

## Zum Verhältnis von Liebe und Ökonomie

Aushandlungen von Beziehungen in der Gegenwartsliteratur und -kunst am Beispiel von *Schimmernder Dunst über CobyCounty* (2011) und *Allegro Pastell* (2020) von Leif Randt und *Perfect Romance* (2018) von THE AGENCY

---

Sibel Tayçimen

In *Aufgaben der Literatursoziologie* (1948) untersucht Leo Löwenthal das Verhältnis von Literatur und Gesellschaft, ausgehend von der Erkenntnis, dass Kunst im Kapitalismus einen warenförmigen Charakter angenommen habe.<sup>1</sup> In dem Abschnitt »Gesellschaft und gesellschaftliche Probleme als literarischer Stoff« begreift Löwenthal Literatur als »echte und ursprüngliche Quellen« menschlicher Gefühle und Stimmungen, beispielsweise der Liebe, in der jeweiligen Gesellschaftsformation, da sie Aufschluss darüber geben kann, »wie weit die privaten und intimen Bezirke des individuellen Lebens von dem gesellschaftlichen Klima durchdrungen sind, in dem sich dieses Leben schließlich vollzieht«<sup>2</sup>. Folgt man der Annahme, dass anhand bestimmter Figuren(-konstellationen), der Darstellung bestimmter innerliterarischer gesellschaftlicher Realitäten und dem Verhandeln bestimmter Motive, ein Bezug zur außerliterarischen Welt hergestellt werden kann, räumt man literarischen Texten die Möglichkeit ein, sich zu diesem »Außerhalb« des Textes in Form von Affirmation, Kritik oder Widerlegung verhalten zu können.<sup>3</sup>

Ausgehend von den soziologischen Arbeiten Eva Illouz' zum Verhältnis von Liebe und Ökonomie, in denen die historischen und sozialen Transformationen von Gesellschaft und der Vorstellung von Liebe beleuchtet werden, sollen folgende ausgewählte Werke der Gegenwartsliteratur und -kunst hinsichtlich ihrer Aushandlungen von Liebe untersucht werden: die Romane *Schimmernder Dunst über CobyCounty* (2011) und *Al-*

---

1 Vgl. Löwenthal, Leo: »Aufgaben der Literatursoziologie (1948)«. In: Helmut Dubiel (Hg.): *Literatur und Massenkultur. Schriften 1*. Frankfurt: Suhrkamp 1990, S. 328-349.

2 Ebd., S. 332.

3 Mit der (Wieder-)Entdeckung des Sozialen in der Literatur beschäftigt sich der folgende Sammelband: Büker, Dominic/Sanchino Martinez, Esteban/Stierner, Haimo (Hg.): *Social Turn? Das Soziale in der gegenwärtigen Literatur(-wissenschaft)*. Weilerswist: Velbrück 2017.

*legro Pastell* (2020) von Leif Randt und die Performance *Perfect Romance* (2018) von THE AGENCY. Dabei soll die Frage verfolgt werden, welche Formen von romantischer Liebe einerseits im Verhältnis zur innerliterarischen Konzeption von Gesellschaft dargestellt werden und wie sich diese andererseits zur außerliterarischen Wirklichkeit verhalten.

## Eine Einführung in Eva Illouz' Soziologie der Liebe

Zur Bestimmung aller sozialen Beziehungen stellt die Auseinandersetzung mit der bestehenden Gesellschaftsordnung einen elementaren Aspekt dar. Illouz bestimmt den Kapitalismus unter Rückgriff auf Bryan S. Turner, Nicholas Abercrombie und Stephen Hill. Ihnen zufolge sei der Kapitalismus durch »die Produktion und den Austausch von Waren mit dem Ziel, einen Mehrwert zu akkumulieren, d.h. Gewinn zu machen, wobei ein Teil dieses Gewinns wieder investiert wird, um die Bedingungen für künftige Akkumulation zu erhalten«<sup>4</sup> gekennzeichnet. Die Austauschbeziehungen, die des Kaufs und Verkaufs, hätten fast die gesamte Gesellschaft erfasst.<sup>5</sup> Im Kapitalismus kämen zwei Parteien auf der Grundlage von Eigeninteresse und gegenseitigem ökonomischen Nutzen zusammen und Austauschbeziehungen legitimierten sich dadurch, dass man ausrechne, was sie »unter dem Strich«<sup>6</sup> bringen. Dem hält Illouz zunächst die romantische Liebe entgegen, in der »zwei Individuen durch die Fähigkeit miteinander verbunden [sind], ›Spontaneität und Einfühlungsvermögen in einer erotischen Beziehung‹ zu verwirklichen«<sup>7</sup>. Während also in der Sphäre des Marktes Partner:innen austauschbar seien und die Beziehungen sich mit den ökonomischen Umständen ändern würden, sei in der romantischen Liebe die Person, die man liebt, unersetzlich: »Romantische Liebe ist eher irrational als rational, eher uneigennützig als gewinnorientiert, eher organisch als utilitaristisch, eher privat als öffentlich. Kurz: Romantische Liebe scheint sich den gängigen Kategorien zu entziehen, mit denen sich der Kapitalismus beschreiben lässt.«<sup>8</sup> Diese von Illouz vorläufig skizzierte Annahme, romantische Liebe stehe über dem Warenaustausch, gar der gesellschaftlichen Ordnung entgegen, sei als Konzept in der Gesellschaft weit verbreitet.<sup>9</sup>

Dass diese einfache Entgegensetzung von romantischem Liebesideal und vermeintlich rationaler Ökonomie nicht aufrecht zu erhalten ist, stellt Illouz in ihren liebessozologischen Werken seit den 2000er Jahren fortlaufend unter Beweis, indem sie die enge Verzahnung beider Bereiche aufdeckt.

- 
- 4 Abercrombie, Nicholas/Hill, Stephen/Turner, Bryan S.: *Sovereign Individuals of Capitalism*. London: Routledge 1986, S. 87, zitiert nach Illouz, Eva: *Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*. Aus dem Amerikanischen von Andreas Wirthensohn. Frankfurt: Suhrkamp 2014, S. 26.
  - 5 Bell, Daniel: *Die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*. Frankfurt/New York: Campus 1991, S. 24, zitiert nach Illouz: *Der Konsum der Romantik*, S. 26.
  - 6 Illouz: *Der Konsum der Romantik*, S. 27.
  - 7 Ebd., S. 26.
  - 8 Ebd. S. 27.
  - 9 Vgl. ebd.

