansätzen können Denkmäler auch nicht nur als „versteinerte Konflikte“⁵ verstanden werden, sondern auch als konkret erfahrbare Räume, an denen man Geschichte(n) in der Gegenwart verarbeiten kann. Beispielsweise wurde wenige Tage nach dem Mord an George Floyd in Minneapolis, Minnesota, ein öffentlich zugängliches Monument als Ort der Trauer, Begegnung und gegenseitigen Fürsorge von Aktivist*innen bereitgestellt.⁶

Auch in Österreich werden Debatten über brisante Statuen im öffentlichen Raum lauter, beispielsweise über das Denkmal des Wiener Bürgermeisters Karl Lueger (1844–1910), welches seit über einem Jahrzehnt umstritten wegen seiner Repräsentation eines bekennenden Antisemiten ist. Bereits 2009 sollte das Denkmal durch einen Ideenwettbewerb der *Universität für angewandte Kunst* (Wien) umgewertet werden; jüngst wurde die nach wie vor (be)stehende Statue von anonymen Aktivist*innen/Künstler*innen durch Graffiti um- oder aufgewertet (Abb. 2).



Abb. 2: Lueger-Denkmal, Foto: Stefanie Fridrik, 24.04.2021, Wien

Interessanterweise schwankt die Einschreibung hier zwischen ephemeren, leichtfüßig daherkommenden Graffiti-Tags des Worts „Schande“ und dem behäbigeren, einbetonierten Schriftzug desselben Ausdrucks auf der einen Seite und der anschließenden, nicht autorisierten Aktion der rechtsextremen Identitären Bewegung auf der anderen, den einbetonierten Schriftzug wieder abzutragen. Das ständige Hin- und Herschwanken von An- und Abwesenheiten verweist auf die umstrittene Räumlichkeit von Erinnerungskultur. Die konkurrierenden Aktionen werfen Fragen auf: Könnte der Sockel leer sein? Sollte der Sockel gar endgültig abgebaut werden, ganz im Sinne von „ist das ein Denkmal oder kann das weg?“ Im weiterreichenden Diskurs über Erzählungen, Auf- und Abbau, An- und Abwesenheit des Politischen drängt sich die Frage auf, wie städtische Gesellschaften und „die Politik“ mit Denkmälern umgehen, wenn sowohl ihre andauernde Präsenz als auch ihre konstruierte Leere problematisch sind. In Summe unterstreichen die sich gegenseitig verstärkenden Aushandlungen um An- und Abwesenheit die Bandbreite von Bedeutungskämpfen und -konflikten in öffentlichen Räumen. Obwohl auch im Falle Lueger vielleicht erklärende Tafeln die historisch spezifischen Ansichten oder Persönlichkeiten kontextualisieren könnten, sind neben formalen Unzulänglichkeiten solcher Formen der Erinnerungsarbeit (zu abstrakt, steril, oder ausschließlich auf Fähigkeit, lesen zu können ausgerichtet,) auch die *politischen* Implikationen des Fortbestandes zu bedenken. Bleibt Lueger stehen, neh-

men menschenverachtende oder diskriminierende Positionen und Persönlichkeiten weiterhin Platz im öffentlichen Raum ein, der auch für Praktiken des Gedenkens genutzt werden könnte, die diesen Unterdrückungen explizit im Sinne von Dekolonialisierung und Wiederherstellung entgegenwirken wollen. Im Hinblick auf neue Formationen des Politischen sprach Historiker Jonas Anderson kürzlich von neuen Erinnerungskulturen und der Möglichkeit, Denkmäler durch „Kontextualisierung und auch künstlerische Entfremdung oder Ergänzung...in ein neues Licht“ zu rücken, um „entgegen der Intention ihrer Erbauer [sic] – der historischen Aufarbeitung [zu] dienen.“⁷ Durch Rekontextualisierung könnten sich in diesem Szenario neue Erinnerungsformen, -räume und -kulturen entwickeln, die für und von vielfältigen, postmigrantischen Gesellschaften mitproduziert werden.

Versteht man die Stadt als Wunde⁸ bräuchte es vielleicht genau an solchen bereits verwundeten Orten Raum für Dialog. An solchen Orten entsteht gegebenenfalls statt teils anonym ausgetragenen Konflikten und halblegalen Aktionen von Einschreibung und Ausmeißelung ein offenes Ausverhandeln von verschiedenen politischen Positionen und Öffentlichkeiten. Im spannungsgeladenen Kontinuum zwischen Ab- und Anwesenheit könnten künstlerische Einsätze Le_h_erstellen schaffen, um vergangenes Leid zu markieren. Künstlerische Umwertungsprozesse könnten unter Einbeziehung lokaler Stakeholder (z. B. Nachbar*innen, Parkbesucher*innen, soziale und kulturelle Einrichtungen aus der Gegend) Räume zum gemeinsamen Nachdenken über die prekäre Materialität, historische Unvollkommenheit und Spezifität von Denkmälern sowie deren potenzielle Widersprüchlichkeit schaffen. Diese Denkmäler könnten gegen hegemoniale Positionen artikulieren, materialisieren, sinnlich erfahrbar machen und somit Regime von (Un)Sichtbarkeit bzw. Ab- und Anwesenheit verunsichern. Durch multimediale und sinnesbezogene (Neu) Verhandlung von Bedeutungskonflikten zwischen Gegenwart und Vergangenheit, Herrschaft und Unterdrückung könnte auch das vorherrschende Primat des Visuellen von Denkmälern überwunden werden – würdet ihr nicht auch gern wissen, wie Geschichte und Erinnerung schmecken, riechen oder klingen könnte? Wenn Bedeutungskonflikten multidimensionaler und multisensorieller Raum gegeben wird, und dieser Raum bewusst offen- und ausgehalten wird, anstatt *eine* allseits anerkannte und somit pseudo-abgeschlossene Version von Geschichte zu erzählen, können in verwundeten Städten vielleicht Heilungsprozesse beginnen. Auch plurihörnige Politik_en könnten hier grasen.

