

Einerseits kommt Robert unmittelbar bei dem Terroranschlag ums Leben. Jakob empfindet andererseits den Angriff und seine Einflüsse und Auswirkungen *indirekt*. Sowohl für die Verstorbenen als auch für die Überlebenden hat der Terror das individuelle und globale Leben durchdrungen und die heutige Welt verändert.

Angesichts der Allgegenwärtigkeit des Terrors inszeniert Katharina Hackers Roman Krisenräume, die auf zwischenmenschlichen und kulturhistorischen Ebenen gleichzeitig narrativ artikuliert werden. Das nächste Kapitel befasst sich mit der Identifizierung und Analyse der Auswirkungen der flüchtigen Angst (vgl. Bauman 2006: 103) auf die Figuren von *Die Habenichtse*. Die Unsicherheit und die fehlende Orientierung entpuppen sich als häufige Motive innerhalb der Erzählung und zeichnen sich durch die zugrundeliegende Ambivalenz der flüchtigen Moderne aus. Zum einen wird die Suche nach Referenzen, die eine Stabilität des individuellen Lebens ermöglichen, im Sinne eines auf die eigene Sicherheit abzielenden Individualismus problematisiert. Zum anderen bringt diese Verteidigung des Selbst eine Passivität mit sich, die in der Ausgrenzung des Anderen und dem Fehlen moralischen Handelns gipfelt.

4.2 »Alles wird anders«: Veränderungen und das Selbst

Der Roman geht von der Idee der Veränderung als Chance aus, das eigene Leben zu verbessern. Dem Grundsatz »Alles wird anders« kommt eine Bedeutung zu, die eine Distanz zu einem früheren Lebenszustand kennzeichnet. Der frühere US-Präsident George W. Bush betont in seiner Rede »*nichts [ist], wie es war*« (DH 93, Herv. i.O.), dass das Geschehen nicht rückgängig gemacht werden kann. Angesichts des Traumas versuchen die Menschen, ihr Leben positiv zu verändern. Diese hoffnungsvolle Idee drückt Isabelles Designagentur in ihrem Slogan aus: ein *Rebranding*, das die Identität neu definiert: »*New concept – new life*« (DH 34, Herv. i.O.). Diese positive Vorstellung wird in Form von Hoffnung für die Hauptfiguren dargestellt: das deutsche Ehepaar Jakob und Isabelle zieht zwecks beruflichem Aufstieg nach London; die Kinder Sara und Dave ziehen in das Haus einer verstorbenen Tante mit dem Motto, »[a]lles wird anders« (DH 7). Der Drogendealer Jim wünscht sich ein Leben auf dem Land, um seinem kriminellen Leben in London zu entkommen. Obwohl die Ereignisse der Erzählung in einer Krise der Subjektivität und emotionalen Stagnation münden, bleibt die Vorstellung der Veränderung als Schutz gegen negative Aspekte des individuellen und/oder kollektiven Lebens bestehen: »Es wird anders jetzt, sagte er [Jakob] leise« (DH 308), nachdem Isabelle an einem brutalen Vorfall beteiligt war. Somit ist der Begriff der Veränderung im Wesentlichen ambivalent, aber er kann die Vergangenheit weder löschen noch rückgängig machen. Aus diesem Grund wird hier die These vertreten, dass sich die Figuren von *Die Habenichtse* in einem ständigen Fluchtzustand befinden, ohne jedoch unbedingt zu wissen, wohin. Die Verschiebung ist nicht nur räumlich, sondern auch subjektiv. Der Mangel an Orientierung und die Fragmentierung narrativer Identitäten werden später analysiert. Zunächst ist zu verstehen, wie sich diese Kultur der Unsicherheit (vgl. Bauman 2006: 42) entwickelt hat und wie die Figuren sie wahrnehmen.

Aus narratologischer Perspektive macht Kayaoğlu (2008) darauf aufmerksam, dass der 9/11 kein Motiv ist, das zwangsläufig das Leben von Individuen bestimmt. Vielmehr

verursacht es Chaos und enthält Individuen feste Bezüge vor, auf welche die Individuen sich stützen könnten. So führt der Terroranschlag Ereignisse herbei, die durch eine Beliebigkeit des urbanen Lebens verbunden sind:

Anfangs erscheinen diese Erzählstränge unzusammenhängend, nur der Anschlag bildet ein konstantes Motiv. Im Verlauf des Romans wird langsam ersichtlich, dass diese einzelnen Erzählstränge nicht in bloßer additiver Verknüpfung zueinander stehen, sondern dass sie in kausalem Zusammenhang ›langsam‹ entfaltet werden. [...] Ein prägnantes Beispiel für die Zusammenführung der Erzählstränge bildet die als gemeinsames räumliches Element dienende ›Lady Margaret Road‹. (ebd.: 134)

Saras Bruder, Dave, kündigt schon am Anfang der Handlung an, dass alles anders sein würde. Wie sich jedoch im Verlauf der Erzählung zeigt, entpuppt sich der Umzug auf die Lady Margaret Road als unerfülltes Versprechen: Die Kinder bleiben in prekären Situationen gefangen und werden von ihren alkoholkranken und misshandelnden Eltern im Stich gelassen. Jim schafft es wiederum nicht, ein bürgerliches Leben mit seiner Freundin Mae aufzubauen. Sie ist geflohen, nachdem Jim sie während eines Wutausbruchs brutal angegriffen hatte. Isabelle und Jakob scheinen zwar berufliche Fortschritte zu erzielen, aber ihre Passivität gegenüber Terror und Gewalt isoliert sie von jeder Möglichkeit subjektiver Entwicklung.

Obwohl Isabelle und Jakob, Jim und Sara in nebeneinanderliegenden Häusern auf der Margaret Road leben, wird im Laufe der narrativen Handlung deutlich, dass der geografische Aspekt nicht der Faktor ist, der ihre Leben am meisten beeinflusst. Die Figuren sind ständig Unsicherheiten, Ängsten und Krisen ausgesetzt, die sie dazu führen, sich nach einer Lebensveränderung und einer Flucht vor ihren individuellen Realitäten zu sehnen. Die Zerbrechlichkeit der emotionalen Bindungen und die Unfähigkeit, eine stabile Identität zu erzielen, gestalten ein Netzwerk kurzlebiger Identitätsfragmente, die unvermeidlich und unaufhörlich mit den Ambivalenzen des flüchtigen Lebens konfrontiert sind. Shafi zufolge (2011: 435) heben sich diese Ambivalenzen von dem Erweiterungs- und Fortschrittsideal ab, indem dem individuellen Leben Referenzpunkte entzogen werden, die als stabile Grundlagen für ihre Identitäten fungieren: »Though the figures of the novel are almost constantly on the move, relocating, travelling, or seeking work – all features that show them to be inhabitants of a globalized economy – it is their inability to create domestic space that affects them most profoundly.«

Dementsprechend ist Lady Margaret Road durch eine Vielzahl von Perspektiven und Subjektivitäten gekennzeichnet, die jede geografische oder soziale Verallgemeinerung bzw. Einordnung widerlegen⁴. Es sind Individuen, die unterschiedliche Lebensgeschichten und Erwartungen teilen, die im und durch den Raum zum Ausdruck kommen. Die Oszillation zwischen den verschiedenen Erzählsträngen und Analepsen zeigt,

4 »Die dominante partielle Stadtkonstitution in Form einer Straße und ihrer Häuser betont das Sample sozialer Unterschiede. Nicht die Zeichenhaftigkeit der Stadt wird hier ausgestellt, sondern eine Stadt des Realen, deren gesellschaftliche Milieus erbarmungslos nebeneinander leben. Hacker entwirft das Psychogramm einer Post-Nine-Eleven-Gesellschaft, die sich selbst am Nächsten ist.« (Reinhäkel 2009: 133)

dass die Individuen sich in tiefen Identitätskrisen befinden. Diese spiegeln sich in ihren Taten wider und wirken sich unmittelbar auf die anderen aus.

In Anlehnung an Stuart Halls (1994: 180) Feststellung, dass die postmodernen Identitäten sich in einem Krisenzustand befinden, gewinnen die Angst und die Instabilität des urbanen Lebens im Rahmen der flüchtigen Moderne an Bedeutung (vgl. Bauman 2003a: 155). Die zwischenmenschlichen Beziehungen und die emotionalen Bindungen werden tendenziell immer fragiler. Angesichts dieser Unsicherheit bemühen sich die Individuen um die Suche nach dauerhafteren Bindungen, die als individuelle Zufluchtsorte in Krisenzeiten fungieren können. In *DH* wird diese Suche durch die zugrundeliegende Ambivalenz der flüchtigen Moderne thematisiert: Während Isabelle und Jakob einerseits erfolgreiche Berufe ausüben, wird ihre Beziehung andererseits schwächer. Isabelle, der »[...] immer etwas entglitten war« (*DH* 32), lässt sich auf den Drogendealer Jim ein, während Jakob eine mal väterliche, mal nahezu homoerotische Beziehung zu seinem Chef Bentham aufbaut. Jim wiederum wünscht sich ein friedliches und bürgerliches Leben mit seiner Partnerin Mae, doch sie verschwindet spurlos. Er vermag es nicht, ihr Verschwinden zu verarbeiten, und gerät in eine Identitätskrise, aus der er nicht herauskommen kann. Die kleine Sara befindet sich in einem kritischen Vernachlässigungszustand: Ihre Eltern behandeln sie ohne Zuneigung und mit Gleichgültigkeit und unterlassen ihre soziale Entwicklung. Sie wird oftmals zu Hause mit ihrer Katze Polly alleingelassen. Obwohl Saras älterer und ebenfalls vernachlässigter Bruder von zu Hause weggelaufen ist, kehrt er manchmal zurück, um nach seiner kleinen Schwester zu sehen. Die emotionale Bindung zu Dave und Polly ist Saras einzige Zuneigungsquelle. Sie bekommt sonst weder Aufmerksamkeit noch Mitleid von anderen Menschen, die ihr eventuell helfen könnten.

Somit wird ersichtlich, dass die Erzählung von unterschiedlichen Perspektiven sozial unterschiedlicher Individuen geprägt ist. Die Überschneidungen bzw. Oszillationen zwischen den verschiedenen Erzählsträngen machen deutlich, dass die Kausalität von Ereignissen durch die Verkettung unterschiedlicher subjektiver Fragmente erklärt werden kann. Durch die multiple Fokalisierung ist die Erzählung von einer Fragmentierung des kollektiven Lebens gekennzeichnet und ähnelt somit der Stadt: einer fragmentierten Dimension, in der sich Individuen treffen und beeinflussen⁵. Ein Beispiel lässt sich dazu anführen:

Sie [Isabelle] lief durch die kleinen Sträßchen, nicht bereit, sich abzufinden damit, daß nichts geschah, nichts geschehen war, es war sommerlich warm, sie spürte unter dem Rock ihre Schenkel, an den Füßen den Staub.

Als sie um die Ecke bog, erkannte Jim sie sofort, verwirrt, ärgerlich, denn sie hatte hier

5 »Die alternierende Erzählperspektive in *Die Habenichtse* sticht schon zu Anfang als ein besonderes Erzählprinzip hervor. In der weitgehend eingehaltenen personalen Erzählsituation wird beständig zwischen den Figuren bzw. den Erzählsträngen hin und her gewechselt. Zwischendurch wird auch die subjektive Wahrnehmung der jeweiligen Figuren durchbrochen und es schaltet sich eine Erzählerstimme ein, die nahezu als auktorial bezeichnet werden kann, aber bei den Schilderungen weitgehend wertungsfrei bleibt. Hier kann, im Sinne Genettes, von einem ständigen Wechsel zwischen Nullfokalisierung und interner Fokussierung gesprochen werden – bzw. handelt es sich hier um »multiple Fokalisierung«.« (Kayaoğlu 2008: 132-133)

nichts zu suchen, in seinem alten Territorium, das er so lange gemieden hatte, in diesen Straßen, die Mae entlanggegangen war, die er mit ihr überquert hatte. Da war sie, strich sich mit den Händen über den Rock. Er suchte in der Hosentasche nach Zigaretten, nach dem Feuerzeug, rauchte. Aber sie spionierte ihm nicht nach, dachte er, auch wenn sie an der Ecke der Field Street stand, als warte sie auf jemanden. (DH 172)

Die unerwartete Begegnung zwischen Isabelle und Jim »in seinem alten Territorium« unterstreicht, dass der Stadtraum ein komplexes Verhältnis zwischen Identität und Alterität (vgl. Lefebvre 1992[1974]: 54) nahelegt. Die Menschen in der Stadt führen ein individuelles Leben, ihre Beziehungen sind allerdings situativ und für Einflüsse anderer Umstände und Menschen anfällig. In diesem Zusammenhang inszeniert DH die Krise der individuellen Identität und betont zugleich die individuellen Herausforderungen, welche die Individuen zu spüren bekommen. Sie verhindern die endgültige Konstruktion ihrer Subjektivitäten. Im Gegensatz zu den anderen untersuchten Romanen liegt der Schwerpunkt von DH nicht auf der individuellen Selbstbestimmung, sondern vielmehr auf den Ambivalenzen und unkontrollierbaren Folgen der flüchtigen Moderne. Die nachstehenden Unterkapitel zielen insofern darauf ab, die Krisenpunkte der Figuren auf zwischenmenschlicher und kulturhistorischer Ebene zu identifizieren und als Ganzes die flüchtige Moderne und die damit einhergehende Angst- und Unsicherheitskultur zu problematisieren.

4.2.1 Passivität und Distanz

Der in Katharina Hackers Roman untersuchte Grund, der das Unbehagen der Postmoderne widerspiegelt (vgl. Bauman 1999: 23), ist die weitverbreitete Passivität der Figuren. Eine zwischenmenschliche Distanz, die sich als eine Auswirkung des Individualismus in den postmodernen und flüchtigen Gesellschaften herausstellt⁶. In *Die Habenichtse* ist die der flüchtigen Moderne zugrundeliegende Ambivalenz in der Teilnahmslosigkeit des deutschen Ehepaares Isabelle und Jakob festzustellen: Sie sehen sich als allein verantwortlich für ihr Leben und treffen daher keine Entscheidungen, für die sie verantwortlich gemacht werden könnten. Selbst zu den globalen Auswirkungen des Terroranschlags auf das WTC wollen sie keine direkte Beziehung haben:

Vor dem Fernseher war Isabelle fast in Tränen ausgebrochen, mit dem Telefon in der Hand, [...] fand sie es absurd, über Menschen zu weinen, die man nicht kannte, und unzählige andere Tote unbeweint zu lassen. (DH 10)

6 Wie bereits erwähnt, hatte Simmel bereits darauf hingewiesen, dass diese Dissoziation – in seinen Worten: die Blasiertheit – zu einem grundlegenden Aspekt der Urbanität geworden ist (vgl. Simmel 1995[1903]: 123). Baumans Überlegungen scheinen zu beweisen, dass diese Teilnahmslosigkeit sich im Rahmen der flüchtigen Moderne verschärft hat, da die Konzepte der Gemeinschaft sowie der zwischenmenschlichen Solidarität immer mehr schwächer geworden sind. Auf diese Weise umfasst die Ambivalenz (vgl. Bauman 2003a: 78) der flüchtigen Moderne einerseits die Zunahme an einer individuellen Freiheit zur Selbstbestimmung, stellt aber gleichzeitig die kollektive Partizipation infrage.

Die ernsten Gesichter der wenigen Passanten ärgerten ihn [Jakob], es war ihnen nichts zugestoßen, es war nicht ausgemacht, daß ihnen etwas zustoßen würde dachte er. (DH 15)

Obwohl Isabelle zunächst Mitgefühl für die Opfer des 11. Septembers zu entwickeln scheint, distanziert sie sich schnell von dem Geschehen und stuft die Reaktionen als »absurd« ein (vgl. auch Shafi 2011: 440). Obwohl Gewalt nicht unbedingt als Strategie im Sinne Certeaus (1988: 23) aufzufassen ist, entspringt sie der größeren gesellschaftlichen Ordnung. Das führt dazu, dass Isabelles Widerstand als individuelle Taktik verstanden werden kann, die ihren subjektiven Raum definiert. Jakob wiederum teilt indirekt Isabelles Position, obwohl er selbst ein Opfer kannte, Robert. Meines Erachtens erfüllt Roberts Tod eine doppelte Funktion für den literarischen Verlauf: Einerseits ist sein Tod Jakobs Gelegenheit, bei der Kanzlei Benthams in London zu arbeiten – es wird hierbei dem Ersetzungsprinzip gefolgt (vgl. Bender 2017: 146) – andererseits symbolisiert er eine Begegnung mit seinem eigenen Tod, über den er keine Kontrolle mehr haben kann.