In dem Band *Wa(h)re Gefühle* verfolgt Illouz die grundlegende These, dass die Akte des Konsums und das Gefühlsleben derart eng und untrennbar miteinander verbunden sind, dass sie einander wechselseitig definieren und ermöglichen. Dabei bieten Waren eine Gelegenheit, Gefühle auszudrücken und zu erleben. Gefühle werden in Waren verwandelt, kommodifiziert.<sup>10</sup> In diesem Zusammenhang führt Illouz den Terminus »Gefühlsware«<sup>11</sup> ein, der die vielen Knotenpunkte, an denen Emotionen und Akte des Konsums zusammentreffen, beschreibt. Dieser Prozess erklärt, warum der Konsumkapitalismus zu einem wesentlichen Aspekt der modernen Identität geworden sei:

»Der Konsumkapitalismus hat Emotionen in zunehmendem Maß zu Waren gemacht, und dieser historische Prozess erklärt auch die Intensivierung des Gefühlslebens, wie sie in den ›westlichen‹ kapitalistischen Gesellschaften seit Ende des 19. Jahrhunderts, besonders deutlich aber in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu beobachten ist.«<sup>12</sup>

Im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts sei zum einen Werbung auf romantische Ideale ausgerichtet worden und zum anderen seien Praktiken der Liebe verstärkt von Warenkonsum abhängig geworden.<sup>13</sup> An gesellschaftlichen Transformationen hält Illouz in *Der Konsum der Romantik* fest, dass die »bürgerliche Institution des ›Vorsprechens‹« in Folge der Etablierung der »Praxis des Rendezvous«<sup>14</sup> abgelöst wurde, mit der erst der Warenwelt ein Weg in das romantische Erleben eröffnet worden sei, »denn jetzt, nachdem sich das Kennenlernen, Werben und Flirten in der marktvermittelten Öffentlichkeit abspielen kann, sind die Partner darauf angewiesen, Konsumartikel zu verwenden, um ihrer Beziehung Gestalt und Form zu geben.«<sup>15</sup> Neue Praktiken wurden erlebt, »in denen das Konsumieren zum symbolischen Ausdruck wird«<sup>16</sup>.

Innerhalb der Logik der kapitalistischen Kultur seien, so Illouz, das persönliche Leben und die emotionale Erfüllung zentrales Ziel und beherrschender Gedanke für das Selbst. Damit einhergehend stellt sie ein Interesse am eigenen Lustgewinn sowie am sinnlichen, sexuellen und emotionalen Erleben fest.<sup>17</sup>

10 Vgl. Illouz, Eva: »Einleitung – Gefühle als Waren.« In: Dies. (Hg.): *Wa(h)re Gefühle. Authentizität im Konsumkapitalismus*. Berlin: Suhrkamp 2018, S. 13-48, hier S. 23.

11 Im Original »emodities«, angelehnt an commodity (z.dt. Ware).

12 Illouz: *Wa(h)re Gefühle*, S. 28.

13 Vgl. Honneth, Axel: »Vorwort«. In: Eva Illouz: *Der Konsum der Romantik*. Frankfurt: Suhrkamp 2014, 7-22, hier S. 10. Als Grundlage dieser Entwicklung benennt Axel Honneth »einen langgezogene[n] Wirtschaftsaufschwung« (ebd.), der mit einer Steigerung des Einkommens und einer Verkürzung der Arbeitszeit einherging. Dieser Umstand begünstigte die Entstehung einer Werbeindustrie, bei der sehr bald die Liebesbeziehung in den Fokus gerückt wurde, »deren romantischer Charakter suggestiv von der Benutzung entsprechender Produkte abhängig gemacht [wurde]« (ebd.). Diesen Prozess bezeichnet Honneth als »Romantisierung der Waren« (ebd.).

14 Ebd., S. 11.

15 Ebd.

16 Vgl. ebd.

17 Vgl. Illouz: *Wa(h)re Gefühle*, S. 20-21.

## Mit Marx anfangen: Entfremdung

Um die Auswirkung der Warenwelt auf menschliche Beziehungen zu bestimmen, bezieht sich Illouz auf Marx wie folgt: »Die Waren haben das Gewebe der menschlichen Beziehungen vollständig durchdrungen, sie mystifizieren das Bewusstsein, sie verderben die Natur menschlicher Bedürfnisse, und sie behindern jedes Projekt der Selbstbefreiung.«<sup>18</sup> Dieses Resümee bedarf einer ausführlicheren Einordnung ausgehend von Marx' Konzept der entfremdeten Arbeit.

In *Das Kapital* verfolgt Marx die Absicht, »[d]as ökonomische Bewegungsgesetz der modernen Gesellschaft zu enthüllen«<sup>19</sup>. Zur Darstellung der Totalität der modernen – das heißt der bürgerlichen und kapitalistischen – Gesellschaft beginnt Marx mit der Analyse der Ware. Im Kapitalismus sind sowohl Eigentums- und Produktionsverhältnis als auch der Arbeitsprozess von der Trennung des:der Arbeiters:in und des Produktionsmittels gekennzeichnet. Die Idee der entfremdeten Arbeit beschreibt Marx erstmals in seinen *ökonomisch-philosophischen Manuskripten* (1844). Nach Marx entfernt sich der:die Arbeiter:in im kapitalistischen Arbeitsverhältnis vom Produkt, denn »[d]er Gegenstand, den die Arbeit produziert, ihr Produkt, tritt ihr als ein *fremdes Wesen*, als eine von dem Produzenten *unabhängige Macht* gegenüber [Herv.i.O.]«<sup>20</sup>. Aufgrund der kapitalistischen Eigentumsverhältnisse gehört das Produkt »einem andern Menschen außer dem Arbeiter«<sup>21</sup>. Die Arbeit, nicht länger Teil des eigenen Wesens, ist »ein rein äußerlicher Zwang [...] und [...] bloßes Mittel zur Selbsterhaltung«<sup>22</sup>. Da Marx die Arbeit als Wesen des Menschen auffasst, folgt aus der Selbstentfremdung auch eine Entfremdung vom »Gattungswesen« Mensch. »[Der Mensch] erzeugt auch das Verhältnis, in welchem andre Menschen zu seiner Produktion und seinem Produkt stehn, und das Verhältnis, in welchem er zu diesen andern Menschen steht.«<sup>23</sup>

Kooperative, soziale Beziehungen werden im Kapitalismus darauf reduziert, dass Menschen einander nur relevant sind, wenn sie sich wechselseitig als Mittel dienen können. Erich Fromm synthetisiert in *Die Kunst des Liebens*, dass der Mensch im Kapitalismus internalisiert habe, »zu tauschen und Dinge in Empfang zu nehmen, zu handeln

18 Illouz: Der Konsum der Romantik, S. 180.

19 Marx, Karl: »Vorwort zur ersten Auflage«. In: Rosa-Luxemburg-Stiftung (Hg.): *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band: Der Produktionsprozeß des Kapitals*. Bd. 23. Berlin: Karl Dietz 2017, S. 11-17, hier S. 15-16.