III. OUTRO: KONFLIKT(VER)LAGERUNGEN

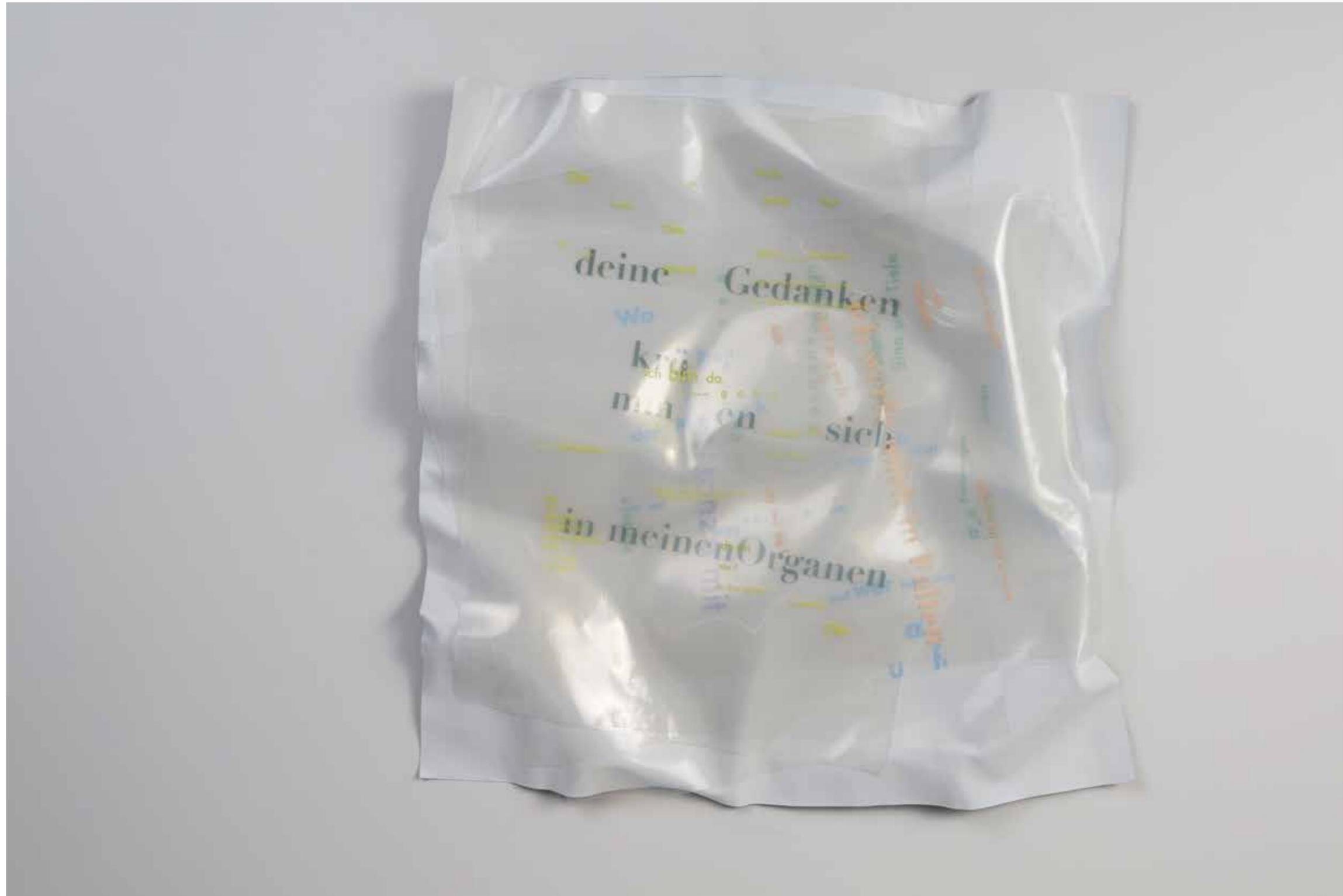
Konflikt lagern
 Konfliktlager
 im Lager riecht es nicht nur modrig
 ein Depot als Bäckerei
 Konflikte abtragen, mit feinsten Pinseln, Schicht für Schicht
 neue S_ch_ichtbarkeiten
 Keiner kaut länger auf Stein
 Konflikt verlag(er)
 Storage-Unit, Unity, Diversity
 Flüssiglager



- 1 Der vorliegende Text ist eine abgeänderte Version des Originals „Denk_mal: Bühnen für Bedeutungskämpfe in öffentlichen Räumen“, erschienen in den Kulturpolitischen Mitteilungen der Kulturpolitischen Gesellschaft (KuPoGe), Heft 171 – IV/2020: Streitfall Erinnerungskultur, online unter: https://kupoge.de/kumi/pdf/171/kumi171_50-51.pdf (letzter Zugriff: 08.06.2021).
- 2 Black Monuments – America is covered in Confederate statues. We can do better — and here’s how, online unter: <https://black-monuments.mic.com> (letzter Zugriff: 08.06.2021).
- 3 Nonument – Mapping & Archiving Public Spaces, online unter: <https://nonument.org> (letzter Zugriff: 08.06.2021).
- 4 Manchester University Press – Performative monuments, online unter: <https://manchesteruniversitypress.co.uk/9780719095917/> (letzter Zugriff: 08.06.2021).
- 5 Das radikaldemokratische Museum, online unter: <https://www.degruyter.com/document/isbn/9783110610840/html> (letzter Zugriff: 08.06.2021).
- 6 George Floyd and A Community of Care (placesjournal.org), online unter: <https://placesjournal.org/article/george-floyd-and-a-community/> (letzter Zugriff: 08.06.2021).
- 7 Online unter: <https://www.kulturrat.de/themen/erinnerungskultur/denkmalkultur/die-erinnerung-wachhalten/> (letzter Zugriff: 08.06.2021).
- 8 Online unter: <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.823.443&rep=rep1&type=pdf> (letzter Zugriff: 08.06.2021).