Sowohl Jakob als auch Isabelle scheinen die Ansicht zu widerlegen, dass der Terroranschlag Auswirkungen auf ihr gesellschaftliches und individuelles Leben hatte. Ihnen kommt der Anschlag eher wie ein punktlisches Ereignis ohne Auswirkungen und Resonanz vor. Es lassen sich in diesem Zusammenhang zwei markante Beispiele anführen, in denen das menschliche Leiden ignoriert und die Nachwirkungen des Terrors gelehnet werden. Das erste bezieht sich auf die Atmosphäre Berlins am Folgetag des Terroranschlags:

Sie [Isabelle] lief zum Hackeschen Markt, der unbelebter war als sonst um diese Zeit, doch die Cafés und Restaurants hatten geöffnet, Touristen saßen darin, erkennbar unentschlossen, ob sie ihr Sightseeing-Programm fortsetzen sollten oder nicht. Überall die Zeitungen mit den Fotos. Isabelle ging [...] bis zur Oranienburger Straße – vor der Synagoge standen mehr Polizisten als gewöhnlich –, kehrte um, bog schließlich in die Rosenthaler Straße ein. Der Himmel war bedeckt, Straße und Schaufenster milchig, Passanten wie hinter einer dünnen Decke verborgen, als müßte man abwarten, sich vielleicht verstecken, und was sollte man denken, mit was für einem Gesicht herumlaufen? Isabelle stoppte vor einem Schuhgeschäft, um ihr Spiegelbild zu mustern, das keine Gefühlsregung zeigte. [...] Die Verkäuferin hob mißmutig den Kopf, schob die aufgeschlagene Zeitung vom Tresen, um sie achtlos zu Boden fallen zu lassen, unbekümmert um den weiteren Sturz derer, die auf dem Foto wie in der Luft festgefroren waren. [...] Sie [die Verkäuferin] hatte vergessen, Musik aufzulegen, aber welche Musik legte man an solch einem Tag auf? Und draußen die Autos, als führen sie langsamer als sonst. (DH 12-13)

Obwohl die Terroranschläge weit von Berlin entfernt stattfanden, ist die Unsicherheit global und geht mit einer Orientierungslosigkeit einher. Es handelt sich um eine massive Störung des urbanen Alltags, wie sich aus der Perspektive der Verkäuferin ableiten lässt. Angesichts dieses Szenarios der Besorgnis unterstreichen die Reaktionen der Touristen und der Verkäuferin sowie die Polizei vor der Synagoge die Allgegenwart von Angst und Unsicherheit. Isabelle vermag es jedoch nicht, eine emotionale Reaktion aus-

zudrücken. Sie distanziert sich stattdessen von den Ereignissen des Vortages und versucht, sich einfach auf ihre Begegnung mit Jakob vorzubereiten (DH 13).

Das zweite Beispiel betrifft eine kurze Begegnung Jakobs mit einer irakischen Familie in London, möglicherweise Kriegsflüchtlingen.

Eine Frau, die drei kleine Kinder bei sich hatte, verstellte ihm den Weg, eines der Kinder trug eine Augenklappe, die Frau streckte ihm einen Zettel hin und hielt ihn flehend am Arm. Ungeduldig machte er sich frei, sie trat demütig zur Seite, murmelte leise vor sich hin, – Irak, wir sind aus dem Irak, hörte Jakob, und er lief schnell weiter, die Tasche fest umklammert. (DH 210–211)

Jakob erkennt in dieser Passage keine bedürftige Familie, die allem Anschein nach großes Leid erlebt. Für ihn repräsentiert die Familie das Fremde, das zur Bedrohung seiner vertrauten Welt führen könnte. Die Passage ist jedoch symbolisch zu verstehen: Diese Familie zeigt das Ergebnis von Krieg und Terror. Die Frau versperrt Jakob den Weg und fasst ihn am Arm an. Das lässt darauf schließen, dass Jakobs Leben täglich durch Terror unterbrochen werden kann. Dementsprechend ist es nicht möglich, sich in einer Art Komfortzone zu isolieren, da die Spuren des Terrors überall zu spüren sind. Isabelle und Jakob nehmen die Beobachterposition von Ereignissen ein, die sich um sie herum entfalten, jedoch ohne moralisches Engagement (vgl. Leal 2011: 166). Die Distanz wirkt als Abwehrreaktion der Protagonisten, sodass ihre Individualität nicht durch das Unerwartete und möglicherweise Bedrohende beeinflusst wird.

Isabelles mangelndes Engagement zeigt sich in der Beschreibung ihrer Persönlichkeit: »Er [Jakob] dachte [...] an ihr Gesicht, ebenmäßig und eigenartig abwesend, als würde sie auf etwas warten, ohne neugierig zu sein.« (DH 22) Oder auch die Beschreibung von Andras, Isabelles Arbeitskollege, dessen Liebe nicht auf Gegenseitigkeit beruht: »Denn letztlich, dachte Andras, blieb sie unbehelligt zu bleiben, wo etwas sie tatsächlich traf, [...] eher wie ein Welp, dem nie etwas zustößt, weil er so niedlich ist und folglich unverletztlich.« (DH 192) Ihre mangelnde Auseinandersetzung mit dem wirklichen Leben spiegelt sich des Weiteren in einer kindlichen Haltung wider, die mit ihren körperlichen Eigenschaften übereinstimmt: »Kinder mochten sie, als wäre sie selbst ein Kind, nur verkleidet« (DH 14). Genau dieser Aspekt ihrer Persönlichkeit und ihres Aussehens bringt eine moralische Ambivalenz hervor. Die Fotografin Alexa, in die Isabelle – wie Andras – unerwidert verliebt war, schlug einmal vor, erotische Fotos von Isabelle zu machen. Diese grenzen für sie und Andras, der die Fotos versehentlich sieht, an Obszönität:

Keine Fotos mehr, und in der Schublade ordentlich zusammengelegt die Frotteewäsche, die Alexa ihr gekauft hatte. – Komm schon, nur ein paar schnelle Fotos, glaub mir, es wird grandios aussehen. Isabelles Kinderkörper, abgeschnitten oberhalb des Mundes, die kleinen Brüste, der leicht hervorstehende Bauch und die kräftigen Mädchenbeine. Alexa hatte sie so oft fotografiert, daß sie, obwohl sie es obszön fand, die rote Frottee-Unterhose schließlich herunterzog, bis unter ihre Scham, die nur von einem weichen, unsichtbaren Flaum bedeckt war. [...] Sie hätte Jakob die Fotos gerne gezeigt und traute sich nicht. Mit Alexa konnte sie darüber nicht sprechen, für Alexa waren es Fotos, wie sie viele geschossen hatte. Alles war klar und unkompliziert und

doch so, als wären Drähte gespannt, über die man stolpern könnte, in ein anderes Leben hinein, ein Leben, in dem Isabelle mit Alexa, nicht mit Jakob schlief. Sie war nicht verliebt in Alexa, nicht mehr. Die Fotos aber bewahrte Isabelle in einem Karton unter ihrem Bett auf wie einen Talisman. (DH 56-57)

Isabelle räumte ihre Schreibtischschubladen leer, fand ein Foto von Hannah [...]. Dann die Fotos, die Alexa von ihr gemacht hatte [...]. Isabelle lehnte sich zur Seite, damit Andras, der sie aufmerksam beobachtete, die Bilder nicht sehen konnte. [...] [E]s erregte sie zu sehen, wie obszön die Fotos waren. – Was ist das? fragte Andras, Kinderporno? Sie mußte lachen, als sie sein Gesicht sah, boshaft, bekümmert. Wann soll ich dich morgen abholen? fragte er. (DH 108)

Leal (2011: 174) weist darauf hin, dass Isabelles kindliche Eigenschaften in Bezug auf ihre Sexualität problematisiert sind. Sander (2015: 178) wiederum identifiziert in dieser Szene »die doppelte Grenzüberschreitung – de[n] Eindruck des Kindlichen und ihr[en] gebrochene[n] Widerstand«. Dies ist eine Ambivalenz ihrer Identität: Die Verletzung der Privatsphäre, die Isabelle durch anfänglichen Widerstand artikuliert, wird zu einer Anziehungskraft auf das, was ihr eine Wahl verweigert. Diese Anziehungskraft auf das Bedrohende vergegenwärtigt sich auf ähnliche Weise wieder in London, als Isabelle den Drogendealer Jim kennenlernt – eine lästige Beziehung, auf die später näher eingegangen wird.

Die Ambivalenz von Isabelles narrativer Identität spiegelt sich im gesamten Roman in der Passivität wider, die sie seit ihrer Kindheit geprägt hat. Die Analepsen bieten zwar Einblicke in ihre Vergangenheit, ohne jedoch unbedingt den Grund für ihre Passivität eindeutig zu erläutern. Die geschilderten Ereignisse geben Aufschluss darüber, wie ihre Entwicklung im Laufe der Zeit gestaltet wurde (vgl. Ricoeur 1991a: 82). Aufgewachsen in Heidelberg, wurde sie in eine wohlhabende Familie hineingeboren, die ihre emotionale Entwicklung (DH 44-45) aufgrund einer allem Anschein nach eingebildeten Erkrankung ihrer Mutter vernachlässigte. Bereits an der Universität verbrachte Isabelle ein Semester in London, doch dieser Auslandsaufenthalt ließ sich als eine Erfahrung von Exzessen zusammenfassen:

Obwohl sie ein College in Südlondon besucht hatte, kannte sie von der Stadt kaum mehr als das Studentenwohnheim, in dem sie ein Zimmer nehmen mußte, enge Flure voller Kakerlaken, verdreckte Waschbecken und stinkende Klos. Ein Geruch, der einem den Atem nahm. Sie hatte es Jakob ausgemalt, Zigaretten, altes Fett, verschimmelte Teppiche dort, wo durch die undichten Fenster Regenwasser ins Haus drang. Nachts zu siebt in eines der winzigen Zimmer gequetscht, Wodka, bis sie betrunken waren, auf den Teppich kotzen, zu spät zum Unterricht erscheinen, was den Lehrern gleichgültig war, solange bezahlt wurde, solange sie zeichnen und irgendeine Mappe abliefern. (DH 111-112)

Nach ihrer Rückkehr nach Deutschland lernt Isabelle Jakob an der Universität kennen. Beide führen eine kurze Beziehung miteinander, die nach einer zufälligen Begegnung zehn Jahre später wiederbelebt wird. Jakob ähnelt Isabelle, da er angesichts bestimmter Ereignisse, die etwas Engagement erfordern, ebenso passiv handelt. Wie Isabelle hat Ja-

kob ein problematisches Verhältnis zu seiner Familie, welches seine Spezialisierung auf offene Restitutionsverfahren direkt beeinflusst und sein Bedürfnis betont, eine stabile Ordnung aufrechtzuerhalten, die Gerechtigkeit und Moral vermittelt.

Um die Stabilität seines Lebens zu erhalten, betrachtet Jakob Isabelle als ein bloßes Element, das zu seiner Lebensführung beitragen kann – ein »Projekt Isabelle«, wie Bender (2017: 160) formuliert. Für Jakob scheint ihre Beziehung fast funktional zu sein, ein Mittel zum Zweck, und wird infrage gestellt, als er in der Londoner Kanzlei anfängt. Dort entwickelt er für seinen Chef Bentham eine einseitige Faszination, die eine Störung seiner Weltanschauung herbeiführt. Diese Veränderungen unterminieren jedoch auch seine Beziehung zu Isabelle, indem der ohnehin schon oberflächliche Kontakt zwischen beiden immer seltener und flüchtiger wird.

Isabelles und Jakobs Teilnahmslosigkeit ist durch eine Abschottung des Selbst gekennzeichnet. Sie versuchen, ihr Leben vor Ereignissen zu schützen, die ihre Lebensstabilität infragen stellen könnten. Sogar ihre Beziehung dient als sachliche Entscheidung und ist nicht durch starke affektive Bindungen geprägt, sondern ähnelt einer Beziehung der Einfachheit halber: »Es ist so passend, antwortete Isabelle zögernd.« (DH 55) Das Verhältnis der beiden entbehrt emotionaler Tiefe, wie sich in verschiedenen Passagen der Erzählung beobachten lässt. Ein Beispiel für diese Distanz zwischen beiden Figuren ist Jakobs Desinteresse, mit Isabelle in London ein neues Leben zu beginnen (DH 119-120). Das Londoner Leben erweist sich nicht als Chance, das Leben zu verbessern, sondern verstärkt die Entfremdung zwischen beiden: »Was willst du heute abend essen? fragte Isabelle laut und deutlich, doch Jakob war nach oben gegangen. Sie war unruhiger als in Berlin [...]. – Vielleicht brauchen wir doch einen Fernsehser, rief sie zu Jakob hoch.« (DH 141; auch 267) Selbst die intimsten Momente sind von emotionaler Oberflächlichkeit geprägt. In diesem Sinne stellt Bender (2017: 147) fest, dass ihre Beziehung auf der Ablehnung größerer und stärkerer Gefühle beruht. Die Möglichkeit, länger anhaltende Bindungen zu entwickeln liegt zwar vor, aber weder Isabelle noch Jakob wollen bzw. sind nicht in der Lage, auf solche Gefühle einzugehen:

Über ihr Gefühl für Jakob spricht Isabelle, indem sie das Verb *mögen*, nicht *lieben* einsetzt, die Wirkung der emotionalen Mattigkeit liegt auf paradigmatischer Ebene in der Auswahl der Verben begründet: »Sie mochte Jakob, sie würde mit ihm glücklich sein« [DH 58] Ohne Leidenschaft ist ihr Sexualleben. Isabelle »schief gerne mit ihm, ohne darüber aufgeregt zu sein.« [DH 164] Jakob spricht von gemeinsamen Nächten »ohne Begehren oder Leidenschaft.« [DH 178] Mit dem Wort »ohne« werden intensive Gefühle angesprochen und negiert [...]. (Bender 2017: 147, Herv. i.O.)

In Anlehnung an Bauman (2003a) ist Jakobs und Isabelles Beziehung durch eine Entfremdung gekennzeichnet, die den Aufbau von länger anhaltenden, emotionalen Bindungen verhindert. Auch die Hochzeit wird als belangloses Ereignis bezeichnet: »Mami, ich heirate doch nur, sagte Isabelle.« (DH 78) Obwohl Jakob Isabelle die Tatsache zu verdanken hat, während der Terroranschläge nicht im WTC gewesen zu sein (DH 22), scheint ihre Beziehung auf Bequemlichkeit zu beruhen und kann jederzeit aufgelöst werden. Diese Zerbrechlichkeit ihrer Beziehung lässt sich aus anderen Perspektiven betrachten, wie die interne Fokalisierung zeigt (dazu vgl. auch Bender 2017: 148-149). Jim z.B. beobachtet die beiden: »Das Paar aus der Nummer 49 schlenderte die Stra-

ße hinunter, vielleicht auf dem Weg zur U-Bahn. Sie hielten sich nicht an den Händen.« (DH 135) Oder Alistair, Jakobs Arbeitskollege, der Jakobs Distanz zu seiner Frau nicht versteht, insbesondere nach einem Raubversuch. Für Alistair, der die Beziehung von Jakob und Isabelle aus einer Außenperspektive betrachtet, ist das Verhalten Jakobs nicht nachvollziehbar. Er beschließt daher, die Grenzen von Jakobs Passivität zu testen, indem er Isabelle küsst:

Isabelle zog ihre dünne Lederjacke fester um sich und verschränkte die Arme. – Du frierst? fragte Alistair. Jakob kommt gleich runter. Was ist mit dir? Er musterte sie erstaunt und ohne Spott. Dein Gesicht ist ganz anders. Er beugte sich zu ihr und küßte sie auf den Mund, hielt sie an den Schultern und küßte sie weiter, als Jakob in der Tür auftauchte. Dann löste er sich abrupt von ihr, drehte sich zu Jakob um. – Du erlaubst schon, dachte ich mir. Der Spott kehrte in seine Augen zurück, und Isabelle fror bei seinem Anblick, als wisse er alles über sie und Jim und richte über sie. (DH 281)

Das Desinteresse ist ein wesentliches Merkmal der Beziehung des jungen Paares. Die Entfernung und die Gleichgültigkeit bestimmen die Ereignisse und ihre entsprechenden Reaktionen. Jakobs und Isabelles Teilnahmslosigkeit ist geprägt von einem selbstbezogenen Impuls, einem Individualismus, der den Anderen auf eine funktionale Rolle in ihrem Leben reduziert. Der Verlust der emotionalen Bindung der Ehe führt in diesem Zusammenhang dazu, dass Isabelle bestimmte widersprüchliche Gefühle für Jim entwickelt, die eigentlich an seinem bedrohenden Charakter liegen. Das Verhältnis zwischen Anziehung und Gewaltabstoßung soll jedoch im nächsten Unterkapitel zur Debatte gebracht werden.