20 Marx, Karl: »Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844«. In: Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED (Hg.): *Karl Marx Friedrich Engels Werke [MEW], Ergänzungsband Erster Teil*. Berlin: Dietz Verlag 1969, S. 465-590, hier S. 511.

21 Ebd., S. 519.

22 Elbe, Ingo: *Paradigmen anonymer Herrschaft. Politische Philosophie von Hobbes bis Arendt*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015, S. 334.

23 Marx: »Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844«, S. 519. In der kapitalistischen Produktionsweise findet die Produktion von Waren ihren Zweck in der »Selbstverwertung« des Wertes, d.h. dass das für die Produktion angewendete Kapital durch den Verkauf der produzierten Ware im Tausch ein größeres Quantum Kapital akkumulieren soll, sodass das realisierte Kapital den Produktionsprozess neu anstoßen kann. So ist die Produktion auch immer die Reproduktion des kapitalistischen Produktionsverhältnisses.

und zu konsumieren. Alles und jedes – geistige wie materielle Dinge – werden zu Objekten des Tausches und des Konsums.«<sup>24</sup> Dementsprechend sei auch die Liebe »vom Gesellschafts-Charakter des modernen Menschen geprägt«<sup>25</sup>.

Entfremdung ist demnach das Resultat der besonderen Form der Arbeit in der kapitalistischen Totalität. Georg Lukács zufolge gebe es »naturgemäß keine Form der Beziehung der Menschen zueinander, keine Möglichkeit des Menschen, seine physischen und psychischen ›Eigenschaften‹ zur Geltung zu bringen, die sich nicht in zunehmendem Maße dieser Gegenständlichkeitsform unterwerfen würden«<sup>26</sup>. Eine »restlose, bis ins tiefste physische und psychische Sein des Menschen hineinreichende Rationalisierung der Welt«<sup>27</sup> konstatieren auch Theodor W. Adorno und Max Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung* und stellen fest, dass »mit der Versachlichung des Geistes [...] die Beziehungen der Menschen selber verhext [wurden], auch die jedes Einzelnen zu sich«<sup>28</sup>.

### Ersetzbare Liebe: Randts *Schimmernder Dunst über CobyCounty*

In Randts Roman *Schimmernder Dunst über CobyCounty* (2011) wird anhand der fiktiven Küstenstadt CobyCounty das Bild einer kosmetisch behandelten kapitalistischen Überflussesgesellschaft gezeichnet, die von Jugendlichkeit und einer »von allem Schmutz befreiten Plastikästhetik«<sup>29</sup> geprägt ist. Kurzum: alle »leben [...] gerne hier«<sup>30</sup>. Das allgemeine Lebensgefühl in CobyCounty kommt in einem Zitat der Mutter des Hauptfigur Wim Endersson zwischen Kapitel 10 und 11 prägnant zum Ausdruck, in dem es heißt: »Als wir uns damals aufmachten, um in den Frühling nach CobyCounty zu ziehen, schien dies aus einer leicht angetrunkenen Laune zu geschehen. Diese Laune trägt uns jetzt seit vierundvierzig Jahren durch ein fantastisches Leben.«<sup>31</sup>

Grundlage des Wohlstands ist die Touristik- und Kulturindustrie, die Anziehung auf ein kreatives Milieu ausübt. Toni Müller bezeichnet CobyCounty als »entprekarierte sowie sozial und ethnisch weitestgehend homogenisierte Stadt«<sup>32</sup>. Auf den ersten Blick scheint, so Müller, dass in dem Entwurf CobyCountys als »wohlhabende[r] Stadt, die

24 Fromm, Erich: Die Kunst des Liebens. Frankfurt/Berlin/Wien: Ullstein 1980, S. 99.

25 Ebd.

26 Lukács, Georg: Geschichte und Klassenbewußtsein. Studien über marxistische Dialektik. Sonderausgabe der Sammlung Luchterhand, November 1970. Darmstadt: Luchterhand 1988, S. 194.

27 Ebd., S. 195.

28 Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt: Suhrkamp 1988, S. 34.

29 Müller, Toni: »Entdeckung und Verwandlung. Entwürfe der Gegenwart in den Romanen *Im Stein* von Clemens Meyer und *Schimmernder Dunst über CobyCounty* von Leif Randt«. In: Dominic Büker/Esteban Sanchino Martínez/Haimo Stierner (Hg.): Social Turn? Das Soziale in der gegenwärtigen Literatur(-wissenschaft), Weilerswist: Velbrück 2017, S. 79-92, hier S. 87.

30 Randt, Schimmernder Dunst über CobyCounty, S. 21.

31 Ebd., S. 101.

32 Müller, »Entdeckung und Verwandlung. Entwürfe der Gegenwart in den Romanen *Im Stein* von Clemens Meyer und *Schimmernder Dunst über CobyCounty* von Leif Randt«, S. 88.

ihre sozialen Probleme hinter sich gelassen habe«<sup>33</sup> folgender im Rahmen der ›Kessler-Debatte‹ an die Gegenwartsliteratur herangetragene Vorwurf bestätigt: Randt sei es nicht gelungen, seinen schichtspezifischen Horizont in seinem literarischen Wirken zu überschreiten.<sup>34</sup>

Müller zufolge besteht der außerliterarische Gesellschaftsbezug in *Schimmernder Dunst über CobyCounty* »in erster Linie in der Zuspitzung und Übertreibung einer gegenwärtigen Ökonomisierung der Gesellschaft und ihrer Subjekte«<sup>35</sup>. Das »Aufdeckungspotential« des Romans mit Blick auf die außerliterarische Wirklichkeit verortet Müller zusammenfassend »vielmehr in der Strategie der Übertreibung [...] als in derjenigen der Abbildung«<sup>36</sup>. Diese Strategie der Übertreibung schlägt sich darin nieder, dass nicht bloß soziale Codes, die das zwischenmenschliche Verhältnis der Bewohner:innen Coby-Countys regeln, ausgestellt und in Form von Selbstreflexivität plakatiert werden,<sup>37</sup> sondern dass auch das Thema Liebe auf unterzeichnete Weise verhandelt wird. Die Leitthese für diesen Abschnitt lautet, dass die Liebesbeziehungen der Hauptfigur Wim Endersson als innerliterarische Symptome der zunehmenden Instabilität zwischenmenschlicher (Liebes-)Beziehungen in Zeiten des Spätkapitalismus verstanden werden können, wie sie von Illouz diagnostiziert wird.