FRIEDERIKE LANDAU

ist politische Theoretikerin und Stadtsoziologin. Seit Oktober 2020 arbeitet sie als Assistenzprofessorin für Kulturgeografie an der Radboud Universität, Nijmegen, in den Niederlanden. Sie studierte Verwaltungswissenschaften und politische Theorie in Deutschland, Frankreich, den Niederlanden und Kanada. Ihre Forschungsinteressen bewegen sich an Schnittstellen zwischen politischer und räumlicher Theorie, beispielsweise städtische Kulturpolitik, künstlerischer Aktivismus, umstrittenen öffentlichen Räumen wie Museen und Denkmälern.



4 Untitled VI
Bleiblech, weiße Sprayfarbe, handgeschöpfte Silikonseiten,
Siebdruck, 50cm x 50 cm x 4cm, Unikum, Wien 2019

Wie wir uns dem Rückfall entziehen

In seinem Review Essay unternimmt DOMINIK IRTENKAUF eine konstruktiv-kritische Auseinandersetzung mit **KILIAN JÖRGS** *Backlash* (2020) und arbeitet in seiner reflektierten Beschäftigung mit dieser wichtigen Neuerscheinung nicht zuletzt die Notwendigkeit einer Rückkehr zu Text und Lektüre heraus.

I.

Die politische Landschaft bewegt sich derzeit in eine gefährliche Richtung. Das hängt nicht nur mit Corona zusammen. Das Erstarken (rechts-)populistischer Bewegungen, der zunehmende Verlust einer eigenen kritischen Mitte und die Indifferenz gegenüber dem ökologischen Kollaps unseres Planeten führen zu einer Rückwärtsbewegung. Dies beinhaltet eine Rückkehr zu überwunden geglaubten Haltungen und Verhaltensweisen. Der Wiener Philosoph und Aktionskünstler Kilian Jörg fasst diese Rückfälle in seinem Buch *Backlash. Essays zur Resilienz der Moderne* (2020) zusammen. Es erscheint als „Kleiner Stimmungsatlas“ in der entsprechenden Reihe beim Textem Verlag. Die Stimmungsatlanten haben zur Absicht, ein Thema von verschiedenen Blickwinkeln zu erfassen und im Kleinformat, wahrlich als Taschenbuch, in jede beliebige Hosen- oder Jackentasche zu passen.



KILIAN JÖRG: BACKLASH
Hamburg: Textem
240 Seiten | € 15,70
ISBN: 978-3864851391
Erscheinungstermin: Mai 2020

Aufmerksam auf dieses Buch wurde ich durch ein Kapitel, das sich mit dem Autoregime auseinandersetzt. Jörg führt

aus, wie das Auto uns in einen ständigen Rauschzustand versetzt, durch den Lärm, den Gestank, die Gefahr auf der Straße, die Überall-Mobilität der Autos. Zugleich verlangt das Auto nach einer Glätte, da es nur auf ebener Fahrbahn schnell von A nach B kommen kann. Diese Glätte beschränkt sich nicht auf die Oberfläche der Straßen, sondern bietet sich als wichtige analytische Kategorie des Kapitalismus an: Um eine fortlaufende Produktion zu garantieren, muss die (metaphorische) Maschinerie gut geölt sein. Diese Glattheit, wie man es behelfsweise nennen könnte, sorgt für die Einebnung von Unterschieden, so etwa auch zu einer Monopolisierung des Straßenverkehrs. So Kilian Jörg. Er ordnet das Autoregime in ein gesellschaftliches Gesamtbild, das von Männerherrschaft geprägt ist:

„Das Auto ist bei dieser politischen Komponente der Resilienz der Moderne selbstverständlich nicht die einzige Triebfeder – die Strukturen der modernen Subjektivierung reproduzieren sich in unzähligen Schichten wie z. B. in der Schüler_in, der Skifahrer_in, der Fitnessstudiobenutzenden, der Drohne etc. Doch im Automobil konzentrieren sich *die* Parameter und Weiterführungsstrategien der modernen Norm.“

II.

Dazu gehört die Ausrichtung auf eine glatte Landschaft, die der mobilen Maschine keine Widerstände entgegengesetzt. Jörg weitet das noch auf die Mentalitätsgeschichte aus, indem er das Auto als Teil einer toxischen Männlichkeit ausmacht. Wenn sich auch für die weibliche Hälfte der Gesellschaft langsam etwas ändert, machen nach wie vor Männer durch ihre Reden und den Einfluss in der Kulturwelt etwa, wie auch in