Der häusliche Raum, in dem das Eheleben emotionale Bindungen festigen soll, spiegelt wiederum die Achtlosigkeit des Paares wider, wie z.B. der verlassene Garten (DH 226). Obwohl ihr Haus als ein Ort des Zusammenlebens aufzufassen wäre, entsteht dort eine Krise der Subjektivität. Seit Isabelles Ankunft sprechen sie kaum miteinander, und die Momente der Intimität sind von Oberflächlichkeit geprägt. Jakob nimmt Isabelles Ankunft als Pflicht wahr, die erfüllt werden muss: »[...] wie eine kleine Cousine, die man für ein Wochenende eingeladen hatte, aus einer Idee heraus, die schon vergessen war, um gleichgültige Verwandte zu befrieden oder weil man es sich nett vorgestellt hatte, einer so jungen Frau die Stadt zu zeigen.« (DH 119-120)

Im Gegensatz dazu lässt sich betonen, dass die Beziehung zwischen Jim und Mae eine scheinbar größere emotionale Bindung aufweist, obwohl sie aufgrund der Gewalt problematisch ist. Dies führt zu Maes Verschwinden und Jims Krise. Für Jim, der unter der Abwesenheit seiner Partnerin leidet, bleiben nur die Pläne für eine Zukunft übrig, die er mit ihr aufbauen möchte. Er träumt von einem bürgerlichen und friedlichen Leben auf dem Land, in dem der gepflegte Garten die Pflege seiner Beziehung darstellen würde. In Wirklichkeit leidet Jim jedoch unter ihrer Abwesenheit:

Sein Garten, der Garten mit dem Kirschbaum in der Mitte und der Mauer drum herum, wo Mae auf ihn wartete, weil sie leben wollte, weil sie beide auch ein Anrecht hatten auf ihr Leben. Sie lächelte ihm zu, zufrieden, gesund, sie breitete die Arme aus, nur drängte sich immer jemand dazwischen, jemand, der es ihnen nicht gönnte, daß sie

lebten, daß sie glücklich waren. Sie hätte ihn nie aus eigenem Antrieb verlassen, und es war richtig, auf sie zu warten, sich nicht in die Irre führen zu lassen [...] (DH 243-244)

Somit entsprechen Jim und Mae dem Gegenteil von Jakob und Isabelle, aber es ist von großer Bedeutung anzumerken, dass Jim und Mae keine erfolgreiche oder vorbildhafte Beziehung darstellen. Tatsächlich scheint Jims emotionale Beziehung zu Mae nachhaltiger und tiefer zu sein als die des anderen Paares. Jims Figur verkörpert jedoch den Aspekt der drohenden Gefahr, die in plötzlich und zerstörerisch auftretender Form zutage treten kann, wie im nächsten Unterkapitel zur Debatte gebracht werden soll. Laut Sander ist die Beziehung von Isabelle und Jakob durch die Entfernung zwischen den beiden gekennzeichnet: »Das, was die Protagonisten nicht wertschätzen, taucht in Negationen auf, in denen zugleich Möglichkeiten des Glücks anklingen, Möglichkeiten, die durch die Spiegelung Jakobs und Isabelles in Jim und Mae unterstrichen werden.« (Sander 2015: 198)

Jakob und Isabelle haben ein materielles und finanziell abgesichertes Leben, doch die finanzielle Situation reicht nicht aus, um die Stabilität ihrer Beziehung aufrechtzuerhalten. Die Gleichgültigkeit und Teilnahmslosigkeit stellen die Haltbarkeit infrage, indem sie ein Spannungsverhältnis festlegen, das die Entscheidungen und Weltanschauungen der Figuren beeinflusst. Symbolisch für diesen Stabilitätsverlust ist die Bar, in der Jakob und Isabelle sich wiedertreffen, der *Würgeengel*. Sander (2015: 187) stellt dabei einen Hinweis auf Buñuels gleichnamigen Film über den Untergang sozialer Masken fest⁷. Dementsprechend ist es möglich, Andrea Leskovec zuzustimmen, dass *Die Habenichtse* »eine Art gesellschaftliche und soziale Bestandsaufnahme einer oberflächlichen und gleichgültigen Generation [darstellt], die, weit entfernt von gesellschaftlicher Verantwortung, ein allzu glattes Dasein führt.« (Leskovec 2010: 160)

4.2.2 Krisenräume

Während sich das vorherige Unterkapitel hauptsächlich mit der Frage der Passivität und Gleichgültigkeit von Isabelle und Jakob befasst hat, soll das vorliegende Unterkapitel diesen Aspekt in Form von zwei Krisenräumen problematisieren. Diese Krisenräume werden einzeln analysiert, finden aber gleichzeitig im Laufe der narrativen Handlung statt. Der zuerst analysierte Krisenraum bezieht sich auf die zwischenmenschlichen Relationen, wobei Baumans (1993: 357) Klassifikation zwischen Touristen und Vagabunden die unterschiedlichen Auswirkungen des Leidens auf die dargestellten Figuren verdeutlichen soll. Neben dem zwischenmenschlichen Krisenraum inszeniert der Roman zugleich eine kulturhistorische Dimension des (kollektiven) Leidens, indem die Geschichte und die Jüdischkeit zur Sprache gebracht werden.

7 Bender (2017: 142-143) stützt sich hier jedoch auf eine religiöse Lesart, in der Jakob »durch die alttestamentarische Geschichte eine jüdische markierte Position ein[nimmt]«. Beide Positionen scheinen sich im Roman zu ergänzen, da sie je nach individuellem Lebenskontext unterschiedliche Rollen spielen. Während sich die von Sander (2015: 187) identifizierte Intertextualität der Krise der sozialen Organisation zuwendet, gibt die Lektüre von Bender Aufschlüsse darüber, wie Jakob mit seinem Chef, Bentham, in Verbindung steht.

4.2.2.1 »Es könnte überall sein«: zwischenmenschliche Krisenräume

Trotz verschiedener Rollen innerhalb der flüchtigen Moderne befinden sich die Figuren der unterschiedlichen Erzählstränge im gleichen ambivalenten Kontext. Während Isabelle und Jakob sich durch Passivität nicht moralisch engagieren, sind Sara und Jim diejenigen, die sich nicht schützen bzw. ihren Realitäten nicht entfliehen können. Aufgrund der Allgegenwärtigkeit der flüchtigen Moderne und ihrer inhärenten Ambivalenz soll im vorliegenden Kapitel aufgezeigt werden, wie Gewalt und Passivität zur Festigung der sozialen Kluft der Individuen beitragen.

Insofern lässt sich nahelegen, dass *DH* die Problematik der Gewalträume untersucht, die grundsätzlich in Bezug auf ihre Ausübung und ihre sozialen Auswirkungen inszeniert und problematisiert werden. Da Gewalt in der flüchtigen Moderne ein Phänomen sowohl der fernen als auch der nahen Ordnung kennzeichnet, werden urbane und häusliche Räume als Dimensionen betrachtet, in denen diese zwischenmenschlichen Konflikte und ihre Auswirkungen auftreten.

Anziehung und Abstoßung

Der urbane Raum besteht, wie oben skizziert, aus einer Vielzahl ständig wechselwirkender individueller und sozialer Fragmente. Im Roman hat die Brutalität der Terroranschläge ein weltweites Trauma verursacht und die Kultur der Angst, die das Stadtleben durchdringt, verstärkt. Gewaltsamkeit wird jedoch auch von bestimmten Personen in ihrem Alltagsleben ausgeübt und erlitten. Im Laufe des Romans fällt auf, dass Gewalt nicht nur in ihren verschiedenen Dimensionen und Ausprägungen dargestellt wird, sondern auch die Reaktionen des Individuums auf diese Situationen unterstrichen werden. Während der Terroranschlag zeitlich-punktuell und global-traumatisch dargestellt wird, sind die Auswirkungen urbaner Gewalt kontinuierlich und individuell betreffend. In Anlehnung an ein von Lefebvre systematisiertes Schema der Urbanität (vgl. Lefebvre 1972c: 92) lassen sich Terroranschläge mit der fernen Gesellschaftsordnung verbinden, während sich alltägliche kriminelle Handlungen auf die nahe Ordnung beziehen. Als prägnantes Beispiel dient der versuchte Raub an Isabelle, Jakob, seinem Arbeitskollegen Alistair und Anthony, nachdem sie eine Aufführung von Shakespeares *König Lear* gesehen haben:

Drei der Männer, sie hatten Messer, die sie – nicht einmal drohend – zeigten, packten Anthony und Alistair, zwei hielten Jakob, sie bildeten einen dichten Halbkreis um Isabelle, in ihrem Rücken war die Mauer, und sinnlos grübelte sie, was es für eine Mauer war, die sich die ganze Straße entlangstreckte ohne Eingang. Bis auf eine Handbreite trat einer der Männer auf sie zu, sie konnte Atem und Schweiß riechen, konnte die Wärme seines Körpers spüren. [...] Isabelle schoß durch den Kopf, daß all das komisch war, ein Überfall, der weniger Schrecken für sie hatte als das Theaterstück, als der Ruf *Never!* – Na, Süße, wie wär's mit uns? [...] Und sie sah in seine Augen, suchte etwas, dachte an die letzten Tage, die Ziellosgkeit, suchte, ob bei diesem Mann etwas zu finden war, während Jakob zusammensackte. Dann fing sie an zu lachen, lachte den Mann an und streckte die Hände nach ihm aus; wie ein Kind, sagte Alistair später [...]. Wie ein Kind streckte sie die Hände aus und faßte nach seinen Ohren, hielt die warmen Ohr-läppchen zwischen ihren Fingern und zog sein Gesicht näher, als wollte sie ihn küssen.

Keiner außer ihr bemerkte, daß sich das Polizeiauto auf acht oder zehn Meter genährt hatte, der Fahrer die Scheibe herunterließ und sich hinausbeugte. Isabelle lachte wieder, dann stieß sie den Mann mit aller Kraft von sich und rannte durch die Lücke auf die Polizisten zu, winkend, gestikulierend, plötzlich erschreckt und verzweifelt. [...] Jakob und Alistair stritten sich, ob sie auf die Polizisten warten mußten oder nicht. – Bist du bescheuert, die machen sich an deine Frau ran, und du willst sie nicht einmal ordentlich anzeigen? Das Taxi kam, und sie stiegen ein, bedrückt, beschämt die Männer, Isabelle konzentriert, als müßte sie finden, was sich einen Augenblick lang gezeigt hatte, etwas, das die gelassene Aneinanderreihung der Dinge unterbrach. (DH 169-170, Herv. i.O.)

Wenngleich es sich um ein überwältigendes Ereignis handelt, bei dem die körperliche und geistige Unversehrtheit des Einzelnen bedroht wird, sind die Reaktionen des jungen Ehepaares durch eine gewisse Passivität gekennzeichnet. Dies führt dazu, dass Alistair Jakob beschuldigt, nichts unternommen zu haben, um Isabelle vor einer möglichen Vergewaltigung zu schützen. Stattdessen nimmt Jakob lieber ein Taxi und wartet nicht auf die Polizei – als wäre nichts passiert. Jakob konzentriert sich auf seine Abneigung gegen jegliche Gewaltformen: »Wie sehr er Gewalt hasse, sagte er wieder und wieder [...], weil er nicht wollte, daß in seiner Welt vorkam, was er verabscheute.« (DH 171) Die unmittelbar bevorstehende Gefahr ist durch mangelndes Engagement gekennzeichnet; eine Distanz, um eine Störung der Normalität seines Lebens zu vermeiden. Isabelle hingegen zeigt ein entgegengesetztes Verhalten. Das bedrohende Geschehnis löst in ihr eine Art Rausch, einen Zustand der Euphorie aus, den sie tanzend in einem Club ausdrückt: »Sie tanzte, Isabelle tanzte. Sie versuchte, sich das Gesicht des Mannes zu vergegenwärtigen, seine Augen, eine Handbreit vor ihrem Gesicht, sie verglich es mit Jims Gesicht, war betrunken und aufgekratzt, und als Alistair sie fragte, ob sie keine Angst gehabt habe, verneinte sie.« (DH 171)

Monika Shafī (2011) macht in diesem Zusammenhang darauf aufmerksam, dass Isabelle die Gewalt zunächst als eine ästhetische Erfahrung wahrnimmt, die sie nicht unmittelbar betrifft: »Images have become so powerful that they displace reality, turning the concrete into an abstraction, the real into a representation.« (ebd.: 440) Genauso wie Isabelle kein Mitgefühl für die Menschen zeigt, die im Terroranschlag ums Leben kamen, distanziert sie sich von der Gefahr der obigen Szene, indem sie das Geschehen nicht als real auffasst. Auch die Nachwirkungen lassen sich nach einer Weile nicht mehr spüren: »Es ist ja schon nicht mehr real, sagte Isabelle, obwohl erst zwei Stunden vergangen waren [...].« (DH 171) Isabelle versucht somit, sich von dieser Erfahrung zu distanzieren, indem sie ihr keine lebensnahe Bedeutung zuspricht. Der Raub ist für sie eher eine Fernsehsendung, deren Ergebnisse schnell beiseitegelassen und »zur Anekdote wurden« (ebd.).

Diese Verhaltensunterschiede zwischen Jakob und Isabelle deuten in der gesamten Erzählung auf ein Spannungsverhältnis, das die Schwächung der emotionalen Bindungen verstärkt, hin. Ein weiterer wichtiger Aspekt der obigen Angriffsszene ist die Intertextualität mit Shakespeares *König Lear*, deren Auswirkungen von den Protagonisten unterschiedlich wahrgenommen werden:

Die Morde waren vollbracht, der Schmerz wurde zu einem schrillen, unerträglichen Ton. – Der Narr war der Beste, flüsterte Alistair zu Jakob, und da waren Lears Worte, er heulte, flehte – *And my poor fool is hang'd! No, no, no life! Why should a god, a horse, a rat have life, and thou no breath at all? Thou'lt come no more*, und ein paar Zeilen später stürzten die Wände, lautlos erst, als wäre es nur eine Projektion, dann plötzlich mit Getöse, krachten da hin, wo die ersten Stuhlreihen hätten sein können, zerbarsten, wirbelten Staub auf und hinterließen ein Bild der Zerstörung, auf das beklommene Stille folgte, und dann noch einmal, dünn, die Stimme des toten Lear, *Thou'lt come no more, never, never, never, never, never*. Sie hörte es noch, als sie aufsprang, um vor den anderen hinauszulaufen, da fing sie am Ausgang der Narr ab, ein kleinwüchsiger Mann mit verbissenem Blick, folgte ihr, als sie auf die Straße drängte, und er murmelte, murmelte, dicht hinter ihr stehen, denn sie konnte nicht weg, sie wollte vorausgehen, aber wagte es nicht. Es klang wie ein Fluch. (DH 167-168, Herv. i.O.)

Isabelle versucht, sich vom Leid fernzuhalten, das in dem Stück inszeniert wird. Es scheint einen größeren Einfluss zu haben als die nach dem Raubversuch erlebte Realität⁸. Während Jakob behauptet, »nur die Hälfte« (DH 167) verstanden zu haben, versucht Isabelle die Emotionen zu verstehen, die durch die Tragödie hervorgerufen wurden: »sie hoffte, von den Gesichtern abzulesen, was ihr entging, zu begreifen, warum die Katastrophe unabwendbar war.« (Ebd.) Isabelles und Jakobs mangelndes Engagement isoliert sie in ihren Welthorizonten und verweigert ihnen zwischenmenschliches Einfühlungsvermögen.

Im Gegensatz zu Jakob scheint sich Isabelle an der Störung ihres Alltags zu ergötzen. Es handelt sich Sander zufolge (2015: 176) um einen »Bruch im Alltäglichen, de[n] Moment des Getroffenseins«. Dies bedeutet also nicht, dass sie *per se* positiv auf Gewalt reagiert, sondern dass sie sich nach dieser Abweichung von Normalität und Sicherheit sehnt. Isabelles Wahrnehmung der drohenden und unmittelbaren Gefahr unterscheidet sich daher von der Reaktion ihres Mannes. Während sich Bedrohung für sie in Form von Anziehung manifestiert, löst Gefahr bei Jakob eine Reaktion der Abscheu aus, die Isabelle nicht nachvollziehen kann: »Warum tut er nie etwas? Dachte sie, warum wehrte er sich nicht?« (DH 283) Die Bedrohung stellt für Isabelle einen Anreiz dar, ihrem Leben einen Sinn bzw. eine Orientierung zu verleihen. Deshalb fühlt sie sich von Jim angezogen, der sich durch eine Bedrohung auszeichnet und dem sie sich unterwirft. Schon bei den ersten Begegnungen mit Jim erkennt sie seine dominierende Art und die Reaktion, die in ihr ausgelöst wird:

Er hatte sich, ohne zu fragen, zu ihr gesetzt und gefragt, wie sie heiße. – Ich wollte nur wissen, wie du heißt, falls wir uns noch einmal treffen, hatte er gesagt und war gleich wieder gegangen. [...] Drei Tage später traf sie Jim, als sie auf dem Weg nach Hampstead Heath war. [...] Ohne zu fragen, wohin sie ginge, lief er neben ihr her, nahm sogar ihren Arm, kaufte in einem Kiosk eine Flasche Cola. [...] Im Park führte er sie in das

8 Meyer (2014: 217) merkt diesbezüglich an: »And as the fool in *Lear* reminds the King of that which he should know but which he wilfully ignores, here the disturbing presence of Hacker's distorted figures serve as a creepy and urgent reminder of a past that is not relieved – obstructing Isabelle's and the other Have-Nots' way into the future.«

Wäldchen nahe dem Lady's Pond, nahm ihre Jacke, breitete sie auf einer Bank aus. Die Art, wie er sie ausfragte, war beinahe rüde. Er ließ sie aus der Flasche trinken, trank selbst. Dicht nebeneinander saßen sie, sein Gesicht war ihr zu nahe [...]. Dann sprang er auf, zog sie an der Hand mit sich in ein Gebüsch nahe am Teich, schob die Zweige mit den noch zarten Blättern auseinander und zeigte ihr drei etwa fünfzigjährige Frauen, die sich nackt ins noch kalte Wasser vortasteten [...]. Er beobachtete Isabelle grinsend; sie konnte den Blick nicht abwenden. Sie spürte, wie er sie musterte. Einen Moment fürchtete sie, er würde ihr befehlen, sich auszuziehen. Es war erregend, und sie hatte Angst. Unwillkürlich trat sie einen Schritt zurück, stolperte, als er loslachte, aber dann drehte er sich um und ging zum Weg zurück, summend, die Hände in den Hosentaschen, ohne ihre Jacke oder die Colaflasche aufzuheben. Dort wartete er, sie fühlte sich, mit der Jacke überm Arm und der Flasche in der Hand, beschämt. [...] Sie wußte, daß sie ihn nicht überreden könnte zu bleiben, und er ging wirklich, drehte sich nicht mehr nach ihr um [...]. Aber sein Geruch, Jims Geruch, blieb und ließ sich nicht abschütteln. (DH 164-166)

Shafi weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass Isabelles Subjektivitätskrise durch ein Fehlen von etwas gekennzeichnet ist, nach dem sie sich sehr sehnt: »She is unable to generate meaning from the quotidian of the everyday, and in seeking to fill the emptiness, she is drawn to Jim, who embodies the lure of violence and sexuality.« (Shafi 2011: 439) Die Identitätskrise ist durch einen unruhigen, subjektiven Raum gekennzeichnet, eine Art Vakuum, das gefüllt werden muss, um die Identitätsstabilität zu erreichen.