In *Wa(h)re Gefühle* beschreibt Illouz, dass die Intensivierung des Gefühlslebens sich unter anderem darin äußere, dass das Privatleben darauf ausgerichtet sei, emotionale Projekte zu verfolgen. Romantische Liebe zu erleben und auf Grundlage reiner Gefühle zu handeln, wie unbefriedigende Karrieren oder Ehen zu beenden, würde zunehmend als legitim gelten.<sup>38</sup> In *Warum Liebe endet* (2018) ergänzt Illouz die These, dass im Zuge der Selbstmaximierung unter dem Spätkapitalismus Beziehungen leichtfertiger beendet würden. Diese These scheint auch in Randts Roman eingelöst zu werden: Die Beziehung zwischen den Figuren Wim und Carla endet, ohne dass mögliche Probleme thematisiert und angegangen werden. Carla beendet ihre Beziehung zu Wim via SMS – sachlich und ohne Umschweife, als ginge es weniger um das vermeintlich emotionale Ende einer romantischen Liebesbeziehung, denn um eine logische Fortführung wohlüberlegter Entscheidungen in ihrem Sinne (»Ich habe versucht es anzudeuten. Jetzt weiß ich es sicher. Mit einem Jungen namens Dustin fängt für mich eine neue

33 Ebd., S. 87.

34 Vgl. ebd.

35 Ebd., S. 91.

36 Ebd.

37 Auf Gemeinschaft in CobyCounty stoße der:die Leser:in selten und wenn, handle es sich dabei um ein zufälliges Aufeinandertreffen beliebiger Figuren auf Strand-, Untergrund- oder Wahlpartys (vgl. Müller: »Entdeckung und Verwandlung«, S. 90). Adorno postuliert im achten Band seiner Gesammelten Schriften, »daß Gesellschaft auf jeden Einzelnen primär als Nichtidentisches, als ›Zwang‹ stößt« (Adorno, Theodor W. : Soziologische Schriften I. Frankfurt: Suhrkamp 1972, hier S. 12). Dieser Zwang schlägt sich exemplarisch darin nieder, dass in CobyCounty Trambahnfahrten zum »Ort der Vergesellschaftung« (T. Müller: »Entdeckung und Verwandlung«, S. 90) erklärt werde. So äußert die Figur Wim: »Wer immer nur läuft, macht sich zu unabhängig, der verliert vielleicht irgendwann den Bezug zur Gemeinschaft« (Randt : Schimmernder Dunst über CobyCounty, S. 41).

38 Vgl. Illouz: *Wa(h)re Gefühle*, S. 20.

Zeitspanne an. Das wird besser für uns beide sein. Ich bleibe deine Vertraute. In allgemeiner Liebe \*C.«<sup>39</sup>). Ebenso sind Wims Überlegungen zur Trennung (»Vielmehr ist die SMS [...] die Folge einer wahrscheinlich klugen Sachentscheidung, kitschlos und individuell.«<sup>40</sup>) und die Reaktion auf Carlas SMS (»Ich nehme deine Entscheidung zur Kenntnis und bereite mich jetzt ebenfalls auf einen neuen Abschnitt vor. Alles Gute.«<sup>41</sup>) von Nüchternheit bestimmt.

Adorno fordert in seinem Aufsatz *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman*, dass »[d]ie Verdinglichung aller Beziehungen zwischen den Individuen, die ihre menschlichen Eigenschaften in Schmieröl für den glatten Ablauf der Maschinerie verwandelt, die universale Entfremdung und Selbstentfremdung, [...] beim Wort gerufen [...] werden [sollen]«<sup>42</sup> und weist dieses Aufdeckungspotential dem Roman zu. Vor diesem Hintergrund lässt sich Adornos folgende Überlegung zum Einsatz von Entfremdung als ästhetisches Mittel auf *Schimmernder Dunst über CobyCounty* übertragen:

»Denn je fremder die Menschen, die Einzelnen und die Kollektive, einander geworden sind, desto rätselhafter werden sie einander zugleich, und der Versuch, das Rätsel des äußeren Lebens zu dechiffrieren, der eigentliche Impuls des Romans, geht über in die Bemühung ums Wesen, das gerade in der von Konventionen gesetzten, vertrauten Fremdheit nun seinerseits bestürzend, doppelt fremd erscheint.«<sup>43</sup>

Die aus der Entfremdung resultierenden rätselhaften Beziehungen »des äußeren Lebens« erfordern auch eine im Roman angelegte Rätselstruktur, um einen mimetischen Nachvollzug über die Entfremdung zu ermöglichen. Die Figuren in *Schimmernder Dunst über CobyCounty* erscheinen voneinander entfremdet und von sich selbst entrückt, wie beispielhaft zum Ausdruck kommt, wenn Wim »das Paradigma der Beziehungstrauerarbeit [...] in einer Reihe (pop-)kulturhistorisch gut abgesicherter Gesten (Pizza, Melancholie, Fernsehen[...]) vollzieht«<sup>44</sup>, nur um in selbstreflexiver Manier diese Trauerarbeit positiv bewertend auf den Kopf zu stellen (»Die Wahrheit: Ich esse eine phänomenal gute Pizza und bekomme fantastische Spielzüge von den besten Vereinsmannschaften der Welt präsentiert. [...] Und vielleicht ist das sogar einer der schönsten Zustände seit Wochen.«<sup>45</sup>).