Politik und Ökonomie, das große Gewicht der Öffentlichkeit aus. Das erstreckt sich auch auf souveräne, feministisch gewogene Moderatoren wie Jan Böhmermann, die sich letztlich eben doch wieder als Männer in den Vordergrund rücken. Es ist ein Teufelskreis. Das vorliegende Taschenbuch überlegt, ob es nicht mehr Räume für Männer bräuchte, um diesem Backlash, einem Rückfall (wie bei einer Krankheit?) zu entkommen. Jörg schreibt von Männern, die der vermeintlichen Verantwortung eines Patriarchen entlaufen, die sich für ein Leben jenseits einer traditionell verstandenen Männlichkeit entscheiden. Doch er stellt auch fest:

„Wir sind allerdings in eine Phase des Spätkapitalismus eingetreten, in der sich das System vermehrt durch die Abweichungen von der Norm als durch die Norm antreibt. Der Patriarch existiert zwar noch, doch das Weglaufen vom Patriarchen bedeutet nicht das Ende des Patriarchats. Es bleibt noch viel Arbeit zu tun.“

Zu dem Buch tragen noch weitere Autor*innen mit kurzen, teils manifestartigen Texten bei. Zwischen den Essays finden sich Handlungsanweisungen, die überraschende und dennoch einfache Tipps geben. So zum Beispiel: Wenn du spürst, dass deine Männlichkeit zerfällt, versuche nicht, sie zu reparieren, sondern lasse sie zerbröseln. Oder stelle dir vor, wenn du durch die Stadt auf dem Fahrrad fährst, es gebe keine Bremse. Was aus diesen Erfahrungen resultiert, liegt im Ermessen der Leser*innen. Indem Kilian Jörg und sein Team diese Handlungsanweisungen, die eher als Vorschläge zu werten sind, zwischen die theoretischen Essays setzen, wird dem Phänomen Backlash eine Offensive entgegengesetzt. Es geht nicht allein um philosophische Analyse, sondern Praktiken, die umsetzbar sind. Jörgs Analysen fügen sich durchaus in den akademischen Ton ein, aber überraschen immer wieder durch interessante Verknüpfungen und Metaphern, wie zum Beispiel bei der Erörterung des philosophischen Begriffs „Grund“. Ausgehend von der journalistischen Feststellung, dass die Wahlen für Backlash-Parteien (also: Rechtspopulisten) von einer Angst ausgehen – „So soll es die Angst um Zukunft und Sicherheit, vor sozialem Abstieg und vor Neuem, vor Frauen, Schwulen und Fremden sein, die das Verhalten der *falsch* wählenden bestimmt.“ (S. 151) – geht er dem Alltagswort „Grund“ nach, gelangt dann rasch zur begriffphilosophischen Geschichte des „Grundes“. In der Antike hat ein Männerverein an der platonischen Akademie zu Athen den Grund „*entkosmologisiert*“ und ins Ideenreich verwiesen. So einfach gelangte man nicht mehr zum Grund, aber wenn

mir im Gespräch oder im Schreiben der Grund fehlt, worauf soll ich meine Argumente bauen?

III.

In einer Fußnote spricht Jörg von „Zufahrtsstraßen“, die sich eine Männerwelt auf diese Weise sicherte. Die Begrifflichkeit mag auf den ersten Blick salopp klingen. Im weiteren Kontext jedoch ergibt sich ein tieferer Sinn, wenn Kilian Jörg den Parameter „Glätte“ nicht allein auf die Welt des Automobils beschränkt, sondern als Erkennungsmerkmal des Kapitalismus einführt. Der Gewinn soll sich noch vervielfachen, wofür Wachstum notwendig ist. Kilian Jörg verfolgt da einen deutlich anderen, kritischen Weg. Seine Essays in *Backlash* überlegen auch den Zustand nach der Corona-Krise. Welche Chancen verschafft ein Lockdown der Wirtschaft? Thesen und Argumente auszusprechen, die zunächst wie ein Tabu klingen, gehört zu Jörgs Stil. Ob etwas Tabu ist, hängt erneut von der Ausgangslage und den Menschen ab, die etwas als solches deklarieren. Die Überzeugung, dass alles in allen Bereichen, vor allem jedoch im Geldsektor, glatt laufen muss, führt zur Einebnung der definitiven Unterschiede.

Die bereits angesprochenen Handlungsanweisungen im Buch sind eine Möglichkeit, dieser Übermännlichkeit zu entkommen. Dass man einer übertriebenen Identifikation mit dem eigenen Geschlecht entkommen möchte, ist eine unausgesprochene Voraussetzung. Wer sich lieber mit seiner Identität beschäftigt, um sich von den Anderen abzugrenzen, wird kaum dieses kleine Buch erwerben. Denn es stellt die eigenen Stärken in Frage: Wenn Jörg selbst ein Mann ist, die männliche Übernahme des diskursleitenden Wortes jedoch kritisiert, dann stellt er seine eigene Stimme in den Schatten der Anderen, für die er die Stimme erhebt. Ein ähnliches Problem stellt sich beim Exotismus in der Literatur, wenn marginale Kulturen angeeignet werden und in diesem Prozess der sogenannte „edle Wilde“ in verschiedensten Ausformungen suggeriert wird. Die eigene Stimme hebt sich in den Vordergrund und übernimmt für diejenigen, die nicht unsere Sprache sprechen oder die ungehört sind, den Redepart. Was sich im Rahmen einer Aufklärung sehr gut anhört, verbirgt die Machtstrukturen, die durch ein Sprechen für Andere zustande kommen.

Jörg löst dieses Dilemma, indem er die eigene Position reflektiert: Aus einer anthropologischen Beobachtung, dass sich der Mensch meist nicht in seiner Umwelt wohlfühlt, resultiert eine Unsicherheit, die nicht durch Brutalität, Wut oder

Klugscheißerei übertüncht werden muss. Diese Unsicherheit gilt es auszuhalten. Jörg führt in seinem Essays jedoch aus, dass gerade dieser „Mangel“ vehement bekämpft wird, bis hin zur Auslöschung des störenden Elements. Dies bildet das Fundament für neue, beängstigende Bewegungen, die sich global als Rechtspopulismus zeigen. Es eigentlich schon immer besser gewusst zu haben und die Ordnung klar vor Augen zu haben, wer kennt solche Mentalitäten aus dem Netz nicht?