Die beiläufigen Begegnungen der beiden verstärken ihre gegenseitige Anziehungskraft. Jim denkt, Isabelle ähnele Mae, was möglicherweise sein Interesse an ihr erklärt: »die Frau war Jim aufgefallen, [...] ungefähr so groß wie Mae, das hatte ihm einen Stich gegeben. Ungefähr ihre Figur« (DH 125)⁹. Ein weiterer Grund liegt womöglich darin begründet, dass Jim entgegen seiner Beziehung zu Mae Kontrolle über die passive Isabelle hat¹⁰. Im Gegensatz zu Jim entstammt Isabelles Anziehungskraft nicht der Ähnlichkeit mit einer anderen geliebten und vermissten Person, sondern dem Bedürfnis, den Rausch der Störung ihrer Welt zu empfinden. Isabelle fühlt sich Jim unterworfen, und auch in Träumen scheint sie keinen Widerstand zu leisten:

[S]ie fühlte sich billig, sie wußte, daß sie ihm nachlief, würdelos, aber sie sehnte sich so sehr nach ihm, [...], sie wußte, daß sie aufwachen und nackt sein würde, in einem Zimmer, das hell beleuchtet war, sie bedeckte mit den Händen ihre Scham. Als sie aufwachte, fand sie sich aufgerichtet im Bett, ihr Unterhemd schweißnaß. (DH 268-269)

-
- 9 Die physische Ähnlichkeit wird durch Jakobs Perspektive bestätigt, welcher auf ein Vermissten-Poster Maes stößt: »eine junge Frau, jünger als Isabelle, und doch, es berührte ihn [Jakob] merkwürdig, das zu sehen: die Gesichtszüge auf dem Foto ähnelten Isabelles, kein Zweifel.« (DH 150)
- 10 Für Jim spielt die Kontrolle eine tragende Rolle, da er somit sein eigenes Leben selbst steuern möchte. Aus diesem Grund lässt sich vermuten, dass die Ursache seiner Identitätskrise nicht das Verschwinden Maes, sondern der Verlust seiner Kontrollfähigkeit ist. Des Weiteren ist Jim in der Kriminalität gefangen und vom Drogendealer Albert abhängig: Jim ist also nicht imstande, sein Leben zu kontrollieren und daher zu bestimmen.

Da narrative Identitäten situativ und relational konstituiert sind, ist festzustellen, dass die Teilnahmslosigkeit sich auf andere Individuen auswirkt und im Laufe der Erzählung in einer Radikalisierung des Leidens kulminiert. Um diese Eskalation der Gewalt besser zu verstehen, soll zunächst die Rolle der häuslichen Räume näher ausgeführt werden.

Häusliche Räume

Obwohl das Zuhause oftmals eine positive Idee eines individuellen Zufluchtsortes impliziert, unterliegt es einer inneren Dynamik, die sich auch negativ auf die subjektive Entwicklung eines Individuums auswirken kann. Douglas (1991: 288) macht bereits darauf aufmerksam, dass der häusliche Raum sich in erster Linie nicht durch seine Funktionen, sondern durch individuelle und subjektive Verhältnisse und Organisationsweisen auszeichnet:

Home certainly cannot be defined by any of its functions. Try the idea that home provides the primary care of bodies: if that is what it does best, it is not very efficient; a health farm or hotel could do as well. To say that it provides for the education of the infants hardly covers what it does, and raises the same question about whether specialized school or orphanages would not do it better. [...] As to those who claim that the home does something stabilizing or deepening or enriching for the personality, there are many who will claim that it cripples and stifles. (ebd.: 288)

In *Die Habenichtse* wird die anfängliche Vorstellung, dass der häusliche Raum automatisch ein Schutzraum sei, in der gesamten Erzählung durch die verschiedenen Erzählstränge infrage gestellt. Die Protagonisten leben in verschiedenen Häusern auf der Lady Margaret Road, aber die Funktion des Hauses ist durch verschiedene Aspekte ihrer narrativen Identitäten gekennzeichnet. Die geografische Organisation der Straße bzw. des Stadtviertels kann demnach die sozialen Interaktionen nicht ganzheitlich beschreiben und/oder vorschreiben. Diese Grundannahme, die im weiteren Verlauf des Romans diskutiert wird, taucht schon zu Beginn der Erzählung auf. Auf der Lady Margaret Road stand »ein Pfarrer [...], der ihnen [Sara und Dave] freundlich winkte. [...] – Du wirst schon sehen, sagte Dave abends [...] – das ist etwas ganz anderes als Clapham. – Weil die Häuser anders sind? fragte Sara. – Weil die Häuser anders sind und die Leute auch, sagte er.« (DH 7-8) Wie man schnell sieht, ist das Leben der Kinder von einer Vernachlässigung ihrer Eltern geprägt. Den häuslichen Raum kennzeichnet ein schwerwiegendes Verhältnis, das bald genauer analysiert wird.

Isabelles und Jakobs Erzählstränge sind von einer Krise der Subjektivität und der Zerbrechlichkeit der emotionalen Bindungen geprägt und bringen Spuren der Gleichgültigkeit mit sich. Jims Erzählstrang hingegen wird von seiner Unfähigkeit, seiner Vergangenheit zu entkommen und ein stabiles Leben mit Mae zu führen beeinflusst. Er versucht, sich vom kriminellen Leben zu distanzieren, indem er ein Jahr lang in der Wohnung eines Freundes auf der Lady Margaret Road lebt und sich dort ein Leben außerhalb der Stadt vorstellt:

Und nur, wenn Jim neben ihr [Mae] saß, im Halbdunkel des Fernseherlichts, und ihr erzählte, daß sie einen Garten haben würden, eine Mauer, die er selber hochziehen würde, mit seinen eigenen Händen, und daß er wisse, wovon er spreche, weil sein Vater

Maurer gewesen sei, und wie die Rosen blühen würden, im Sommer, nur dann sah sie ihn an und lächelte. Sie könnten im Garten Tee trinken, unter einem Kirschbaum, einem Nußbaum, unser Leben, wollte er ihr sagen, und daß sie daran denken solle, an den Garten und wie sie Tee trinken würden, unter einem Kirschbaum oder Nußbaum, von der Küche mit dem Tablett direkt in den Garten, der Kirschbaum in voller Blüte. (DH 26)

Jim versteht den häuslichen Raum als den Ort, an dem sich ein stabiles Leben erzielen lässt. Der Wunsch nach einem besseren Leben entspricht jedoch der finanziellen Voraussetzung des flüchtigen Lebens: Wo die flüchtige Moderne sich bemerkbarer macht, ist der Wunsch nach Erfolg ein Imperativ; eine Triebkraft, welche die Individuen steuert. Zugleich ist dieser Wunsch mit einer finanziellen Bedingung verbunden. Die Lebensveränderung gilt nur für diejenigen, die sie sich leisten können. Diese finanzielle Voraussetzung wird durch Damians Rückkehr betont, da Jim die Wohnung verlassen muss und deshalb in eine Krise stürzt:

Es war ein Rausschmiß, nicht mehr und nichts anderes, Jim zerriß den Brief in Schnipsel, trat gegen das Sofa. Das war es. Und er wußte nicht, wohin. Leutselig, ekelhaft. Weil Damian Geld hatte, weil er seine Eltern hatte, die das Geld hatten, und er, Jim, mußte dankbar sein für all die Monate, die er hier gewohnt hatte, ohne einen Cent zu bezahlen. Er schaute sich um, es war ziemlich aufgeräumt, so, wie es Mae gefallen hätte, und eines Tages, hatte er gedacht, würde er sie hierherbringen und sagen, dies ist dein Zuhause. Eine nette kleine Wohnung in einer netten kleinen Straße. Ein Zuhause. Eines Tages, hatte er gedacht, würde er sie finden. (DH 240-241)

Jims Krise ist von der Unfähigkeit geprägt, sein Leben zu verändern. Die Stabilität des Lebens bedeutet für ihn die Verräumlichung dauerhafter emotionaler Bindungen und die Distanz vom kriminellen Leben und von seiner Vergangenheit. Seine Pläne hängen direkt von häuslichen und subjektiven Räumen ab, die er nicht zu gestalten vermag. Auf diese Weise versucht Jim ständig, seine Vergangenheit loszuwerden. Die Umstände, die sein Leben beeinflusst haben, können jedoch nicht mehr rückgängig gemacht werden (vgl. Ricoeur 1996: 102). Die Zukunft mit Mae in einem Landhaus ist nichts anderes als eine Idealisierung, ein Traum, der in direktem Gegensatz zu seiner unmittelbaren Realität steht. Auf diese Weise fungiert der häusliche Raum als Fiktionalisierung bzw. Idealisierung seines eigenen Lebens. Ohne ein Zuhause hat er keine strukturelle Basis, um die angestrebte Stabilität seines Lebens zu erreichen. Ebenso, wie er von einer räumlichen Bedingung abhängig ist, um seine Identität zu entwickeln, ist er auch von Mae abhängig, die nicht mehr zurückkehrt. Das Trauma von Jims Messerangriff trägt Mae in ihrem Alltag als Blumenverkäuferin mit sich, ein Zeichen ihrer Vergangenheit und der Gewalt:

[Isabelle sah] [...] eine Blumenverkäuferin, [...] sie kam Isabelle seltsam vor, nur war sie dünn, fast mager, und als sie sich aufrichtete und zur Seite drehte, sah Isabelle ihr Gesicht, entstellt von einer Narbe, die von der Schläfe bis zum Kinn reichte, flammendrot, häßlich. Als wäre die Wunde nicht genug gewesen, war sie schlecht verheilt, und das Gesicht war gezeichnet, ein Inbild der Bösartigkeit, die Menschengesichter zerstörte. (DH 174)

Wie Sander (2015: 141) andeutet, ist Jims und Maes Leben von externen Abhängigkeiten geprägt, die ihre Selbstbestimmung behindern. In diesem Sinne kann die Ambivalenz des Freiheitsbegriffs von Bauman (1997: 95) wieder aufgegriffen werden. Er versteht den Vagabunden als Individuum mit Bewegungsbedürfnis, das aber zugleich durch seine finanzielle Situation begrenzt ist. Die Ereignisse, die Jims Leben bestimmen werden ihm ebenso aufgezwungen. So z.B. die Arbeit bei Albert, welcher Jim zur Prostitution gezwungen hatte: »Noch immer, wenn er [Jim] sich daran erinnerte, den Geschmack von Blut im Mund, weil er sich auf die Zunge gebissen hatte, während ihm einer von Alberts Freunden die Hose herunterriß, ihn zwang, sich nach vorne zu beugen.« (DH 96) Die Unfähigkeit einer selbstbestimmten Entwicklung ist ein Merkmal von Jims Leben und die Grundlage seiner Identitätskrise. Sein Widerstand scheint fruchtlos: Jim wird zum einen aus dem häuslichen Raum vertrieben (und gezwungen, sich zu bewegen, wie Bauman (1997: 94) pointiert), zum anderen mangelt es ihm an emotionalen Bindungen und der Freiheit zur Selbstbestimmung, die er mit Mae erleben möchte.

Daraus lässt sich erkennen, dass die Wohnräume der drei Erzählstränge von unterschiedlichen Arten der Subjektivitätskrise geprägt sind. Diese drei Räume werden jedoch nicht isoliert beschrieben: Während der gesamten Erzählung überlagern sich diese Krisen, indem die Protagonisten miteinander interagieren. Die einzelnen Identitätskrisen häufen sich, bis sie in einem extremen Chaos des Leidens münden. Des Weiteren ist festzustellen, dass die Wechselwirkungen nicht direkt sind, sondern auf Beobachtungen und Geräuschen beruhen. Die Wand stellt einen konkreten Trennungsraum zwischen diesen Individuen dar, der aber nicht filtern kann, was im benachbarten Haus passiert. Jakob und Isabelle sind die Nachbarn von Dave und Sara und hören ab und zu Geräusche, die auf Krisen bzw. Gewalt hindeuten. Obwohl ihnen Saras latente Bedrohung durch ihre Familie bewusst ist, unternimmt das Paar keinen Versuch, diesen Gewaltzyklus zu brechen: »[...] Isabelle ging zur Wand, keiner beobachtete sie, keiner sah, was sie tat. Hinter dem Kamin preßte sie das Ohr an die Wand, [...] an die kalte Fläche und [...] [es] schien [...] eine Stimme, oder nur Ausdruck, flehentlich, an niemanden gerichtet« (DH 152)¹¹. Daraus lässt sich entnehmen, dass Saras häuslicher Raum nicht automatisch einen Schutzraum bedeutet:

[...] sie [die Eltern] sperrten Sara [im Badezimmer] ein, schoben einen Stuhl unter die Türklinke, machten das Licht aus, den ganzen Tag lang waren sie weg, unter der Tür ein winziger Spalt, durch den sie Klopapier schob, als sie Polly hörte, und Polly durch den winzigen Spalt zu sich hereinzulocken. Sie sah Pollys Pfoten. Dann war es Polly langweilig, und Sara hatte vor der Badewanne auf dem Boden gehockt und die Finger gezählt, bis sie eingeschlafen war, bis schließlich Dave kam und sie herausholen wollte [...]. [Er] half [...] ihr, den Klodeckel und den Fußboden sauberzumachen. [...] Dave

11 »Er [Jakob] erschrak, als hinter der Wand eine Männerstimme laut wurde, nicht verständlich, aber erkennbar zornig, und kurz darauf etwas gegen die Wand schlug, als sollte es hindurchbrechen. Eine zweite Stimme kam dazu, jünger, schien es, vielleicht auch eine Frauenstimme. So unangenehm es Jakob berührte, er konnte sich doch nicht losreißen. Ob das eine Ausnahme war, fragte er sich, oder ob Isabelle das nachbarliche Krakeelen täglich hörte und ihm nichts davon sagte? Und wenn es so war, warum? Er war gänzlich aufgewacht, er fühlte sich wie animiert und schämte sich dafür. Dann knallte eine Tür, und er ging nach oben.« (DH 262-263)

nannte sie *little cat*. – Weil du dich wie eine kleine Katze hinter dem Sofa versteckst. Schau doch, sogar Polly sitzt auf dem Sofa. Oben drauf. (DH 52-53)¹²

Sander (2015) weist ferner darauf hin, dass der Vergleich zwischen Sara und Polly den Verlust eines menschlichen Status symbolisiert. In diesem Sinne spricht sie von »Zü-ge[n] des Animalischen« (ebd.: 139): Sara hat »eine Stimme, die kaum etwas Kindliches hatte, eigentlich auch nichts Menschliches« (DH 229). Außerdem scheint Sara an einer Wachstumsstörung zu leiden, die auf sie selbst geschoben wird. Daher sieht sich das Kind nicht als Opfer häuslicher Gewalt, sondern als Ursache seines Leidens:

Sie sagte es nicht einmal zu Dave, daß sie immer so bleiben würde, dass sie fürchtete, immer ein Kind zu bleiben wie jetzt, da sie nicht wuchs [...] und in die Hose machte oder ins Bett. Sie war zurückgeblieben, sagte Dad, und obwohl sie nicht genau verstand, was das bedeutete, wußte sie, daß es sich nicht wiedergutmachen ließ. (DH 220-221)

Dies initiiert einen Kreislauf des Leidens, der endlos zu sein scheint. Obwohl Sara am Ende des Romans gerettet wird, ist es nicht möglich zu ermitteln, wie schwerwiegend die Auswirkungen auf ihr Selbstbild sind. Im Verständnis des Kindes geht ihre Erkrankung eng mit einem Schuldgefühl einher, das sie ständig erlebt: »Oder es war keine Krankheit, sondern etwas, das sie getan oder gesagt hatte, und die Kinder wußten es und lachten deshalb, warfen mit Steinchen gegen die Scheibe und zeigten mit dem Finger auf sie, weil sie nichts lernte und nicht wuchs.« (DH 221)

In diesem Sinne kann auf Douglas (1991: 305) zurückgegriffen werden, nach dem der häusliche Raum nicht automatisch eine Schutzvorstellung mit sich bringt. Die Unterlassung Saras sozialer Entwicklung macht deutlich, dass Missbrauch kein einmaliges, sondern ein systematisches Ereignis ist und durch die konstante Gleichgültigkeit der Eltern verstärkt wird. Obwohl Sara erwachsen werden und sich nicht länger in dieser Situation befinden will, hat sie keine Hoffnung mehr darauf: »Wir gehen weg, sagte er [Dave] zu Sara, du und ich, sobald ich alt genug bin. Aber Sara wußte, daß es nie geschehen würde.« (DH 137)

Da ihr Bruder von zu Hause weggelaufen ist und sie manchmal besuchen kann, ist die Katze Polly Saras einzige Referenz für Zuneigung und Identifikation. Ihre Identitätskrise gipfelt jedoch in einer Ablehnung ihres Selbstbildes, indem sie – Daves *little cat* – sich auf die Katze projiziert und ihr Verletzungen zufügt:

Es [Polly] war ein Drache. Er lag still da, um sie zu täuschen [...], furchtlos lag er da, man mußte das Schwert finden, das ihn besiegte, das seinem Drachenkörper die Wunde zufügte, man mußte furchtlos und kühn sein, – und wenn der Tod kommt, fürchten wir uns nicht, flüsterte Sara. [...] – Wir fahren zur Hölle [...]. Wir gehen unter und ihr mit uns.