Es gilt hervorzuheben, dass dieser Modus innerhalb der Diegese nicht etwa problematisiert wird, sondern sich diese reflektierte Orientierung an abgesicherten Paradigmen nahtlos eingliedert: Die Figuren wissen um die gesellschaftliche und mediale Prägung ihrer Vorstellung von Liebe und Sex. Nach Illouz offenbare die »postmoderne

39 Randt: *Schimmernder Dunst über CobyCounty*, S. 65.

40 Ebd., S. 66.

41 Ebd., S. 67.

42 Adorno, Theodor W.: »Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman«. In: Rolf Tiedemann (Hg.): *Noten zur Literatur*. Frankfurt: Suhrkamp 2003, S. 41-48, hier S. 43.

43 Ebd.

44 Birnstiel, Klaus: »Leif Randt: *Schimmernder Dunst über CobyCounty* (2011)«. In: Moritz Baßler/Eckhard Schumacher (Hg.): *Handbuch Literatur & Pop*. Berlin/Boston: De Gruyter 2019, S. 623-634, hier S. 626-627.

45 Randt: *Schimmernder Dunst über CobyCounty*, S. 68.

Lage der Liebe« sich dadurch, dass »durch die ironische Wahrnehmung [...] man nur das wiederholen kann, was bereits gesagt wurde, und dass man nur als Schauspieler in einem anonymen und stereotypen Stück agieren kann«.46 Die Figuren Wim und Carla produzieren das Abbild vom Abbild, »die Wiederholung von Wiederholungen«47 und distanzieren sich dabei gleichzeitig davon. Der Bruch und die Hinwendung zu einem postironischen Modus sei beispielhaft anhand des Sexlebens der Figuren aufgezeigt: Auf die anfängliche Entscheidung zu »ruppige[m] Sex«48 folgt, »angesichts der latenten Albernheit dieses Emanzipationsversuch von den Eltern«, dann doch ein »Liebesmodus [...], der demjenigen der ›Charaktere im europäischen Fernsehen«49 entspricht.«50 Carla und Wim überwinden den vormaligen ironischen Modus und legen offen, dass sie mit Kontingenzen und Paradoxien umgehen können – Merkmale, die Sebastian Plönges als »Stärke des Postironikers«51 hervorhebt.

Die Scheu vor Verbindlichkeit und die Auflösung von romantischen Beziehungen, eine weitere Kernthese Illouz, zeigt sich symptomatisch bei Wim und Carla; nicht nur durch die Art, wie die Beziehung beendet wird, sondern auch später, wenn Wim seine Beziehung zu Carla in einem Dokument mit dem Titel ›Carla.doc‹ reflektiert. Er bemerkt, dass das erste Date der beiden zwar im Rückblick »ungebrochen zauberhaft« erscheint, er das allerdings »in den Tagen direkt danach [...] noch nicht so gesehen [habe].«52 Wims Reflexion, die eine gewisse Ambivalenz offenlegt, erfordert eine Meta-Reflexion. Mit Jörg Heiser ließe sich fragen: Ist das hier ein Spiegelkabinett oder ein Andachtsraum?53

Die Diagnose, die Illouz über Liebe im Spätkapitalismus trifft, spiegelt sich in der innerliterarischen Welt, insofern als die Austauschbarkeit von Liebespartner:innen dadurch plakatiert wird, dass Wim nach der Trennung von Carla, seine neue Partnerin als CarlaZwei (und in Retrospektive seine Ex-Partnerin als CarlaEins) bezeichnet. Während des Kennenlernens von CarlaZwei zieht Wim an mehreren Stellen Vergleiche zu CarlaEins. So heißt es: »Ich verschränke die Hände in meinem Nacken und CarlaZwei lehnt sich an, genauso wie das CarlaEins auch manchmal gemacht hat.«54 Und: »Einmal atme ich tief durch und frage mich, wie CarlaZwei eigentlich riecht. Dabei fällt mir auf, dass ihr Geruch dem von CarlaEins sehr nahe kommt.«55 Auch die Tatsache, dass es nie ein Gespräch zwischen Wim und CarlaEins gab, das den Beziehungsstatus definierte, verdeutlicht den Drang nach Unverbindlichkeit: »*Letztlich haben wir nie definiert, welche*

46 Illouz: Der Konsum der Liebe, S. 223-224.

47 Ebd., S. 222-223.

48 Ebd., S. 26.

49 Ebd.

50 Birnstiel: »Leif Randt: Schimmernder Dunst über CobyCounty (2011)«, S. 626.

51 Plönges, Sebastian: »Postironie als Entfaltung«. In: Torsten Meyer et al. (Hg.): Medien & Bildung. Institutionelle Kontexte und kultureller Wandel. Wiesbaden: VS 2011, S. 438-446, hier S. 444.

52 Randt: Schimmernder Dunst über CobyCounty, S. 94-95.

53 Vgl. Heiser, Jörg: »Im Ernst – von polemischer Ironie zur postironischer Vernetzung in der Kunst des Rheinlands und überhaupt«. In: Markus Heinzelmann/Stefanie Kreuzer (Hg.): Neues Rheinland. Die postironische Generation, Berlin: Distanz Verlag 2010, S. 13-21.

54 Randt: Schimmernder Dunst über CobyCounty, S. 166.

55 Ebd., S. 167.

*Art von Zusammenleben wir führten, es blieb unausgesprochen und das war die einzige Möglichkeit, uns gegenseitig zumindest ein kleines Freiheitsgefühl zu erhalten [Herv.i.O.]».<sup>56</sup> Auch bei CarlaZwei entscheidet sich Wim dafür, sich »vorerst keine Gedanken über den Status unseres Kontaktes zu machen. Ihren Erzählungen zufolge hat auch CarlaZwei gute Erfahrungen mit dieser undefiniertheit gemacht, und wir sind beide warmherzig genug, um uns dieses diffuse Freiheitsgefühl aufrichtig zu gönnen.«<sup>57</sup>*

Das gesamte Leben in CobyCounty ist rational und in der Konzeption des Erlebens und Handelns der Figuren spiegelt sich das ästhetische Mittel der Übertreibung wider. Die Beziehung »primär via Shortmessage«<sup>58</sup> auszuleben, die Art Schluss zu machen und die Unausgesprochenheit des Love Commitments sind Teil einer ersetzbaren Liebe. Unabhängig davon, wie entprekariert das Leben in CobyCounty erscheint (Armut und Arbeitslosigkeit gelten innerliterarisch als überwunden), wie hochgradig individualisiert und frei von Existenzsorgen die Bewohner:innen sind, die Ersetzbarkeit eines:r jeden:r Einzelnen bleibt bestehen, wie auf der Beziehungsebene der Figuren deutlich wird, da die innerliterarische Gesellschaftsformation nicht von der unseren außerliterarischen abweicht. Diese Ersatzbarkeit wird jedoch, wie gleichzeitig hervorzuheben ist, innerhalb der Diegese nicht problematisiert.