IV.

Dem wird ein Spiel gegengesetzt: Stelle dir vor, du atmetest all die Auspuffgase ein und stelltest dir ein Paradies vor. Eigentlich würde ich meine Nase bedecken, bereits vor Corona, um nicht Opfer einer Abgaswolke zu werden. Doch die Übeltäterin wird zu unserer Verbündeten. Diese Handlungsanweisungen legen ein solches widersprüchliches Verhalten nahe. Es würde mich nicht wundern, wenn auch Jesus' Bergpredigt Pate für diese Anweisungen gestanden hatte, bis zu einem gewissen Grad. Man geht eine widersprüchliche Praxis ein, die den gängigen Erwartungen nicht entspricht und drückt so seinen Einsatz für das Wesentliche aus. Die Wahrnehmung verändert sich und der Blick schärft sich für die Mehrdeutigkeit der Welt. Wie ist es, Maschinenmotel für einige Zeit zu sein? Belastend, für andere jedoch erhebbend, denn sie erheben sich tatsächlich über ihre angestammte Umgebung. Macht man sich dann nicht mit der bekämpften Sache gemein? Das Auto als geiles Gefährt durchs Gebirge? Geht das als Aktivist gegen Auto-Lobbyismus? Kilian Jörg behauptet: Ja. Man könne sich von eigenen Bedingungen und Bedingtheiten nicht lossprechen. Daher müssten sie offen liegen. Der Verfasser schildert seine Suche nach einer geschlechtlichen Identität. Macht sich dadurch verletztlich, die Häme im Netz lässt sich bereits vorahnen. Stichwort: Toxische Männlichkeit. An dieser Stelle bevölkern die Monstren unserer Hirne die Seiten. Was abseits liegt, macht Angst.

An diesem Punkt macht ein konstruktiver Vorschlag Jörgs Sinn. Er schlägt vor, nicht *der einen* Vernunft zu folgen, sondern „de[m] zentralen Wert des Minoritären, der Subszenen und Untergründe“. Das Werden vollzieht sich auch ohne Zutun des Menschen, die Moderne trägt sich laut Jörg unweigerlich ab „und eine neue ökologische Stabilität jenseits des Anthropozäns wird sich einstellen.“ Um diese Zukunft aktiv mitgestalten zu können, ist es notwendig, aus den üblichen Routinen auszubrechen. Was sich so einfach niederschreibt – zudem wie aus einem beliebigen Manifest klingt oder einem

interventionistischen Artikel, der die genaue Beobachtung der Gegenwart überschreiten möchte – ist in der Tat alles andere als einfach. Hier helfen Werkzeuge, die Jörg in seinem Buch andeutet: Nicht nur die Handlungsanweisungen, sondern ein offenes Ohr für *Texte*. Der Rückzug auf den Text könnte als einfalllos bezeichnet werden, weil ein Autor sein liebstes Objekt und seine liebste Tätigkeit in den Vordergrund rückt, und zwar wiederum im Medium der Schrift – die Kritik an einer solchen Verschriftlichung der Welt zieht sich durch die postmoderne Philosophie (wird von Jean Baudrillard etwa in die Virtualität erweitert oder von Hélène Cixous gegen die Übermännlichkeit der Schriftstellerei gelesen) – doch letztlich geht es hier nicht um eine unzugängliche Sprache (lies: Akademikerdeutsch), sondern um das Erzählen von Geschichten. Wer hört nicht gern Geschichten und setzt diese fort? Einem Backlash entgegenzutreten, wird durch die Erweiterung der menschlichen Fantasie möglich. Stell dir vor, du bist heute ein anderer Mensch! Und wenn es dir gefällt, dann halte daran fest, dass du anders bleiben wirst!

V.

Es stimmt, dass man selbst gerne da abgeholt wird, wo man sich wohl fühlt. Wenn Kilian Jörg auf eine Science Fiction-Kurzgeschichte der us-Autorin Ursula K. Le Guin verweist, dann zeigt sich hier eine ökologisch und anthropologisch bewusste Literatur, die unter die Science Fiction fällt, weil sich Le Guin stets für Fremdheit und Kontakt mit dem Anderen interessierte. Die angstbesetzte Wahrnehmung von Etiketten, die Ordnung schaffen sollen, um sich selbst als Identität erst schaffen und absichern zu können, wird angesichts einer drohenden ökologischen Katastrophe hinweschmelzen. Was interessiert Viren und Bakterien, die auch nach einem Weltuntergang (realer, nicht religiöser Art) ihren Platz in der Ökologie unseres Planeten finden werden, eine Identität als alter weißer Mann oder als umweltbewusster, aber fremdenfeindlicher Volkskernmann, der sich gegen die eigene Bedeutungslosigkeit auflehnt, dafür ihm nicht genehme Lebensentwürfe und Herkünfte nicht nur diskreditiert, sondern diffamiert, in dem Glauben, dadurch an Lebensqualität und Planetenzeit zu gewinnen? Kein Stück. Sie laben sich am verendenden Leben und bauen aus der gefallen Ziviliation eine neue Umwelt. Jörg erkennt dies und fordert einen neuen Experimentierraum, in dem eben ein Vorwärtssprung und nicht ein Rückfall möglich wird: „Um diesen Feedbackschleifen zu entkommen, müssen Wege aus dieser selbstreferenziellen Logik des Abendlands und seiner Vernunft