12 Die Gewalt innerhalb des häuslichen Raums wird nicht nur durch Saras Ausgrenzung symbolisiert, sondern ist auch körperlich und psychisch: »[...] [I]hr Vater hieß sie hinknien, und dann befahl er, daß sie den Gürtel, den er gelöst hatte, aus den Schlaufen zog, weil er ihr Vater war. [...] sie kniete, wimmerte, als sie die Hand spürte, mit der Dad ihr die Hose runterziehen wollte. Weil sie sich mehr fürchtete, nackt zu sein, als vor den Schlägen, ließ sie sich zur Seite fallen. [...] Und Dad ließ sie wieder los, fluchend, drehte den Gürtel um, so daß er das weiche Ende hielt und es nicht darauf ankam, ob sie die Hose anhatte oder nicht, und Mum stand still in der Tür, um sie ins Bett zu schicken, wenn es vorbei war. – Warum machst du ihn wütend? fragte Mum. (DH 137-138)

[...] – Aber wir ergeben uns nicht. Der Lohn war die Freiheit, der Lohn war ein goldener Schatz, und jeder Wunsch ging in Erfüllung. [...] – Wir müssen es töten, flüsterte sie dem [Spiel-]Pferd zu, [...] müssen es töten, mit einem Hieb. [...] [D]a lag eine Keule, lag für sie bereit, ein dicker, nicht allzu langer Ast, den Sara aufhob, hoch über den Kopf schwang, in die Luft, mit beiden Händen umklammert, und Pollys Schnurrbarthaare zitterten, sie gab einen kleinen zufriedenen Laut von sich, schlug ihre Augen auf. – Es ist das Untier, flüsterte das Pferd schauernd, du mußt es erschlagen, um den Zauber zu brechen, siehst du seine Augen, du wirst niemals wachsen und groß werden, wenn sein Blick dich trifft, es schlug die Augen auf, beide Augen, dunkelgrün, schläfrig, wenn du je in die Schule willst wie alle anderen, ein kleiner Laut, als wollte Polly etwas sagen, schläfrig, aber das Pferd beschwor Sara, und so hob sie die Arme, reckte sie hoch in den Himmel, um den Schlag gegen den Feind zu führen, der den Kopf hob, zum Angriff bereit, und Sara reckte sich, weiter hinauf, ein einziger Schritt noch nach vorne, und dann schlug sie zu. (DH 223-224)

Diese brutale Attacke unterstreicht die Tatsache, dass die verübte Gewalt vielschichtig ist. Einerseits handelt es sich um körperliche Gewalt, die Sara gegen Polly ausübt, andererseits symbolisiert dieser Angriff Saras Schuldgefühle und Hoffnungslosigkeit: »Her attack on the cat should [...] be interpreted as an act of self-harm« (Leal 2011: 176). Saras Leiden deutet auf eine Krise ihrer narrativen Identität, eine Nicht-Akzeptanz ihrer körperlichen Verfassung und die Unmöglichkeit hin, ihr Leben zu verbessern. Das Kind scheint die Empathie Isabelles, die diese Attacke miterlebt, gegenüber der Katze nicht zu verstehen: »Jede zärtliche Bewegung Isabelles übertrug sich wie in einer logischen Umkehrung auf Sara, die immer noch kniete, zitterte, jedesmal zitterte, wenn Isabelles Hand durch Pollys Fell fuhr, als würde sie von elektrischen Stößen getroffen.« (DH 229) Sara sehnt sich nach der Zuwendung, die Polly von Isabelle bekommt. Da Sara sich als Erweiterung ihrer Identität in die Katze hineinprojiziert, leidet sie unter der Erkenntnis, dass ihr keine Aufmerksamkeit oder Zuneigung geschenkt werden.

Als Isabelle die Katze zu ihr nach Hause bringt denkt sie, sie hätte sich nicht einmischen sollen (DH 230-231). In diesem Sinne impliziert die Handlung eine gewisse Verantwortung, die Isabelle nicht übernehmen möchte. Polly, um die sich Isabelle zunächst kümmert, wird daraufhin wahrgenommen als »a rather too persistent reminder of her failure to respond humanely to another's need« (Leal 2011: 177). Was dazu führt, dass Isabelle die Katze loswird: »Polly sprang auf die Fensterbank und erschreckte sie, Isabelle griff sie sicher mit beiden Händen, hielt sie aus dem Fenster. Die Katze wand sich, versuchte sich zu befreien. Isabelle ließ sie los.« (DH 233) Gleichzeitig zeigt der Wechsel der narrativen Perspektive, dass Isabelles Handlung nicht isoliert aufgeführt wird, da Jim Zeuge dieser Handlung ist. Isabelles Versuch, keine Verantwortung dafür zu übernehmen, indem sie Sara jegliche Hilfe verweigert, kennzeichnet eine Abwesenheit moralischen Handelns. Jim wiederum betrachtet Polly nach den Angriffen von Sara und Isabelle und beschließt, sie zu töten, um abzuschließen, was Isabelle nicht getan hat:

Doch Isabelle griff sie [die Katze] nur, um sie hinunterstoßen zu können, mit beiden Händen, mit einer wütenden, angewiderten Bewegung. Jim grinste, er gönnte beiden, Katze wie Frau, das Mißvergnügen dieser Begegnung. Die Katze knickte ein, fauchte,

lief schnurstracks auf das Auto zu, hinter dem er sich verbarg, ging ihm direkt in die Falle, rannte fast gegen seine Beine, und er packte sie, mit beiden Händen, während Isabelle das Fenster heftig herunterzog, sich wendete, als wäre die Sache mit der Katze endgültig erledigt, doch da war die Katze, in seinen Händen, und er stand auf, hielt sie fest, [...] ging bis zur Ecke der Asham Street und schleuderte sie mit aller Kraft über die Mauer dort. Er hatte aber zu kurz geworfen. Der Kopf schlug auf der Kante auf, und das Tier fiel diesseits der Mauer wie ein Stein zu Boden, blieb dort liegen, im Lichtkreis einer Straßenlampe. Jim drehte sich um, aber Isabelle war nicht mehr da. Wenn sie ihn beobachtet hatte, würde sie es niemals zugeben, dachte Jim zornig. Sie würde niemals zugeben, daß es sie mit Befriedigung erfüllte, wie die Katze dalag, mit gebrochenem Genick. [...] Nein, das Genick war in Ordnung, der Schädel war zerschmettert, Blut sickerte heraus. Vorsichtig berührte er das Fell, drehte die Katze zur Seite, um zu sehen, ob sie noch lebte. [...] Nein, sie lebte nicht mehr. [...] Aber Isabelle war keinen Deut besser, dachte Jim, sie hatte die Katze von der Fensterbank gestoßen, haßerfüllt, und morgen hatte sie es vergessen, weil es ihr gleichgültig war. (DH 252-253)

Das kaltblütige Töten wird am Ende des Romans wieder angesprochen, wenn Jim behauptet, dies sei Isabelles Wunsch gewesen. Diese Szene soll später unter die Lupe genommen werden. In jedem Fall ist die Gewalt in *Die Habenichtse* nicht nur durch ihre skrupellose Ausübung gekennzeichnet, sondern wird auch durch die Passivität ihrer Nachbarn verstärkt. Sie ignorieren die Missbräuche lieber, um die Stabilität ihres Lebens nicht infrage zu stellen (vgl. Shafi 2011: 439). Isabelle versucht, sich vom Geschehen fernzuhalten, indem sie das individuelle Leiden pauschalisiert: »Es könnte überall sein, dachte sie, in Bosnien, in Bagdad, es war immer die Gegenseite ihres eigenen Lebens. Als wäre das Maß Leid festgesetzt, nur die Verteilung offen.« (DH 229-230) Isabelle nimmt Saras Leiden als unveränderliche Tatsache wahr, weshalb sie nicht zu intervenieren versucht. Ihr einziges Handeln angesichts dieses nahezu wahnsinnigen Angriffs (vgl. Sander 2015: 138) besteht darin, die Katze zu sich nach Hause zu nehmen und Sara im Garten zu lassen:

Es wäre ein leichtes, dem Kind heraufzuhelfen, und da war das Mädchen schon, dicht neben ihr, atmend, säuerlich riechend, beide Arme nach oben gereckt. Aber Isabelle hob die Katze auf [...]. Mit sprachlosem Entsetzen starrte es [das Mädchen] Isabelle an, alles Kindliche war aus seinem Gesicht verschwunden, es gab nur noch Ausweglosigkeit und Leid darin; Isabelle mußte lachen. Ein paar Wörter würden genügen, Sara zu beschwichtigen, sie könnte ihr die Hand entgegenstrecken und sie ebenfalls hinaufziehen, zu der Katze, die schnurrte, was für ein albernes Schauspiel, dachte Isabelle, wie idiotisch, sich einzumischen. [...] Hatte sie dem Mädchen geholfen, wie es ihre Absicht gewesen war? Später würde sie durch die zu dünnen Wände den Geräuschen aus der benachbarten Wohnung lauschen und wissen, was dort geschah, beinahe so, als wäre sie beteiligt. (DH 230-231)

Die Tatsache, dass sie dem Kind nicht geholfen hat, bedeutet, dass sie keine Verantwortung für das Geschehen trägt. Moralisches Handeln impliziert für Isabelle Verbindlichkeit, während ihre Passivität nur dazu dient, nichts zu »unterbrechen, was seinen Gang gehen mußte« (DH 165). Die Teilnahmslosigkeit Isabelles trägt allerdings dazu

bei, einen Kreislauf der Gewalt fortzusetzen. Mit anderen Worten, Passivität ist nicht durch mangelndes Handeln gekennzeichnet, sondern fördert indirekt die Ungerechtigkeit und Barbarei, indem kein Widerstand gegen das Unrecht geleistet wird.

Daher wird Sarahs Leiden nicht als vereinzelter Ereignis wahrgenommen, sondern als schwerwiegendes Problem in der flüchtigen Welt. Isabelles Distanzierung ist deshalb nur möglich, indem sie dem Leid des Kindes den Wirklichkeitsaspekt vorenthält. In diesem Sinne kann man Shafi (2011) zustimmen, dass Isabelle Saras realen Lebenszustand nicht als Teil der Realität wahrnimmt, sondern als ästhetische Repräsentation, die kein individuelles Engagement erfordert. In Isabelles Worten »*Es war wie eine Szene aus einem Ken-Loach-Film.*« (DH 199, Herv. i.O.) Dieser Fakt zeigt sich auch in ihrer Arbeit für die Designagentur: Isabelle entwirft eine Zeichnung, die auf dem Mädchen basiert, ignoriert aber die Realität und die Missbräuche, denen Sara ausgesetzt ist:

Dann fand er [Andras] eine Nachricht von Isabelle [...], dabei eine Zeichnung, ein Mädchen rannte in einem roten Mantel, rannte hastig, wie in Panik davon, und er las, *Das Nachbarskind ist das Vorbild, obwohl ich es auf der Straße noch nie gesehen habe, es darf wahrscheinlich nicht aus dem Haus und ist sehr blaß.* (DH 197, Herv. i.O.)

Andras Antwort ist von einer sehr wichtigen Intertextualität geprägt. Er vergleicht Isabelles Beschreibung von Sara mit dem Film *Wenn Die Gondeln Trauer Tragen* (DH 227). Bender erklärt den intermedialen Bezug des Films wie folgt:

Diese Assoziation Andras' ist nachvollziehbar und im Kontext des Romans überaus schlüssig, markiert doch der Ortswechsel der Eltern der in einem Teich ertrunkenen Christine (die also sehr wohl das Haus verlassen darf) nach Venedig im Film alles andere als die Möglichkeit, dem Verlust und der Trauer zu entkommen: Nun völlig vom Wasser umgeben, ist die letale Wirkung einer nicht geleisteten Trauerarbeit nur eine Frage der Zeit. (Bender 2017: 163)¹³

Saras Leiden wird demnach nicht als reale Bedrohung erkannt; ihm wird vielmehr ein Fiktionsaspekt beigemessen, welcher Isabelles unempfindliches und abgestumpftes Verhalten kennzeichnet. Sara wird immer als unheimliches Element (DH 114) empfunden, das die Lebensordnung des jungen Ehepaares stört. Ein Element, auf dessen Leiden die anderen Protagonisten nicht eingehen wollen. Das Fehlen von Hilfsangeboten führt insofern zur Aufrechterhaltung des Gewaltzyklus. Indem Sara nicht geholfen wird, bleibt sie in den bedauernswerten Umständen und in ihrem Status als »Bucklicht Männlein« (DH 114) gefangen. Dieser Verweis lässt sich auf Walter Benjamins Allego-

13 Des Weiteren fügt Bender hinzu: »Der rote Mantel ist aber eben auch durch einen anderen Film besetzt, der *nicht* genannt wird: Ein Mädchen mit einem roten Mantel ist in dem ansonsten in Schwarzweiß gedrehten Film *Schindlers Liste* von Steven Spielberg das durch seine Farbe herausgehobene Symbol für die Vernichtung der europäischen Jüdinnen und Juden. Das Mädchen taucht in dem Film auf, als das Krakauer Ghetto von den Nazis brutal geräumt wird, rettet sich in eine Wohnung und versteckt sich dort unter einem Bett. Später im Film sieht man seine Leiche auf einem Leichenkarren liegen, wiederum hervorgehoben durch den roten Mantel.« (Ebd.) Das Verhältnis zwischen Sara und der historischen und moralischen Problematik wird im Kapitel 4.2.2.2 ausführlicher analysiert.

rien zurückführen und wird im Kapitel 4.2.2.2 im Rahmen der kulturgeschichtlichen Diskussion über die nationalsozialistische Zeit ausführlicher angesprochen.

Auf diese Weise gipfelt die Zusammenführung der verschiedenen Erzählstränge in der brutalen Schlusszene, in der die Krisen der Subjektivität und die Identitätsräume sich überschneiden: »So a home is not only a space, it also has some structure in time; and because it is for people who are living in that time and space, it has aesthetic and moral dimensions.« (Douglas 1991: 289) In *DH* ist die moralische Dimension stets ein Leitmotiv, das alle Charaktere betrifft. Wie bereits erwähnt, ist die Teilnahmslosigkeit von Isabelle und Jakob durch die Isolation des Individuums gekennzeichnet, das keine Verantwortung für ein Engagement übernehmen will.

Wie bereits skizziert wurde, verdeutlichen die individuellen Krisen in den verschiedenen Erzählsträngen, dass sowohl das Leiden als auch dessen Verarbeitungsprozess sich voneinander in Form und Ausmaß unterscheiden. Die Begegnungen der Figuren führen jedoch dazu, dass diese Krisen zutage treten und sich verschärfen. An dieser Stelle ist anzumerken, dass die Krisen sich unterschiedlich auf die Individuen auswirken, je nachdem, ob sie Touristen oder Vagabunden (vgl. Bauman 1997) sind. Dieser Unterschied ist beispielhaft an Jims Verhalten erkennbar. Als Jim beobachtet, wie Isabelle Polly von ihrem Fenster stößt, erkennt er in Isabelle den Aspekt der Gleichgültigkeit. Jim sieht darin ein Merkmal der zwischen ihnen existierenden Sozialunterschiede:

Aber Isabelle war keinen Deut besser, dachte Jim, sie hatte die Katze von der Fensterbank gestoßen, haßerfüllt, und morgen hatte sie es vergessen, weil es ihr gleichgültig war. Doch er würde sie finden, morgen, er würde sie daran erinnern, er würde sie morgen oder übermorgen abpassen. Sie war nicht besser als er. (*DH* 253)

Daher ist Jim meines Erachtens nicht von Isabelles physischer Ähnlichkeit mit Mae angezogen, sondern von der Möglichkeit, ihr gleichgültig zu sein und sie dementsprechend zu kontrollieren (vgl. auch Leal 2011: 178).