## **Liebe als Dienstleistung: *Perfect Romance* von THE AGENCY**

Von der Literatur soll der Blick nun auf die Performance-Kunst gerichtet werden: Die gegenwärtige Erfahrung von Liebe rückt die Performance-Gruppe THE AGENCY mit ihrem Performance-Stück *Perfect Romance* in den Fokus, an der THE AGENCY 2018 gemeinsam mit Randt in Koproduktion mit den Münchner Kammerspielen und dem Forum Freies Theater (FFT) Düsseldorf arbeitete. Die im Rahmen der Performance errichtete Webseite mit der URL »alwayshereforyou«<sup>59</sup> ist nach dem Vorbild einer Werbeseite für romantische Erlebnisse konzipiert, auf der sich der Landing Page alle für potentielle Kund:innen relevanten Informationen auf einen Blick entnehmen lassen: Slogans wie »Live your romance. With Perfect Romance«, ein Zertifizierungssiegel (hier ist die Dienstleistung »post pragmatic joy-approved«<sup>60</sup>), Rezensionen ehemaliger Kund:innen und eine Beschreibung der angebotenen Dienstleistungen.

Durch die Perfect Romance Corporation kann man Liebe erfahren, indem man verschiedene Liebesskripte durchspielt, die nur einen Kaufakt entfernt sind. Es scheint, als hätte THE AGENCY Illouz' Arbeiten zur gegenseitigen Durchdringung von Liebe und Ökonomie studiert, um diese im Sinne des neoliberalen Imperativs der Effizienz in ihre Performance zu überführen. Im Konzept der Perfect Romance Corporation sind sogenannte Perfect Romance Clubfilialen errichtet worden, in denen man auf Lovers

56 Ebd., S. 95.

57 Ebd., S. 170-171.

58 Ebd., S. 20.

59 [www.alwayshereforyou.de/](http://www.alwayshereforyou.de/) (letzter Abruf 31.01.2022).

60 Angelehnt an Randts Theorie der »Post Pragmatic Joy« (PPJ), die im vorliegenden Aufsatz erläutert wird.

trifft, die Kund:innen das Erleben von romantischen Fantasien in Simulationen anbieten. Die dafür angelegten Skripte der romantischen Liebe werden wie Schablonen auf alle Kund:innen gelegt, obwohl vorgegeben wird, diese für jede:n Kund:in individuell anzufertigen.

Die Räumlichkeit, in der die Performance stattfindet, lässt sich als Raum der Verdichtung verstehen, in dem die Wirklichkeit auf überzeichnete Weise dargestellt wird, der so zur Sichtbarkeit verholten wird. Als »immersive Performance«<sup>61</sup> bleibt den Zuschauer:innen keine Möglichkeit, sich der Performance zu entziehen, da die Differenz zwischen Darsteller:innen und Zuschauer:innen durch die räumliche Anordnung mit dem Wegfallen der Bühne aufgehoben ist. Das Publikum muss die dargestellten Widersprüche selbstständig weiterverarbeiten.

Man könnte annehmen, dass mit der Performance falsche Glücksversprechen offengelegt werden sollen, doch ist fraglich, ob THE AGENCY die *Perfect Romance* unter dem Vorzeichen der moralisierenden Kritik betreibt. Wenn THE AGENCY Zuschauer:innen dazu einlädt, »sich in Skripte romantischer Liebe einzuschreiben, ihr herkömmliches Partnerschaftsprofil zu vergessen und einfach den Fake zu genießen«<sup>62</sup>, erscheint das »Fake«, das als solches ausgestellt wird, »aufrichtiger« als das Angebot jener im Überfluss vorhandenen Online-Datingplattformen, die vorgeben, zur Erfahrung von wahrer Liebe führen zu können.

Nach eigener Einordnung der Arbeit vor der Folie der von Randt entwickelten »Post Pragmatic Joy« legt THE AGENCY ähnlich wie in *Schimmernder Dunst über CobyCounty* die Entfremdung offen, moralisiert diese aber nicht, denn eine Konsumerfahrung von Liebe wie von *Perfect Romance* geboten, problematisiert die Warenförmigkeit einer solchen Liebe nicht (mehr). Stattdessen wird der Entfremdung, die allen realweltlichen sozialen Beziehungen zugrunde liegt, damit begegnet, diese aufzugreifen und eher als Möglichkeit denn als Problem zu sehen. Die »Theorie« der »Post Pragmatic Joy« entwickelte Randt 2012 in einem Aufsatz in der Zeitschrift *BELLA triste*, in der er diese wie folgt beschreibt: »Sachen so sagen, wie sie sind, ohne darunter leiden zu müssen. Wach sein, aber nicht überspannt, Mittendrin, aber nicht verloren.«<sup>63</sup>

In einer Aufzeichnung von *Armen Avanesian & Enemies #7: THE AGENCY + Leif Randt Rendezvous* an der Volksbühne Berlin aus dem Jahr 2018, einem Gespräch zwischen THE AGENCY, Randt und Armen Avanesian, ordnet Rahel Spöhrer, Teil von THE AGENCY, das Konzept der »Post Pragmatic Joy« in die Arbeit des Kollektivs ein. Verbindend sei, dass der postpragmatische Modus sich von einem idealistischen Zustand absetze. THE AGENCY zielt in ihrem Schaffen darauf ab, »Entfremdung als eine Form von Normalität, die aber kein Problem mehr ist«<sup>64</sup> zu setzen, wie auch Randt in seinen Romanen

61 Vgl. <https://www.postpragmaticolutions.com/perfectromance> (letzter Abruf 31.01.2022).

62 Vgl. <https://www.volksbuehne.berlin/de/programm/2332/armen-avanesian-enemies-7-the-agency-leif-randt-rendezvous> (letzter Abruf 31.01.2022).

63 Randt, Leif: »Post Pragmatic Joy (Theorie)«. In: *BELLA triste – Zeitschrift für junge Literatur* 39 (2/2014), S. 7-12, hier 7.