gefunden werden. Es gilt, anderen menschlichen und nicht-menschlichen Völkern zuzuhören. Entwickeln wir Sprachen über Kulturgrenzen hinweg, die uns die Metaphysiken und Vernunftseinsichten der Auberginen erläutern.“ Dieser Gedanke entstammt Ursula K. Le Guins Kurzgeschichte *The Author of the Acacia Seeds* aus dem Jahr 1974. Darin wird der Erforschung von „Sprachen und Poesien von Tieren, Pflanzen und Gesteinen“ viel Raum gegeben. Einfach wird es nicht sein, diese Grenzen hinter sich zu lassen. Diverse Tiere und Pflanzen werden uns sympathischer sein. Andere stoßen uns ab. Es geht hier jedoch gar nicht um einen objektiven Prozess, sondern um ein persönliches Überwinden der alten Regeln. Statt Rück- bitte Fortschritt. Aber nicht ohne neue Wurzeln zu schlagen! Der Umwelt zuliebe. Und Wurzelschlagen bedeutet auch immer eine lebendige Diskussionskultur, die sich zu orientieren weiß. Vorliegendes Buch bietet hierfür eine sehr gute Starthilfe. Denn, welcher freiheitsliebende Leser möchte schon folgendes erleben, sobald er den Fuß vor die Haustür setzt?

„Der exzentrische Selbstbezug und die radikale Abschottung von anderen Lebensbezügen haben eine radikale Landnahme und Anthropogenisierung des Planeten ermöglicht. Und die wiederkehrenden Backlashketten der Resilienz der Moderne machen das Leben immer monotoner, hässlicher, ungesünder und tödlicher.“

Wo wirft jener Mensch, der/die dieses hier liest, seinen Anker? Die Frage hallt lange nach. Schließlich macht sich Stille breit. Haben wir ihn/sie übersehen? Sind sie untergetaucht, während wir uns Gedanken zur Erosion der Politik und Ähnlichem machten? Wir stehen auf wankendem Grund – merken wir dies? Indem wir auf Sand unser Gleichgewicht zu halten suchen? Den Anker werfen wir zu den Gefährten rüber, die unter Wagemut eben nicht Ausbeutung verstehen, sondern die gemeinsame Reise, auch durch unwegsames Terrain. Wenn die Zeit immer knapper wird, dürfen wir das Ausprobieren nicht aufgeben. Notfalls muss dieses rückerobert werden, auf nicht-vereinnahmende Weise.

Ein guter Anfang wäre, mehr Verknüpfung zu wagen. Zusammen zu denken, was zuvor als spaltend empfunden wurde. Einfach wird das nicht, aber wer hätte das auch behauptet?

DOMINIK IRTENKAUF

lebt als Autor, freier Journalist und Inklusionshelfer in Berlin – einer Stadt, mit der er nach einer ganzen Weile doch Freundschaft schließen möchte. Bald erscheint eine Science Fiction-Story in der Anthologie *Macht und Wort* (Hirnkost Verlag, Berlin).

I followed my instinct and turned into a book

Die Künstlerinnen **ELISABETH ÖGGL** und **LORENA PIRCHER** haben die Bildstrecke der vorliegenden Ausgabe der ZUKUNFT gestaltet. In ihrem bewusst sehr persönlichen Statement erlauben sie Einblicke in ihre Schwerpunktsetzungen und Arbeitsprozesse – das Buch als Objekt spielt dabei eine zentrale Rolle.

“It’s an artist book, if an artist made it, or if an artist says it is”.

Lucy Lippard, 1985

Der schönste Versuch einer Definition von Künstlerbüchern ist gleichzeitig eine Nicht-Definition. Das erste Wort nach „Buch“ im Duden Band 1, 23. Auflage von 2004 ist „Buchara“, eine Landschaft und Stadt in Usbekistan. Dieses Wort kann man an drei Stellen trennen. „Buch“ hingegen ist einsilbig. Unterteilen lässt es sich vielleicht trotzdem. Das Wort „Künstlerbuch“ gibt es im Duden nicht. Bis heute gibt es keine allgemeingültige Fixierung der Begrifflichkeit.

Lange fungierten Bücher als Kommunikationsprothese des Menschen, als Vermittler von Wissen und als Informationslieferant neuer Erkenntnisse. Durch moderne Medien und soziale Netzwerke wird das Buch immer stärker von diesen Funktionen befreit. Viele bekannte Künstler*innen nutzen das Künstlerbuch bis heute als Beiwerk ihrer Ausstellungsarbeiten. Mittlerweile hat es sich jedoch als eigenständiger Nischenbereich im Kunstbetrieb etabliert. Zahlreiche Künstlerbuchmessen finden vermehrt Zuspruch, auch in Europa. Ein großer Kunstbuchmarkt existiert seit einiger Zeit in Amerika, wo Codex Book Fair und die New York Art Book Fair spannende Einblicke des Buches im Kontext der Bildenden Kunst liefern. Podiumsdiskussionen und Symposien beschäftigen sich zunehmenden mit den alternativen Vermittlungsformen literarischer Werke.

Wenn das Buch nichts mehr muss, was kann es dann?