Jim hatte feuchte Hände und versuchte sie zu küssen; sie fühlte sich wie ein Teenager. Als sie die Voliere erreichten, brach er in Tränen aus, es war so unangenehm und lächerlich, daß sie sich hilfesuchend umdrehte [...]. Aber Jim [...] packte sie an den Schultern, lachte sie aus, er zog sie an sich, und sie gehorchte. – Magst du sie nicht, die Schwachen? Er stieß sie ein Stück zurück [...]. (*DH* 265-266)

Indem er sich absichtlich verwundbar oder schwach zeigt bemerkt er, dass Isabelle kein Mitleid mit den Leidenden hat. Sie versteht nicht, was er eigentlich damit meint. Der Schauplatz dieses Treffens ist von einer Eskalation der latenten Bedrohung geprägt. Jim zeigt Isabelle Pollys Leiche, die sie nicht zu erkennen scheint. Er zwingt sie, sich der Auswirkungen ihrer Gleichgültigkeit bewusst zu werden:

Jim ließ sie nicht los, er rieb sich an ihrem Po, während sie hinunterstarrte, wo drei Ratten erschlagen in dem flachen Wasser lagen, die Ratten ebenso schmutzigbraun wie das Wasser, und daneben die Katze, aus deren Bauch die Eingeweide quollen, stinkend, das Fell leuchtete aber vor dem dunklen Hintergrund. Jim trat neben sie, beobachtete ihr Gesicht, dann griff er einen langen Stock, schob ihn unter den Hals der Katze und hob sie ein paar Zentimeter aus dem Wasser, aus dem einen Auge war Blut ge-

sickert und eingetrocknet, die Ratten hatten am Bauch angefangen zu fressen, doch man konnte deutlich sehen, daß der Schädel eingedrückt war. Jemand mußte sie in die Baugrube geworfen haben, ins flache Wasser. – [...] wenn du der Katze ein Gebet sagen willst, dann mußt du's jetzt tun. [...] Siehst du den Kopf? Hübsch eingeschlagen. [...] Jim schlug mit dem Stock nach ihr, sie riß sich wieder hoch, beinahe senkrecht aufsteigend. Isabelle würgte. (DH 271-272)

und weist ihr deshalb die Schuld zu:

- Es ist deine Schuld, weißt du das? sagte er. Die Katze, das ist deine Schuld. [...] Du hast sie von der Fensterbank gestoßen, erinnerst du dich? [...] Nachts, und du dachtest, keiner würde dich sehen. [...] Klar, du stößt sie runter und machst das Fenster zu. Du mußt nichts begreifen, du mußt nicht begreifen, daß Dinge geschehen sind. Daß es wie eine Narbe brennt, daß wir nichts verzeihen, nie etwas verzeihen, weil das nichts ändert, weil wir uns nur abwenden können oder eben nicht. Aber es ist alles aufgelistet, egal, ob einer es weiß oder nicht. Und ich habe dich gesehen. (DH 273)

Diese Szene, die den Beginn der Eskalation des Konflikts und der subjektiven Krisen inszeniert, hebt Isabelles körperliche Reaktion – das Würgen – hervor, die mit dem Zustand der Verwahrlosung von Mae (DH 25) oder Sara zu vergleichen ist: »Sie [Isabelle] fühlte sich, als wäre der Abstand zwischen ihnen ausgelöscht, als schmeckte sie in ihrem eigenen Mund den bitteren, sauren Geschmack von Erbrochenem, in ihrem Hirn Angst und Schuld.« (DH 228)¹⁴ Demnach erkennt Isabel zwar Elemente, die die Krise des Anderen charakterisieren, aber sie sucht immer nach einer Rechtfertigung, um sich von diesen Realitäten zu distanzieren.

Die zwischenmenschliche Krise erreicht ihren Höhepunkt, als Jim Isabelle zu sich nach Hause bringt und Sara, auf der Suche nach einem Zufluchtsort, in die Szene gerät. In einem Wutanfall sieht Jim in Sara ein Beispiel des prekären und verzweifelten Lebens, mit dem er Isabelle konfrontieren will:

Mit einem Fluch löste er sich von Isabelle, schnellte vor, zwei Schritte, holte aus, die Hand zur Faust geballt, zog Isabelle schon wieder an sich, während Sara noch einen Moment schwankend dand, bevor sie fiel, blutend. Der kleine Schrei war aus Isabelles Mund gekommen, aber seine Hand preßte sich auf ihren Mund, lockerte sich wieder, streichelte die Lippen, drängte sie sacht auseinander, – nichts passiert, murmelte er in ihr Ohr, komm schon, lockte er, liebte sie, bis ihre Lippen sich öffneten, ihre Zunge seinen Finger berührte. Das Kind drehte sich zur Seite, richtete sich auf, es hustete einmal, das Blut lief ungehindert übers Kinn und wurde vom T-Shirt aufgesaugt. [...] [D]u wolltest doch, daß sie bestraft wird. (DH 299-300)

Jim versucht also Isabelle beizubringen, »wie man etwas nicht vergißt« (DH 274), indem er das Leiden sichtbar macht und Isabelle davon abhält, sich zu distanzieren. Laut Jim ist Isabelle »wie ein schwarzes Loch, man kann alles in dich reinschütten, und es

14 Darüber hinaus symbolisiert der Name der Bar, in der sich Isabelle und Jakob treffen, *Würgeengel*, den Zustand von Prekarität und Verlassenheit. Diese Symbolik, die den Verfalls- bzw. Degradierungszustand inszeniert, wird im Rahmen der kulturhistorischen Krisenräume genauer behandelt.

verschwindet spurlos« (DH 300). Indem Jim Sara Verletzungen zufügt, drückt er das Leiden derer aus, die nicht in privilegierten Positionen sind – die von Bauman genannten *Vagabunden*. Als Fortsetzung der brutalen Szene befiehlt Jim ferner, dass Isabelle Saras mit Urin drucktränkte Klamotten auszieht, woraufhin Isabelle versucht, sich zu distanzieren und diesen Geschehnissen einen ästhetischen Aspekt beizumessen:

Das Mädchen stinkt, merkst du das nicht? Er griff ihren Nacken, zwang sie hinunter. – Sie hat sich vollgepinkelt. Ließ sie los, trat zurück. – Sie hat in die Hose gemacht, sagte er ruhig, zieh sie aus. Ich will, daß du sie nackt ausziehst. Nein, dachte sie, nein, aber sie bückte sich, Sara zuckte zurück, versuchte auszuweichen, der Zahn fiel aus ihrer Hand zu Boden. – Mach schon, sagte Jim gleichgültig, schaute sich suchend um, als wüßte er nicht, was er tun sollte, ging in die Küche, kam mit einem Messer wieder. Isabelle gehorchte, folgte der Bewegung ihrer eigenen Hände ungläubig, Hände, die nach dem T-Shirt des Kindes griffen und es über seinen Kopf zogen, nicht grob, nicht vorsichtig, sondern präzise und geschickt, als hätte sie diese Szene hundertfach geprobt. Alexa mußte hier sein, dachte Isabelle, mit ihrer Kamera, sie fing an zu weinen, legte das T-Shirt beiseite, zog den jetzt schlaffen Körper zu sich, nestelte an dem Knoten und streifte Hose und Unterhose zusammen bis zu den Knöcheln herunter, hob das Kind hoch. (DH 300-301)

Die Erinnerung an die Erfahrung mit Alexa ist Isabelles Versuch, sich nicht auf die Realität und die Ereignisse zu konzentrieren, die sich vor ihren Augen entfalten. Laut Leal unterstreicht diese Szene zwar die Ähnlichkeit zwischen Isabelle und Sara, aber Isabelle vermag es nicht, eine empathische Verbindung zu Sara herzustellen:

[S]he lacks the empathetic awareness that there is a sometimes painful reality to the gendered and sexualized identities with which she plays and that her appropriation of them always has the potential to be at the expense of those who perform them less willingly. (Leal 2011: 174-5)

Bevor Jim die Wohnung verläßt beschließt er, mit seinem Messer ein Stück von Isabelles Haar abzuschneiden: »Jetzt kann dein Mann dir wenigstens einmal ansehen, daß du etwas erlebt hast.« (DH 302) Das Erlebnis ist also nicht nur durch die Wahrnehmung von Brutalität gegen Sara gekennzeichnet, sondern dient auch als Erinnerung an etwas, das einen Einschnitt in ihrem Leben repräsentiert. Sander weist in diesem Zusammenhang auf die Symbolik dieser Bestrafung hin:

Im historischen Kontext [...] wird das Abschneiden der Haare, seit dem Mittelalter entehrende, weil stigmatisierende Strafe, als Markierung einer Täterin erkennbar. Dass Jims Messer sich nicht – wie bei Mae – durch Isabelles Gesicht zieht, verweigert ihr die Opferrolle und spricht sie schuldig. (Sander 2015: 183)

So tragen sowohl Isabelle als auch Mae das Zeichen der Gewalt mit sich, aber auf unterschiedliche Weise. Wenngleich beiden Wunden beigebracht wurden, sind die Auswirkungen des Leidens unterschiedlich. Isabelles und Maes jeweilige Positionen als Touristin und Vagabundin (vgl. Bauman 1997) bleiben unterschiedlich. Mae muss die Narbe im Gesicht tragen, während Isabelle es schafft, zu verbergen, dass ihre Haare geschnitten wurden: »Sie wagte durch das Halbdunkel einen Blick in den Spiegel und schreckte

zurück. Aber wenn sie sich kämmen würde, die Haare zusammenbinden, würde keiner merken, daß ein Büschel fehlte.« (DH 304) Mae ist dazu verdammt, ihr Trauma bzw. Leiden ständig sichtbar zu machen. Isabelle hingegen hat das Privileg und die Chance, diese Erfahrung nicht mit anderen zu teilen, kurzum: ein Recht auf die Grenzen ihres Selbstbildes. Auf diese Weise spielt die Symbolik dieses Vergleichs eine grundlegende Rolle für das Verständnis der Ambivalenz der flüchtigen Moderne. Das Leiden ist eine Konstante, aber die Art und Weise, wie es das Leben der Menschen sowie ihre Selbst- und Fremdbilder definiert hängt von der Position des Individuums innerhalb der flüchtigen Moderne ab.

Angesichts dieser Brutalität, die Isabelle zunehmend als real und nicht als ästhetisch wahrnimmt, wünscht sie sich, »sie könnte dem eigenen Körper ausweichen« (DH 303). Die Flucht aus der Realität ist jedoch schon nicht mehr möglich, da die radikale Erfahrung des Leidens zu einer Infragestellung ihrer Passivität führt. Für Sara hingegen geht das Leiden mit einem Missverständnis ihrer Position in der Welt einher. Hilfflos erwartet sie, dass ihr Bruder sie rettet (DH 301). Auch nach dem Anschlag weigert sich Isabelle zunächst, dem wehrlosen Kind zu helfen: sie kehrt erst nach Hause zurück, um dann die Polizei zu rufen – eine Aktion, die ihre mangelnde Bereitschaft unterstreicht, am Geschehen direkt teilzunehmen: »[D]a war sie beim Telefon, wählte die drei Ziffern, [...] wiederholte die Adresse zweimal, bevor sie in die Frage nach ihrem Namen hinein auflegte.« (DH 306)

Sara, Jim und Mae repräsentieren insofern Baumanns Vagabunden: die flüchtige Moderne ist für sie keine lebensverändernde Chance, sondern eine Verschärfung ihrer sozialen Verhältnisse und im Kontext der Erzählung eine Aufrechterhaltung des prekären und benachteiligten Lebens. Der Wunsch, das Leben zu verändern bleibt jedoch während des gesamten Romans bestehen. Obwohl keine Informationen vorliegen, was aus Sara wird, nachdem sie von der Polizei gerettet wurde, kann nur spekuliert werden, ob ihr solch eine positive Veränderung jemals gelingen würde.

Der häusliche Raum impliziert zum Abschluss eine moralische Dimension, die wesentlich von Ambivalenz und Subjektivität geprägt ist. Im Roman wird deutlich, dass der häusliche Raum nicht die ursprünglich erwartete Schutzfunktion erfüllt, sondern zu einem Krisenraum wird. Die Gewalt wird als ausgeprägter Aspekt der Urbanität inszeniert, der Orientierungslosigkeits- und Ambivalenzgefühle hervorhebt und eng mit sozialen, kulturellen und lebensgeschichtlichen Gegebenheiten einhergeht.

»Mein Gott, du fährst ja nicht nach Bagdad.« (DH 107) Obwohl London während des Irak-Krieges in der Tat nicht Bagdad war, ist die im Roman inszenierte urbane Gewalt auf verschiedenen Ebenen und in unterschiedlichen Graden und Formen vorhanden. Katharina Hacker entlarvt die Allgegenwart der Gewalt als Merkmal flüchtiger Moderne. Gleichzeitig stellt sie die Krisenräume unter kulturhistorischer Perspektive dar, auf die im Folgenden näher eingegangen werden soll.

4.2.2.2 »Dinge, wenn nicht zu heilen, so doch zu ordnen«: kulturhistorische Krisenräume

Während die in *Die Habenichtse* inszenierten zwischenmenschlichen Krisenräume die nahe Ordnung der Urbanität problematisieren (vgl. Lefebvre 1972c: 92), wenden sich

die kulturhistorischen Krisenräume den Auswirkungen zu, die im Rahmen der fernen Ordnung und der Geschichte angesiedelt sind. Der Roman stellt im Hinblick auf die kulturhistorischen Krisenräume die Folgen des Vergessens und die Bedeutung der kritischen geschichtlichen Erinnerung dar. Obwohl ein Großteil der Erzählung in London mitten in der flüchtigen Moderne stattfindet, wird die Debatte über die nationalsozialistische Zeit und deren grausame Folgen durch die Hauptfiguren latent vergegenwärtigt. Die Vergangenheit wird dementsprechend nicht als Gegensatz zur Gegenwart oder als historische Veränderung, sondern in einem zeitlichen Kontinuum inszeniert.

Offene Restitutionsverfahren

Die Jüdischkeit, der Holocaust und die deutsche Geschichte sind, wie bereits andere Forschungen zeigen, Themen, die Katharina Hacker in ihren Romanen vielfältig und symbolisch aufgreift (vgl. Gramer 2011; Heuser 2011; Herrmann 2008). In *Die Habenichtse* wird die historische Problematik aus dem Zusammenspiel der verschiedenen Figuren konstruiert, die bestimmte symbolische Rollen einnehmen. Diese spiegeln die Schrecken des Nationalsozialismus kritisch wider. Der möglicherweise direkteste Zusammenhang mit dieser Problematik besteht im Rahmen von Jakobs Job als Anwalt bei Benthams Kanzlei. Vom Wunsch angetrieben, »Dinge, wenn nicht zu heilen, so doch zu ordnen« (DH 116) und der Gerechtigkeit Genüge zu tun, beschäftigt Jakob sich mit offenen Restitutions- und Entschädigungsverfahren, die jedoch für Unbehagen in seiner Familie sorgen:

Ein Gespräch mit seinem Vater darüber setzte dessen Anrufen ein Ende. An Weihnachten klärte Tante Fini ihn, nicht ohne Häme, darüber auf, daß derlei Vorgänge unangenehme Erinnerungen weckten. In den fünfziger Jahren habe Herr Holbach um seine Firma geangt, die zu einem sehr anständigen Preis dem jüdischen Partner von Jakobs Großvater abgekauft worden sei. Man wisse nie, so Tante Fini, was die Zukunft bereithielt. Jakob nahm sich vor, dem nachzugehen, das Wort Arisierung aber schreckte ihn zunächst [...]. (DH 18)

Für Jakob besteht seine Arbeit aus der Wiederherstellung eines Gleichgewichts, einem Umgang mit historischen Fakten, um zu ordnen, was damals in Unordnung gebracht wurde. Zu diesem Zweck nimmt Jakob die Individuen in der ersten Linie nicht als autonome Einheiten wahr, sondern als »Rechtssubjekte [...] Gerechtigkeit, dachte er, gab es nur, wo sie sich materialisieren konnte, in Grundbucheinträgen, Verkaufsverträgen, notariellen Beglaubigungen, ein dünner Faden, den man aufnehmen und verfolgen konnte.« (DH 116) Obwohl Jakob anscheinend engagiert ist, wirkt seine Lebensvorstellung tief verwurzelt in einer Objektivität und aufgezeichneten Fakten. Seine Gerechtigkeitsauffassung basiert nicht auf einem subjektiven, zwischenmenschlichen Verständnis der offenen Restitutionsverfahren.