64 Armen Avanesian & Enemies #7: THE AGENCY + Leif Randt Rendezvous. Auf: [https://www.youtube.com/watch?v=y8pGvI\\_6oYA](https://www.youtube.com/watch?v=y8pGvI_6oYA) (letzter Abruf 31.01.2022), 11:11-11:17.

*Schimmernder Dunst über CobyCounty* und *Planet Magnon* (2015). Das Credo der postpragmatischen Liebe müsste demnach, wie an einer Stelle in *Planet Magnon* postuliert, lauten: »[W]ir sind füreinander da, aber nicht aneinander verloren.«<sup>65</sup>

## Liebe als nüchterner Rausch in Leif Randts *Allegro Pastell*

Randts *Allegro Pastell*<sup>66</sup> kokettiert bereits im Paratext damit, »Germany's next Lovestory« sein und »die Geschichte einer fast normalen Liebe und ihrer Transformationen« erzählen zu wollen. Dieser Anspruch schlägt sich in der vom Text entworfenen Diegese nieder, die Randt seit seinem Debütroman *Leuchtspielhaus* (2010) erstmals wieder in real existierenden Städten (u.a. Maintal und Berlin) und Schauplätzen (u.a. Tempelhofer Feld in Berlin, Hauptbahnhof in Hannover und Palmgarten in Frankfurt) ansiedelt. Ein Leichtes also, diesen Roman zu lesen »als wäre es wirklich so gewesen«, zumal Randt durch das Bedienen bestimmter Paradigmen mit der Erwartung der Leser:innenschaft spielt, die Gegenwart – das »absolute Jetzt«<sup>67</sup> – abzubilden. Trotz der mimetischen Verfahren, die Randt in *Allegro Pastell* anwendet, wird die Lektüre durch die Paratexte manipuliert. Der Leseindruck oszilliert zwischen der Frage nach Ironie und Ernsthaftigkeit, der eine Analyse der strukturellen Anordnung des Liebesparadigmas anhand der innerhalb des Textes entworfenen Theorie des »Love Interest« entgegengesetzt werden soll.

In *Allegro Pastell* bewegen sich die sich zu Beginn des Romans in einer Beziehung befindenden Hauptfiguren Jerome Daimler und Tanja Arnheim in einem gutsituierten Mittdreißiger-Milieu, welches von Randts Theorie der »Post Pragmatic Joy« geprägt ist: Beide Figuren orientieren sich an einem Mittelweg, der kaum ausschweifenden Exzess oder Rausch<sup>68</sup> zulässt. Jerome und Tanja halten zunächst an der Vorstellung von romantischer Liebe im Sinne einer »grand amour« fest, jedoch weicht diese im Verlauf des Romans der konkurrierenden Beziehungsform von Affären und führt letzten Endes zum Scheitern der Liebesbeziehung zwischen Tanja und Jerome.

In dieser Liebesbeziehung werden liminale Erfahrungen geschildert. Die Beziehung erhält ihre Besonderheit und Intensität dadurch, dass Tanja und Jerome zumeist, der Fernbeziehung geschuldet, außerhalb ihres Alltags gemeinsame Erfahrungen machen, die zu einer Intensivierung der Beziehung beitragen.<sup>69</sup> Verschiedene romantische Topoi werden dabei innerhalb der Diegese funktionalisiert, beispielsweise Bahnhöfe, Bars

65 Randt, Leif: *Planet Magnon*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2015, S. 40.

66 Randt, Leif: *Allegro Pastell*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2020.

67 Vgl. Mangold, Ijoma: »Das absolute Jetzt«. Auf: <https://www.zeit.de/2020/11/leif-randt-allegro-pastell-rezension-buch-literatur> (letzter Abruf 31.01.2022).

68 Als Beispiel für den kontrollierten Rausch im Sinne der »Post Pragmatic Joy« lässt sich Tanjas Drogenkonsum anführen, den sie im Vorfeld kalkuliert und wie folgt rationalisiert: »Es gab gute Gründe dafür, eher selten Ecstasy zu nehmen. Tanja mochte den Effekt zwar lieber als jeden anderen Drogeneffekt, aber seit sie über siebenundzwanzig war, reagierte sie zunehmend sensibel auf die Nachwirkungen, nahm diese nur noch vier- bis sechsmal jährlich in Kauf, und vermutlich würde sie die Häufigkeit in Zukunft weiter reduzieren« (Randt: *Allegro Pastell*, S. 34).

69 Vgl. hierfür Kapitel 3 »Eine alles verzehrende Liebe«. In: Illouz: *Der Konsum der Romantik*, insbesondere S. 150-158.

oder Kinos, welche nach Illouz' Kategorisierung des Verhältnisses von romantischen Begegnungen in Hinblick auf ihr Verhältnis zu Konsum der Kategorie des direkten Konsums zuzuordnen sind.<sup>70</sup> Romantische Augenblicke werden folglich durch den Erwerb von Waren temporär oder dauerhaft ermöglicht.

Rollt man die Liebesgeschichte retrospektiv aus, so lassen sich ausgehend vom letzten Kapitel des Romans, das aus einer E-Mail von Tanja an Jerome mit dem Betreff »us« (z.dt. wir) besteht, Erkenntnisse über die Konstellation der Beziehung von Jerome und Tanja gewinnen. In hyperreflektierter Manier,<sup>71</sup> die beide Figuren in dem Roman an den Tag legen, wird deutlich, dass Tanja erst durch die Realisation, dass Jerome für sie nicht mehr erreichbar ist, erkennt, was sie eigentlich wollte:

»Natürlich bist du nun, da du kaum mehr erreichbar bist, enorm attraktiv für mich – dieser Mechanismus ist so fad und deprimierend, so pathologisch lahm, es ist mir unangenehm, das hier überhaupt zu erwähnen. Dass ich es dennoch tue, hängt sicher damit zusammen, dass ein Teil von mir dich ganz offensichtlich warmhalten will. Warum also nicht gleich dazu stehen? Wenn ich meine letzten zehn Jahre betrachte, auf all meine Affären, Kurzbeziehungen und Flirts blicke, muss mir eingestehen, dass du die Nummer Eins bist. Du bist der Mann, den ich auch noch kennen möchte, wenn er geschrumpft, kahlköpfig und senil ist.«<sup>72</sup>

Dass die Beziehung so ausgehen könnte, wird bereits in »Phase Eins« des Romans angedeutet, wenn Jerome über seine Theorie des »Love Interest«<sup>73</sup> reflektiert. Vor seiner Begegnung mit Tanja hätten Jerome nur Frauen interessiert,