Diese Frage stellen wir uns, indem wir gemeinsam versuchen, Grenzen der Buchform auszuloten. Wir forschen nach funktionierenden Formen, die Texte auf alternative Weisen erfahrbar machen und Schnittpunkte zwischen Lyrik und der Bildenden Kunst schaffen können. Besonders Materialaffinität und bibliophile Auseinandersetzungen spielen für uns dabei eine Rolle. Bücher haben einen aktivierenden Charakter und verlangen der/dem Betrachter*in Eigeninitiative ab, gleichzeitig haben sie eine entschleunigende Komponente. Kunst und Literatur können auf mehrfacher Zeit- sowie Metaebene wirken. Auch Künstlerbücher können selten passiv konsumiert werden. Vor allem darauf möchten wir eingehen. Zudem sollen unsere Werke einen bestimmten haptischen Reiz und eine experimentelle Auseinandersetzung zwischen Inhalt und Form transportieren. Die Arbeiten bewegen sich deshalb zwischen Buchobjekt und druckgrafischem Werk. Ein Hauptaugenmerk in der Gestaltung liegt auf der Verwendung von verschiedenen Werkstoffen wie Silikon, Metall, Holz, Samt sowie Papier und deren Konnotationen und Empfindungen, die damit assoziiert werden. Unsere Inspirationen sind vielfältig. Insbesondere Kunstwerke, denen eine Ausdehnung von Text in den dreidimensionalen Raum gelingt, übt eine Faszination auf uns aus.

Elisabeth begann sich mit ihrem Erasmusaufenthalt in Florenz durch den Einfluss ihres Hauptprofessors Maurizio Olivetto mit Künstlerbüchern auseinanderzusetzen. Durch sei-

ne verspielten Arbeiten fand sie auf entspannte Weise Zugang zum Buch im Kontext der Bildenden Kunst. Ihre Diplomarbeit setzte sich anschließend konkret mit dem Buch als Kunstwerk auseinander. Die neun von ihr präsentierten Arbeiten reflektierten über Banales und Experimentelles. Einige ihrer Werke untersuchen Prosa aus Japan um das Jahr 1000 n. Chr., andere sind ironische Auseinandersetzungen mit populärkulturellen Erscheinungen. Ihre kreativen Entscheidungen sind häufig primär Materialentscheidungen. Original druckgrafische Elemente wie Monotypie, Siebdruck und Radierung finden in all ihren Werken Eingang.

Lorena entwickelte früh eine Faszination für das Zusammenspiel von Literatur und Bildender Kunst, da sie Inspiration für ihre Gedichte in Werken der Konzeptkunst, des Expressionismus, der Arte Povera und Monumentalskulpturen von beispielsweise Louise Bourgeois findet. Ihre Gedichte sieht sie zuerst als Bilder, welche sie schriftlich verarbeitet. Die Qualitäten des Künstlerbuches, den Inhalt von Gedichten im künstlerischen Umfeld und im dreidimensionalen Raum zu manifestieren, üben daher einen besonderen Reiz auf sie aus. Die lyrischen Werke entstehen meist in einem Guss, sind Prosegedichte und transportieren häufig Stimmungen mit starken Assoziationen zu bestimmten Farben und Materialitäten, organischen und formbaren Elementen wie Lehm sowie sich wandelnden Elemente wie Holz, das auch in Form von Asche auftritt. In ihren Gedichten beschäftigt sie sich mit der Auseinandersetzung des menschlichen Innenlebens mit der Umwelt und des Individuums, das sich innerhalb der Gesellschaft zu positionieren versucht.

Untitled I war unser erstes gemeinsames Projekt. Es spielt mit einer Wechselwirkung aus Leichtigkeit und Schwere, was durch die Materialien Bleiblech und den dünnen Silikonseiten transportiert wird. Es erlaubt ein wandelbares und dynamisches Wahrnehmen der literarischen Handarbeit: Die einzelnen Seiten sind nicht fixiert, können somit neu angeordnet und verändert werden, schmiegen sich an sich verändernde Formen an und erlauben durch ihre Transparenz eine Über-einanderschichtung und Neuordnung der Sätze. Dementsprechend ist der Inhalt des Künstlerbuches ambivalent. Der Satz „Deine Gedanken krümmen sich in meinen Organen“ kann beispielsweise durch die aktive Krümmung der Silikonseiten physisch nachempfunden werden. Dadurch, dass der Text aus einer vorgeschriebenen Syntax enthoben wurde, bleibt sein Sinn ein wandelbarer, ein nicht festgeschriebener und erinnert an das *Libro de arena* von Jorge Luis Borges.

The Pillow Book Project ist eine nicht unironische Anspielung auf eines der frühesten Prosawerke der japanischen Heian-Periode. Die Hofdame Sei Shōnagon brachte damals ihre Gedanken zum täglichen Leben aufs Papier. Die Übermittlung basiert auf einer stark männlich geprägten Perspektive, weshalb der Name auf mehrfache Weise irreführend ist; der Name 枕草子, Makura no Sōshi, kann nicht nur Kopfkissen, sondern auch Sattel bedeuten, wurde aber durch eine männliche Rezeption auf erstere Bedeutung festgelegt und damit in den häuslichen Kontext gesetzt. Die künstlerische Verarbeitung greift ebendiese Elemente auf und druckt Gedanken und Beobachtungen mittels Siebdruck auf scheinbar bequeme Kissen. Mit diesem Projekt möchten wir die Betrachter*innen an den Gedanken fiktiver Personen teilhaben lassen. Der Tiefgang der niedergeschriebenen Sätze kann in allen Fällen übersehen werden.

Auch in unserem aktuellen Projekt *Knochen der Jahre* wirken Inhalt und Material wechselseitig aufeinander ein. Die in den Texten untersuchte symbolische Materialität menschlicher Körper wird in den dreidimensionalen Raum geführt. 