Seine objektive Vorgehensweise wird erneut mit seiner Familiengeschichte in Verbindung gebracht. Als Jakob nach London zieht, gibt er Isabelle eine in Sütterlin verfasste Liste der Möbel seiner Großeltern, deren Reinschrift wichtige historische Informationen einfach ignoriert:

Jakob händigte ihr eine Liste mit Möbeln aus, die ihm seine Tante Fini zugeschickt hatte, Möbel seiner Großeltern und Großtanten; Isabelle mußte nur ankreuzen, was sie nach London mitnehmen wollte. Die ursprüngliche Liste, in Sütterlin geschrieben, konnte Isabelle nicht entziffern, Jakob fertigte eine Reinschrift für sie an, die allerdings kürzer ausfiel als das Original, denn die Anmerkungen zu Vorbesitzern, Farbe und Zustand der Politur berücksichtigte Jakob nicht. [...] – Du mußt dich, sagte Jakob, um nichts kümmern. (DH 103)

Ähnlich wie beim Übersetzen gehen gewisse historische Informationen verloren. Bender stellt fest: »Jakob löscht mit seiner Reinschrift gerade die durch Arisierung belastete[] Dimension seiner Familiengeschichte« (Bender 2017: 157). Obwohl auf den ersten Blick das Ins-reine-Schreiben belanglos wirkt, ist diese Praxis von einer gewissen Haltung geprägt. Sie ignoriert die Vergangenheit und reduziert sie auf ein objektiv-materialistisches Anliegen, mit dem Isabelle sich nicht beschäftigen muss. Vor diesem Hintergrund wird dem Vergessen ein moralisch-historischer Gleichgültigkeitsaspekt beigemessen.

Katharina Hacker greift im Roman zwei Allegorien von Walter Benjamins Aufsatz *Über den Begriff der Geschichte* wieder auf: den Engel der Geschichte und das Bucklicht Männlein. Diese Allegorien basieren auf dialektischen Abbildern, die das Vergänglich-Punktliche mit dem Beständig-Kontinuierlichen der Geschichte verbinden und die Konfrontation zwischen Gegenwart und Vergangenheit ermöglichen. Wie Benjamin uns lehrt, liegt die Vergänglichkeit der Zeit nicht in einem Verhältnis der Opposition, sondern in der historischen Kontinuität: eine Immanenz der vergangenen Zeit im Prozess der Entfaltung der Geschichte und infolgedessen der individuellen und kollektiven narrativen Identität. »Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen ›wie es denn eigentlich gewesen ist‹. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt.« (Benjamin 1991[1940]: 695)

Das Vergehen der Zeit impliziert einen Übergang, ein Kontinuum, das die Gegenwart mit der Vergangenheit konfrontiert. Obwohl die Barbareien des Nationalsozialismus historisch lokalisiert werden können, lassen sich ihre Auswirkungen nach wie vor nachspüren. Die räumliche Kategorie offenbart sich als die Dimension, in der diese Auswirkungen Gestalt annehmen und vergegenwärtigt werden: »Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet.« (ebd.: 701) Die Dimension des Raumes ergibt sich aus einem Konstruktionsprozess, der zwangsläufig von einer historischen Vergangenheit abhängt. Demnach ist es möglich, Bender (2017: 157) zuzustimmen, dass die Erzählung von *Die Habenichtse* die Gegenwart kritisch darstellt: »London wird sich [...] nicht als ein von deutscher Geschichte unbelasteter Ort herausstellen, vielmehr wird die Stadt zum Ort, an den der Text die Konfrontation mit der virulenten Vergangenheit verschiebt.«

Dabei lässt sich zudem hervorheben, dass die Raumdimension nicht als Gegensatz zur Zeit verstanden werden kann: Beide Kategorien koexistieren in einer dialektischen Wechselwirkung. Ebenso können sich Individuen nicht von dieser Dialektik lösen, weil sie einerseits Raum produzieren (vgl. 1.4.1), während die Zeit-Raum-Beziehung ihre Subjektivitäten beeinflusst. Mit anderen Worten: Benjamin versteht die Vergangenheit nicht als Verkettung von Ereignissen, die auf Fortschritt abzielen, sondern als Ansamm-

lung von Ruinen. Ein Szenario, in dem sich die Vergangenheit in Form einer permanenten Katastrophe ansammelt:

Es gibt ein Bild von [Paul] Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm. (Benjamin 1991[1940]: 697-698, Herv. i.O.)

Das Bild des Engels wird auch im Roman in der Bar inszeniert, in der sich Jakob und Isabelle treffen, *Würgeengel*. Wie bereits erwähnt, ist diese Referenz sowohl mit einer religiösen (vgl. Bender 2017: 142) als auch einer sozialkritischen Lesart (vgl. Sander 2015: 187) verbunden. In Bezug auf die letztere ist der Niedergang der Gesellschaft ein gegenwärtiges Motiv dieser Intertextualität, die mit dem Versuch einhergeht, sich von der Vergangenheit zu distanzieren¹⁵. Laut Bender (2017: 143) ist das Treffen der Protagonisten am Folgetag des Terroranschlags eine Art Überwindung des Todes, eine Möglichkeit der Fortsetzung der Geschichte. Der Trümmerhaufen des eingestürzten World Trade Centers scheint den Protagonisten kein Grund zu sein, ihr Leben anders zu führen: »Um acht Uhr, hatte Jakob gesagt, würde er sie im *Würgeengel* erwarten, und das Problem, dachte Isabelle, waren nicht die Schuhe, sondern wie man sich darin bewegte« (DH 12-13, Herv. i.O.):

Er hatte sie tatsächlich wiedergefunden. [...] Nach einem unkonzentrierten Vormittag in der Kanzlei wanderte er in der Mittagspause unruhig Richtung Potsdamer Platz und wieder zurück zur Mauerstraße. Er wollte die Zeitung nicht sehen, die Gesprächsfetzen nicht hören. Vorgestern noch war er dort [in New York] gewesen. Aber er war rechtzeitig abgereist. Er war verschont geblieben, Isabelle, dachte er, hatte ihn gerettet. (DH 22)

Benjamins Engel der Geschichte ähnelt entsprechend Isabelle und Jakob: Sie sind Barbarei und Leiden ausgesetzt, die nicht beseitigt werden können, lehnen es jedoch ab, ein empathisches Verhalten zu präsentieren (vgl. auch Sander 2015: 164). Die Zerstörung und der Verfall kennzeichnen laut Benjamin die geschichtlich-gesellschaftliche Realität, welcher die Menschen ausgeliefert sind. In diesem Zusammenhang ist zu bemerken,

15 Das Würgen kann, wie sich unterstreichen lässt, als körperliche Reaktion auf die Zerstörung und die Brutalität verstanden werden: »Da stand Mae [...] [Sie] beugte sich vor, würgte, Schleim tropfte aus ihrem Mund; sie wurde immer dünner.« (DH 25; vgl. auch 228) Der Verfall und das Leiden resultieren demzufolge aus menschlichen Handlungen und wirken sich gleichzeitig auf sie aus.

dass Isabelles Anwesenheit Jakobs Fokus auf die Vergangenheit wegnimmt, wie die folgende Passage nahelegt: »Jakob nahm sich vor, dem nachzugehen, das Wort Arisierung aber schreckte ihn zunächst, und im Herbst lernte er Isabelle kennen.« (DH 18) Die Angst vor der Auseinandersetzung mit seiner Familiengeschichte lässt Jakob eine Art Zuflucht mit Isabelle in der Gegenwart suchen:

Die Begegnung mit Isabelle – in einer Vorlesung über Rechtsgeschichte im Jahr 1991 – beendet [...] die Auseinandersetzung mit der Familiengeschichte, die noch nicht einmal begonnen hatte. Isabelle »rettet« [...] ihn also nicht nur vor den Anschlägen sondern auch vor der Konfrontation mit der Nähe der Verbrechen Geschichte. Dass sich Jakob und Isabelle sofort wieder aus den Augen verlieren, führt keineswegs dazu, in den zehn Jahren bis zu ihrem Wiedersehen am 11. September 2001 dem nachzugehen, was ihn »schreckte«. (Bender 2017: 156)

Obwohl Jakob auf offene Restitutionsverfahren spezialisiert ist, beschäftigt er sich nicht mit seiner eigenen Familiengeschichte. Dies macht sein Verhalten zwangsläufig ambivalent: Er wendet sich einerseits den Trümmern der kollektiven Vergangenheit zu, andererseits nicht denjenigen, mit denen seine Familie eng verbunden ist. Eine Verarbeitung dieses verdrängten Traumas findet jedoch erst statt, als Jakob bei Benthams Kanzlei arbeitet.

Sein Chef, Bentham, ist der Einzige innerhalb der Familie dem es gelang, dem NS-Regime zu entkommen. Er engagiert sich seit Jahrzehnten für Restitutionsfälle. Im Gegensatz zu Jakob sieht Bentham aufgrund des erlebten Schreckens keine Möglichkeit in seiner Arbeit, das Gleichgewicht der Gerechtigkeit wiederherzustellen. Das gegenwärtige Gerechtigkeitsgefühl kann die begangenen Gräueltaten nicht ausgleichen oder gar heilen. Ein bemerkenswertes Beispiel ist die Diskussion über den Rückerstattungsprozess eines Kunden, Mr. Miller. Obwohl ihm das beanspruchte Eigentum in der Tat zusteht, begreift Bentham nicht, warum er es überhaupt haben will:

Natürlich ist es sein Recht. Es ist sein Eigentum, nicht das des deutschen Staates oder der Treuhand oder irgendeines Käufers. [...] Natürlich, seine Eltern, da er das Glück hatte, daß sie überlebten, wenn man auch seine Großeltern vergast hat. Sie mißverstehen mich. Ich meine nicht, daß er sich nicht um den Wert bemühen sollte, den Gegenwert dieses Hauses, eine Entschädigung in Geldwert. Natürlich. Mich wundert, daß er das Haus will. Diesen Ort, als wäre es ein noch unberührter Ort, der zu seiner Geschichte gehört. Als wäre das Alter und die Traurigkeit dorthin nicht vorgedrungen. Die Traurigkeit und das Entsetzen, daß es keinen Ort gibt, der unberührt geblieben ist, von der Wahrheit, der Kälte. Als gäbe es eine Geschichte, die sich doch zusammenfügen ließe, über all die Jahrzehnte hinweg. (DH 145-146)

Als Jakob fragt, warum sein Chef solche Restitutionsfälle annimmt, wenn der Sinn für Gerechtigkeit niemals vollkommen erreicht wird, unterstreicht Bentham die historische Bedeutung seiner Arbeit: »wir Juristen sind rückwirkend immer Historiker einer als gerecht gedachten Geschichte, einer Rechtlichkeit, die objektiv ist.« (DH 146) Dieser Vergleich gibt Aufschlüsse über Jakobs Wunsch nach Ordnung und Gleichgewicht: die juristische Praxis hängt von einer Objektivität ab, um Gerechtigkeit zu erlangen. Die Praxis kommt einem retrospektiven Blick gleich, der Indizien über die Geschichte

geben kann: »Aber warum kann es nicht das Gesetz, warum kann es nicht der schiere Gegenwert von etwas sein? Warum auf dem bestehen, was verloren ist, warum darauf, daß etwas geheilt wird? Es wird nichts geheilt.« (DH 146)¹⁶

Die Unheilbarkeit der Vergangenheit bedeutet, dass die Arbeit mit offenen Restitutionsverfahren keine vollständige Gerechtigkeit erreichen kann, da sie auf objektive Elemente der Vergangenheit beschränkt ist. Was den Millionen Opfern geschehen ist, lässt sich niemals rückgängig machen. Die Gegenwart wird als direkte Vergangenheitsbewältigung verstanden und kann niemals von ihr losgelöst sein. Die Wahrnehmung der Zeit ist die treibende Kraft, um die Gegenwart moralisch zu überdenken: Die Vergangenheit ist die untrennbare Basis für die historische narrative Identität der Gegenwart. In diesem Zusammenhang betont Bentham die Ambivalenz der juristischen Arbeit. Die Objektivität der juristischen Arbeit ist von grundlegender Bedeutung für die Beilegung von Rechtsstreitigkeiten – im Sinne einer Entschädigung als »Anerkennung von Leid« (Sander 2015: 165) –, gleichzeitig ein selbstreflexives Denken, welches das Vergangene nicht auslöschen, sondern mit ihm prospektiv leben kann: »Man muß erst lernen, daß man zurückkommt und etwas Neues findet, das ist der Sinn der Zwiesprache mit den Toten, mit dem, was man verloren hat« (DH 256). Bentham weist darauf hin, dass Deutschland zwar eine Verpflichtung (DH 186) habe, kritisiert aber die Idee der Gerechtigkeit, die niemals endgültig verwirklicht werden könne¹⁷:

Als könnte Deutschland uns Juden den Beweis liefern, daß es doch Wahrheit und Gerechtigkeit gäbe, für uns, für die ganze Welt. Wenn man daran nicht mehr glaubt – und wie absurd das jetzt scheint! –, argwöhnt man, ein kleines Maß Auserwähltheit

16 »In den Vermögensfragen verdichten und überlappen sich demnach vielfältige und völlig disparate geschichtliche und politische Unrechts-Zusammenhänge. Deren Rekonstruktion kommt einer archäologischen Arbeit gleich, die erfordert, verschiedene Zeitschichten, die Überlagerungen und Verwerfungen der Geschichte, in den Blick zu nehmen. Die Gegenwart muss jedoch als ein Resultat eben dieser Überlagerungen verstanden werden. In seiner Tätigkeit als Anwalt ist Jakob auf die Zeit des Nationalsozialismus spezialisiert. Wenn er das Anliegen verfolgt, die einzelnen Teile der Geschichte »in ihre eigentliche Reihenfolge zu bringen« (DH 19), dann mangelt es ihm gerade an einem Bewusstsein dafür, dass die Gegenwart als ein solches Resultat von Überlagerungen und Verwerfungen verstanden werden muss.« (Bender 2017: 152)

17 Solch eine Auffassung wird von Andras vertreten, der darauf aufmerksam macht, dass die Entschädigung niemals genug sein wird: »Du hast doch tatsächlich geglaubt, daß du eine Art Gerechtigkeit wiederherstellst. [...] Verstehe mich nicht falsch, natürlich bin ich dafür, daß der gestohlene Besitz zurückerstattet wird, meinethalben als Besitz, nicht als Entschädigung. Aber trotzdem verstehe ich, wenn man es bizarr findet. Die Nachkommen der Vertriebenen und Ermordeten bewerben sich um die ausgestrichene Vergangenheit ihrer Vorfahren. [...] [D]as, wofür du arbeitest, [ist] allerdings doch eher Entschädigung, meinst du nicht auch? [...] Die lächerlichste Entschädigung für die Zerstörung dessen, was einer für sein Leben halten wollte.« (DH 188-189) Andras kritisiert darüber hinaus die juristische Vorgehensweise, indem er behauptet, diese Versuche dienen oftmals dazu, das Gesicht zu wahren: »Und die Vergangenheitsgespenster oder ihre Nachkommen, die allerdings Gespenstern ziemlich ähneln, spielen dem Staat den Beweis zu, daß in der Bundesrepublik alles bestens vonstatten gegangen und erledigt ist, daß sich nur die DDR mit ihrer lauten Unschuld vergangen hat. Die Politik spielt vergangenes Recht gegen das Recht der Vergangenheit aus, und das unter dem Decknamen Wahrheit. [...] Vielleicht wollen viele gar nicht, daß hier Juden leben, aber das ist der Preis, der zu bezahlen ist, um sich als Rechtsstaat behaupten zu können.« (DH 188-189)

steckte doch darin, das Leid erst, dann das Wiedererrichten der Gerechtigkeit, was ich natürlich sage, ohne boshaft zu sein. (DH 185)

Jakob sieht im Laufe seines Kontaktes zu Bentham allmählich die Ambivalenz, auf der die Einräumung der Vergangenheit und die aktuellen Rückerstattungsfälle fußen. Sie kann nicht vollkommen gelöst werden: »Rückerstattung war eine Farce, wo es letztlich nicht um Orte, sondern um verlorene Lebens- und Erinnerungszeit ging, um die Erinnerung, die einem vorenthalten oder genommen war.« (DH 187, Herv. i.O.) Ferner fasst Bentham diese Ambivalenz zusammen: »Besitz [...] ist ein Modus des Verlustes.« (DH 217)

If the novel suggests any kind of even partial solution to the issues it raises, then it implies that it must lie in the ability of individuals to locate themselves ethically in relation to their environment. For this to be possible they must maintain what Bentham calls the »Zwiesprache mit den Toten« [...], responding adequately to the present by locating themselves historically, in particular in relation to a sense of loss and the grief that goes with it and which keeps our relationship to the past human rather than abstract. An ethical response to one's environment also demands a recognition that it is impossible to detach oneself from social context, precisely because the self is always defined in relation to an other, even when the relationship is one of denial. (Leal 2011: 180-181)

Die juristische Arbeit ist dementsprechend ein erster Schritt der Vergangenheitsbewältigung, der allerdings den Holocaust-Opfern und Überlebenden niemals vollständig gerecht werden kann. Bentham gibt an, »es wurde kaum angefangen« (DH 185). Für ihn »ist es wahrscheinlich auch nicht, das Fazit« (DH 257).