ELISABETH ÖGGL

wurde 1994 in Südtirol, Italien geboren. Sie lebt und arbeitet als Visual Artist in Wien. An der Universität für angewandte Kunst in Wien studierte sie Grafik und Druckgrafik. Schon im Laufe ihres Studiums lag ihr Fokus auf dem Buch im künstlerischen Kontext.

LORENA PIRCHER

wurde 1994 in Südtirol, Italien, geboren. Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft sowie Anglistik und Romanistik. Sie schreibt Kurzprosa und Lyrik. Ihr erster Gedichtband *Irrende Welten* wurde 2018 veröffentlicht; derzeit arbeitet sie an ihrem zweiten Lyrikband.



4 Untitled VII
Bleiblech, weiße Sprayfarbe, handgeschöpfte Silikonseiten,
Siebdruck, 50cm x 50 cm x 4cm, Unikum, Wien 2019
[Close-up einer Silikonseite]

AUCH IM VA VERLAG ERSCHIENEN



Eine philatelistische Zeitreise zu 75 Jahren WGB

DER WELTGEWERKSCHAFTSBUND (WGB) FEIERT HEUER SEINEN 75. GEBURTSTAG. MANCHE FORDERUNGEN DER ERSTEN JAHRE NACH SEINER GRÜNDUNG SIND NACH WIE VOR AKTUELL. DIESEM JUBILÄUM LIEGT DIE IDEE DER VORLIEGENDEN BROSCHÜRE ZU GRUNDE.

DIE KURZE ABHANDLUNG DER SEHR UMFANGREICHEN GESCHICHTE DES WGB BASIERT VOR ALLEM AUF DER ERZÄHLUNG DER 17 WELTKONGRESSE DES WGB, SIE STELLEN HIER DIE MEILENSTEINE DER ENTWICKLUNG UND DER GEZEIGTEN BRIEFMARKEN DAR.



DIE WIENER STRASSENBAHNER GALTEN IN DER ZWISCHENKRIEGSZEIT ALS EINE DER SPEERSPITZEN DER SOZIALDEMOKRATIE. ES VERWUNDERT DAHER NICHT, DASS SICH AUF PRAKTISCH ALLEN BAHNHÖFEN SCHUTZBUNDGRUPPEN, SOGENANNT STRASSENBAHNER, BEFANDEN. INSBESONDERE IN FLORIDSORF WAREN DIE STRASSENBAHNER DIREKT IN KAMPFHANDLUNGEN DES FEBRUAR 1934 VERSTRICKT. HIER WURDEN AUCH ZWEI STRASSENBAHNER VON EINEM EILIG EINBERUFENEN STANDGERICHT ZUM TODE VERURTEILT, IN LETZTER MINUTE ABER BEGNADIGT. IN DIESER BROSCHÜRE WERDEN AUS DEM BLICKWINKEL DIESER BERUFSGRUPPE DIE HEFTIGEN AUSEINANDERSETZUNGEN UM DIE WIEDERHERSTELLUNG DER VON DER REGIERUNG DOLLFUSS DEMONTIERTEN DEMOKRATIE BESCHRIEBEN.

HEFTBESTELLUNG

SOLANGE DER VORRAT REICHT

**Kupon ausschneiden
& einsenden an:**

**VA Verlag GmbH
Kaiser-Ebersdorferstrasse 305/3
1110 Wien**

ICH BESTELLE "ROTE PHILATELIE"
7,90 € INKL. MWST ZZGL. VERPACKUNG UND VERSAND 2,00 €

ICH BESTELLE "WIENER STRASSENBAHNER IM FEBRUAR 1934"
PREIS 5,-€ INKL. MWST ZZGL. VERPACKUNG UND VERSAND 2,00 €

NAME: _____

STRASSE: _____

ORT/PLZ: _____

TEL.: _____

E-MAIL: _____ UNTERSCHRIFT: _____

ODER BESTELLUNG PER E-MAIL AN DEN VERLAG: OFFICE@VAVERLAG.AT



KAUM EIN ANDERES SYMBOL EINT DIE INTERNATIONALE ARBEITERBEWEGUNG SO STARK, WIE DIE 1871 IM NACH-REVOLUTIONÄREN PARIS VERFASSTE „INTERNATIONALE“. IM ANGESICHT DER NIEDERLAGE DES FRANZÖSISCHEN PROLETARIATS, WÄHREND TAUSENDE KÄMPFERINNEN UND KÄMPFER DER COMMUNE VON DER REAKTION ERMORDET WURDEN, MACHTE SICH, ÄNGSTLICH IM VERSTECK SITZEND, EUGENE POTTIER DARAN EIN TROTZIGES, HOFFUNGSFROHES KAMPFLIED ZU SCHREIBEN. SO ENTSTAND NICHT NUR DIE WELTWEITE HYMNE EINER STOLZEN BEWEGUNG, SONDERN EIN KAMPFLIED VON MILLIONEN BEWUSSTER ARBEITNERINNEN UND ARBEITNEHMER AUF DER GANZEN WELT.

HEFTBESTELLUNG

SOLANGE DER VORRAT REICHT

**Kupon ausschneiden
& einsenden an:**

**VA Verlag GmbH
Kaiser-Ebersdorferstrasse 305/3
1110 Wien**

ICH BESTELLE "EIN LIED BEWEGT DIE WELT"
7,90 € INKL. MWST ZZGL. VERPACKUNG UND VERSAND 2,00 €

NAME: _____

STRASSE: _____

ORT/PLZ: _____

TEL.: _____

E-MAIL: _____ UNTERSCHRIFT: _____

ODER BESTELLUNG PER E-MAIL AN DEN VERLAG: OFFICE@VAVERLAG.AT