Das Bucklicht Männlein

Die kulturhistorische Krise wird im Roman nicht nur durch die Diskussion über Jakobs Arbeit mit offenen Restitutionsverfahren inszeniert, sondern symbolisch auch durch Gewalt gegen Sara. So wird der Gewalt, die zuvor als Phänomen der flüchtigen Urbanität analysiert wurde, auch ein historischer Aspekt zugeschrieben. Er weist auf die Systematisierung von Brutalität und Bösem hin. Eine der unmittelbarsten Relationen zwischen dem Leiden und der Jüdischkeit des Romans liegt im Namen der Kinder, die laut Sander (2015: 144) »auf die Opfer des Nationalsozialismus« verweisen, woraufhin Bender weiter erläutert: »Beide Namen stehen nämlich in enger Beziehung zur antisemitischen Verfolgung während des Nationalsozialismus. Jüdinnen waren ab dem 1. Januar 1939 gezwungen, [...] den Namen Sara als weiteren Vornamen zu führen.« (Bender 2017: 162-163)

Aufgrund einer Wachstumsstörung hat Sara Probleme mit ihrer Entwicklung und ist untermenschlichen Lebensbedingungen ausgeliefert. Saras Aussehen wird im Gedankenfluss der anderen Figuren beschrieben: »Er [Jakob] mußte an das kleine Mädchen der Nachbarn, dessen blasses Gesicht ihm unheimlich war, nun nicht mehr denken, der Weg zwischen seinem Zuhause und der Kanzlei war ein anderer geworden, kein Bucklicht Männlein [...].« (DH 116) Für Jakob bedeutet Saras Unheimlichkeit eine Störung der Normalität seines Lebens, einen Aspekt der Fremdheit, der sein Welt-

bild infrage stellen könnte. Um Sara und ihre Andersartigkeit nicht zu konfrontieren beschließt Jakob, einen anderen Weg einzuschlagen. Isabelle erkennt wiederum Saras Leiden in der letzten Szene an, weigert sich jedoch, sich direkt darauf einzulassen: »alles Kindliche war aus seinem Gesicht [des Mädchens] verschwunden, es gab nur noch Ausweglosigkeit und Leid darin; Isabelle mußte lachen.« (DH 230)

Der Vergleich mit dem Bucklicht Männlein ist jedoch nicht auf Saras Wachstumsstörung beschränkt. Erneut in Anlehnung an Benjamins Allegorien greift Katharina Hacker auf das Bucklicht Männlein im Rahmen seiner geschichtsphilosophischen Diskussion zurück. Laut Haider (2003: 15) ist das bucklige Männlein mit »ein[em] Dasein am Rande der Gesellschaft [assoziiert], weil sie einer Normalität nicht entsprechen«, und wird ausgeschlossen und ausgesondert, »wenn nicht sogar [...] [umgebracht], wie z.B. durch die Euthanasieprogramme während der NS-Zeit« (ebd.) der Fall war. Das Bucklicht Männlein bringt eine körperliche Entstellung und die Störung der Gewöhnlichkeit mit sich und denunziert das Vergessen der Geschichte. Aus Benjamins geschichtsphilosophischer Perspektive handelt es sich um reale Elemente, welche die Geschichte oft übersieht:

Das bucklige Männlein ist für Benjamin eine Übergangsphantasie, es ist der »verdrückte Leib«. Dieser Leib drückt das gestörte Körperbild aus. Er repräsentiert ein Selbsterleben, das durch kindliche Empfindungen und Wahrnehmungen des Körperinneren und der Körperoberfläche entstanden ist und durch die elterlichen Vorstellungen über den Körper ihres Kindes geprägt wurde. Das bucklicht Männlein ist die Entstellung des eigenen Leibes und Lebens und das Abschweifen vom Gewöhnlichen zugleich. (Haider 2003: 187)

So fußt die Allegorie des buckligen Männleins auf einem ambivalenten Verhältnis zwischen Individuum und Kollektiv. Seine Anwesenheit drückt den ausgebeuteten Zustand des individuellen Lebens sowie die »Hoffnung auf Erlösung« (ebd.) aus. Sara, die als dieses Bucklicht Männlein wahrgenommen wird, konfrontiert Individuen mit ihrem Selbstbild. Dies wird als Ausdruck dessen verstanden, was historisch verdrängt und unterdrückt ist: »die Ent-Stellung des Subjekts im Moment seiner Konstituierung; die Dimensionen dessen, was das Subjekt konstituiert, was sich aber seinem Bewusstsein entzieht.« (Bender 2017: 170)

Des Weiteren versteht Benjamin den Buckel als Ergebnis des Tragens einer historischen Schuld (vgl. Haider 2003: 160). Saras Unfähigkeit zu wachsen legt daher nahe, dass die kollektive Schuld ein wesentlicher Teil der Geschichte ist: »Das bucklige Männlein ist auch eine kollektive Figur. [...] Der Buckel, das war das, was den Individuen aufgeladen worden war, in der individuellen Entwicklung des Kindes, aber auch in der historischen Entwicklung der Gesellschaft.« (Haider 2003: 187-188) Personen, die Sara begegnen, werden wiederum an den Aspekt der Geschichte erinnert, welcher der kollektiven narrativen Identität innewohnt: »Vor diesem Hintergrund markiert Jakobs und Isabelles Konfrontation mit Sara ihr eigenes Leben als nicht gelingendes und zeigt ihre Unfähigkeit zur Selbstsorge und zur Sorge um Andere.« (Sander 2015: 189) In diesem Sinne fungiert das Bucklicht Männlein – im Gegensatz zum Engel – als individuelle Dimension der Geschichte, die sich in seiner Fragilität angesichts der Zerstörung zeigt.

Benjamins Allegorien zeichnen sich durch dialektische Verhältnisse aus, die das Weltverständnis durch die Bewusstmachung der Zerstörung transformieren. Sara vergegenwärtigt die historische Auseinandersetzung mit der Zerstörung und Brutalität, woraufhin die Passivität lediglich zur Fortdauer des Leidens beiträgt. Es handelt sich also um eine zweifache historische Funktion: Sara prangert das historisch-kulturelle Vergessen an, indem sie die Erinnerung an die Vergangenheit ausdrückt und ermöglicht (vgl. auch Bender 2017: 170):

Das bucklige Männlein verkörpert die negativen Erfahrungen und Erkenntnisse, hält zugleich aber die Hoffnung auf Veränderung aufrecht und die Erinnerung an eine, dem Erwachsenen verborgene, bessere Welt. Anders als der Engel der Geschichte, der den Weltlauf und die Menschheitsgeschichte mit schreckengeweiteten Pupillen und offenem Mund begleiten muss, ist das bucklige Männlein der Begleiter der individuellen Geschichte. Es weiß alles von einem, aber man weiß wenig von ihm; es taucht plötzlich auf, reißt das Subjekt aus seiner Selbstvergessenheit, verschwindet wieder und lässt das Subjekt vor dem Scherbenhaufen der eigenen Geschichte zurück. So gesehen wäre der Engel der Geschichte die Allegorie des kollektiven Gedächtnisses, das bucklige Männlein die des individuellen. Und während der Engel dem Weltlauf Einhalt gebieten will, verhindert der Bucklige das Zurechtfinden des Subjekts in der bürgerlichen Welt. (Haider 2003: 189)

Die unheimliche Sara entspricht also dem historischen Anderssein, von dem sich Isabelle und Jakob zu distanzieren versuchen. Das Leiden wird für das junge Paar als feindseliges Element empfunden, das die Stabilität ihres Lebens und ihrer Subjektivitäten in Unordnung bringt. Die Begegnungen mit Sara dienen vor diesem Hintergrund zur Selbstreflexion im Laufe der Zeit: Isabelle und Jakob werden dazu gebracht, über ihr Leben nachzudenken. Sie erkennen, dass das Leiden kein punktuell Merkmal, sondern ein fester Bestandteil der Geschichte ist.

Sowohl der Engel der Geschichte als auch das Bucklicht Männlein sind dialektische Allegorien, die eine unvermeidbare Zerstörung mit sich bringen. Sie bieten keinen Schutz, sondern schildern kritisch das Fortschrittsideal, indem sie die historische Realität denunzieren und die Auswirkungen der Brutalität und die Schuld zum Vorschein bringen. Benjamin schlägt mit diesen Figuren einen Anti-Essentialismus vor, der sich der Idee einer autonomen Gegenwart und der Ablösung von der Vergangenheit widersetzt. Benjamins allegorische Sicht auf die Geschichte erlaubt es uns daher, die Realität des menschlichen Schmerzes und Leidens zu verstehen: Einen Ausdruck einer nicht zu heilenden Vergangenheit, deren Zerstörungskraft bis heute zu spüren ist und gegen die ein Widerstand sich als unerlässlich erweist.

Die Gegenwart wird im Roman kritisch inszeniert. Sie löst sich nicht von der Vergangenheit und prangert die Passivität als Begünstigung des Fortbestehens des Leidens und der Gewalt grundsätzlich an. Wie zuvor als zwischenmenschliche Krise analysiert, macht die äußerst bedrohliche Szene am Ende des Romans deutlich, dass Isabelles Passivität nur zur Perpetuierung und Wiederholung des Leidens beiträgt. Die ausgeübte Gewalt drückt gleichzeitig den historischen Zustand des Leidens während der NS-Zeit aus. Isabelles Distanz dient einerseits als Nicht-Konfrontation mit der historischen Erfahrung, die ihre Stabilität verzerrt. Auf der anderen Seite ergreift Isabelle keine Maß-

nahmen, um die Gewalt gegen das Kind zu verhindern. Dies bedeutet an sich keine Enthaltung von Verantwortung: Die »eigennützige[] Kultur des Wegsehens« (Sander 2015: 182) vergegenwärtigt die Systematisierung der Gewalt und der Passivität: »Mit dem Befehl, Sara nackt auszuziehen, macht er [Jim] Isabelle zur aktiven Mittäterin« (ebd.). Meiner Auffassung nach findet die Denunziation schon davor statt, als Isabelle sich weigert, etwas gegen die häusliche Gewalt und Saras Vernachlässigung zu unternehmen. Jakob und sie hören oftmals Geräusche auf der anderen Seite der Wände, welche die Gewaltausübung gegen das Kind suggerieren. Das Fehlen von Maßnahmen angesichts von Ungerechtigkeiten macht den Betrachter genauso schuldig wie den, der direkte Gewalt ausübt: »du [Isabelle] wolltest doch, daß sie [Sara] bestraft wird.« (DH 300) Der Mangel an Engagement bedeutet also nicht Verzicht auf Verantwortung, sondern eine direkte Mitbeteiligung an Angst und Gewalt¹⁸.

Isabelle fühlt sich, »als hätte irgend etwas in ihrem Inneren sich gelöst, als zerbreche es, etwas, das man nie aufsammeln und kleben würde, weil man zu müde oder zu ratlos war, weil man wußte, daß ein Stück doch fehlte, daß es sich nie zu dem zusammenfügen würde, was man gewollt hatte« (DH 303-304). Isabelle zieht es jedoch vor, eine passive Haltung einzunehmen und das Erleben von Gewalt und die Schuldzuweisung nicht zu offenbaren, indem sie die Stelle ihrer Bestrafung zudeckt (DH 304).

Die im Roman inszenierte kulturhistorische Krise beruht jedoch nicht nur auf Vergangenheit und Gegenwart, sondern weist auch auf die Allgegenwart des Leidens hin. In diesem Sinne kann man Bender (2017: 161) zustimmen, dass »London – entgegen der geografischen und politischen Realität – zu einer Stadt wird, in der sich die verdrängten Dimensionen der deutschen Geschichte artikulieren«. Wie der Roman allerdings deutlich macht, sind Leiden und Gewalt ortsunabhängig: »Es könnte überall sein [...], in Bosnien, in Bagdad [...]. Als wäre das Maß Leid festgesetzt, nur die Verteilung offen.« (DH 229-230)

Schließlich schlägt Katharina Hackers Roman eine Dialektik von Krisenräumen vor, die sich über die Zeit erstrecken und allgegenwärtig werden. Der Ausgangspunkt ist der Mangel an moralischem Engagement und das Insichgekehrtsein der Individuen, deren Passivität zur Kontinuität von Gewalt und Leiden beiträgt. Wenngleich diese Krisenräume isoliert analysiert wurden, ist es von großer Bedeutung zu betonen, dass sie narrativ gemeinsam beschrieben und problematisiert werden. Diese Überlappung der kulturhistorischen und zwischenmenschlichen Dimensionen offenbart eine zeitgenössische Welt, die ohne zeitliches Kontinuum nicht verstanden werden kann. Das moralische Handeln und die Entwicklung des Leidens erstrecken sich allgegenwärtig und betreffen die Individuen auf verschiedene Weisen. Wie Benjamin uns lehrt, ist die Geschichte

18 Dabei lässt sich ferner die Ansicht vertreten, dass Isabelles Name im Rahmen der narrativen Handlung nicht beliebig ist und die religiöse Intertextualität befolgt, wie es etwa bei Sara, Dave und Jakob der Fall ist. Diese Hypothese besteht darin, dass der Name *Isabelle* auf die phönizische Prinzessin Isebel verweisen kann, die mit dem König Ahab verheiratet war und in Ahabs Namen die Festnahme und den Tod durch Steinigung von Naboth befahl. Ihr Handeln war moralisch verwerflich, da die Anklage auf zwei falschen Zeugen basierte. Isebels Geschichte betont deshalb den rücksichtslosen und egoistischen Charakter, der jeglichem moralischem Handeln entbehrt. So wie Isabelle wollte Isebel, dass Naboth bestraft würde.

von Trümmern geprägt, die sich ohne moralisches Engagement in der Gegenwart nur weiter ansammeln werden.

Das nächste Kapitel setzt sich wiederum mit der Entwicklung narrativer Identitäten auseinander, um aufzuzeigen, wie die Veränderungen im Laufe der Zeit literarisch umgesetzt werden. Die Idee der Selbstbestimmung ist häufig mit einer individuellen und bewussten Auswahl von Ereignissen, Referenzen und Identifikationen verbunden. Die obige Analyse hingegen deutet auf eine Begrenzung dieser Kontrolle hin: Das Individuum sucht zwar nach Referenzen, hat allerdings nicht die vollständige Kontrolle darüber, was ihm geschieht.

4.3 Destabilisierung und Kontrollunfähigkeit

Wie bereits erwähnt, inszeniert *Die Habenichtse* zwischenmenschliche und kulturhistorische Krisenräume. Diese artikulieren sich zeitübergreifend narrativ, indem sie Teilnahmslosigkeit und Distanz als Phänomene problematisieren, die sich über Individuen in der Urbanität auswirken. Das vorliegende Unterkapitel befasst sich mit der Frage, inwiefern diese Krisenräume auf die Identitätsgestaltung Einfluss nehmen. In Anlehnung an Ricoeurs Konzept der narrativen Identität und des Mimesis-Modells ist der Prozess der Selbstgestaltung im gesamten Werk präsent. Auch in jenen Figuren, die Widerstand gegen das Veränderungskonzept, welches das gesamte Werk durchdringt, leisten.

Ricoeur (1987) lehrt uns, dass narrative Identität durch eine strukturelle Ambivalenz gekennzeichnet ist: Die Identität verharrt einerseits in der Zeit und wird andererseits durch die zeitliche Kontinuität und die sich zutragenden Ereignisse und Erfahrungen verändert. Unter dem Begriff des Wandels wird weitgehend das Streben nach Stabilität verstanden (vgl. Bauman 2004a: 82). Es gibt den Individuen ein Gefühl von Komfort und Sicherheit, das dennoch vergänglich ist. Bauman schlägt widersprüchliche Metaphern vor, die meines Erachtens das Konzept der Ambivalenz der flüchtigen Moderne widerspiegeln (vgl. Bauman 1992: 241). Bauman behauptet, Identifikationen würden wie bei einem Buffet zur Verfügung gestellt. Dennoch ähneln die Individuen der flüchtigen Moderne Passagieren in einem Flug ohne Piloten, bei dem keine Kontrolle mehr möglich ist (vgl. Bauman 2003[2000]: 59). Katharina Hacker problematisiert genau diese Vorstellung einer harmonischen Logik, wenn sie Ereignisse erzählt, die Individuen nicht steuern können. So stellt *Die Habenichtse* das unaufhörliche Ringen um Stabilität und Sicherheit in einer Welt dar, in der Kontrolle nur illusorisch ist. Die Verzweigung der Flugzeugpassagiere von Bauman ähnelt somit den Figuren von Katharina Hacker, welche die Solidarität zugunsten des Individualismus unterminieren.

4.3.1 Die Vagabunden

Wie bereits analysiert, garantiert der im Roman inszenierte Begriff des Wandels nicht zwangsläufig Verbesserungsmöglichkeiten. Die Veränderung ist stattdessen mit dem Unerwarteten verbunden, das sich positiv oder negativ auf das Individuum auswirken kann. Wenngleich die Figuren sagen, »[n]ichts hatte sich verändert« (DH 93), ist