»die hartnäckig für ihn schwärmten, obwohl sie in festen Beziehungen waren, von denen Jerome annahm, dass sie nur aus einer tiefen Angst vor Veränderung noch weitergeführt wurden. Jerome ging Affären ein, die früher oder später auf eine Entscheidung gegen ihn und zugunsten der alten Beziehung hinausliefen.«<sup>74</sup>

Die Theorie des »Love Interest« besteht darin, dass Jerome davon ausgeht, dass

»ein Energiefeld der Love Interest über Europa lag, in dem jedem Protagonisten eine Aufgabe zufiel. Jeromes Aufgabe in diesem Energiefeld bestand offenbar darin, anderer Leute Paarbeziehungen zu retten, indem er die Verheißungen eines neuen Lebens an der Seite eines liberaleren Partners als leeres Versprechen entlarvte.«<sup>75</sup>

Das Scheitern der Affäre zwischen Tanja und Janis, der eigentlich der Schwarm Tanjas bester Freundin Amelie ist, deutet sich im Gespräch zwischen Tanja und ihrer Mutter, die Psychotherapeutin ist, an. Tanja, für die es gelte, »eine Person zu finden, die ihr maximal ähnelte und die zugleich wenig von ihr verlangte«<sup>76</sup> und die sogar Jerome selbst

70 Vgl. Illouz: *Der Konsum der Romantik*, S. 153.

71 Vgl. Rabe, Jens-Christian: »Alles schon irgendwie okay«. Auf: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/leif-randt-allegro-pastell-roman-kritik-1.4834307> (letzter Abruf 31.01.2022).

72 Randt: *Allegro Pastell*, S. 279.

73 Ebd., S. 51.

74 Ebd.

75 Ebd.

76 Ebd., S. 69.

»als ihr etwas älteres männliches Pendant«<sup>77</sup> bezeichnet, befindet sich in einem Spannungsverhältnis zwischen Nähe und Distanz, Bindung und Autonomie, die sie wahren möchte. Tanjas Mutter konfrontiert Tanja damit, wieso sie Jerome »abstoßen«<sup>78</sup> möchte, doch Tanja bestreitet, dass es sich bei der Fixierung auf Janis um eine Abstoßung Jeromes handeln könnte. Deutlich wird, dass Janis die Funktion des »Love Interest« übernimmt, die zuvor von Jerome beschrieben wurde.

In *Allegro Pastell* werden Möglichkeiten von Liebesbeziehungen aufgezeigt, doch im Unterschied zu dem Roman *Schimmernder Dunst über CobyCounty* und der Performance *Perfect Romance* sind die Beziehungsübergänge weniger fließend. Die Figuren stellen das Selbst ins Zentrum und streben nach emotionaler Erfüllung und Lustgewinn – wenngleich die Figur der Tanja Arnheim mit fortschreitender Lektüre des Romans den Eindruck erweckt, in der Erfahrung von Unlust verstrickt zu sein. Eine Beziehung zu beenden und damit auch bestehende Optionen aufzuheben, kommt für Tanja und Jerome nicht infrage. Stattdessen arrangieren sich die Figuren mit einem Kontaktabbruch und dem tröstenden Gefühl von »Es ist alles offen«<sup>79</sup>, wie in Jeromes folgenden Überlegungen zum Ausdruck kommt: »Die Verbindung war noch nicht gekappt, alles blieb möglich, und der Augenblick war schön.«<sup>80</sup>

Erst am Ende des Romans fallen konsequenterweise zum ersten Mal die Worte »Ich liebe dich«<sup>81</sup>, die Tanja an Jerome schriftlich richtet. Laut Julia Kristeva müsse man beim Sprechen über Liebe einräumen, »daß die Liebe, so belebend sie auch wirken mag, uns nie erfüllt, ohne uns zu verbrennen. Über sie zu sprechen, und sei es auch nachträglich, ist wahrscheinlich nur von dieser Wunde aus möglich.«<sup>82</sup> Vor diesem Hintergrund scheint Tanja sich erst mit dem Ausformulieren der Worte »Ich liebe dich« auf den »Zustand der Labilität, in dem das Individuum seine Unteilbarkeit aufgibt und bereit ist, sich im anderen, für den anderen zu verlieren«<sup>83</sup>, einzulassen, und damit das Bedürfnis nach Spiegelung durch den Partner aufzugeben<sup>84</sup>. Die Theorie des »Love Interest« führt Tanja zurück zur alten Beziehung, indem sie sich gegen die Affäre entscheidet. Doch damit geht nicht die Rettung der alten Beziehung mit Jerome einher, der sich nach gescheiterten Beziehungsexperimenten letztlich mit Frau und Kind ins bürgerliche Leben eingliedert, während Tanja im Modus der »Post Pragmatic Joy« weiterlebt.

Wird *Allegro Pastell* darauf reduziert, vermeintlich das Lebensgefühl der Generation Y zu konservieren und weit verbreitete Lebens- und Liebeskonzepte als Farce aufzudecken, bleibt ein solches Urteil über den Roman unterkomplex. Es ist Randts imple-

77 Ebd.

78 Ebd., S. 95.

79 Ebd., S. 116.

80 Ebd., S. 122.

81 Ebd., S. 80.

82 Kristeva, Julia: Geschichten von der Liebe, Aus dem Französischen von Dieter Hornig und Wolfram Bayer. Frankfurt: Suhrkamp 2016, S. 12.

83 Ebd.

84 Vgl. Randt: *Allegro Pastell*, S. 102: »Du hast dich in den vergangenen Monaten sehr stark mit Jerome identifiziert. Er spiegelt dich. Und du magst es, gespiegelt zu werden. Das hat dich getragen. Aber ich glaube, du wirst zunehmend hart ihm gegenüber, weil du dir selbst gegenüber schon längere Zeit zu hart bist.«

mentierter mimetischer Modus, der Leser:innen dazu verleitet, in die Irre geführt zu werden. Auf diese Weise wird in *Allegro Pastell* insofern kritisches Potential verspielt, als der:die Leser:in permanent Teil an der Beobachtung, Reflexion und der Bewertung der Figuren hat, sodass eine Distanz zu den Figuren erschwert wird, die – es sei an Adornos Einschätzung über die Wirkung von Entfremdung als ästhetisches Mittel erinnert – eigentlich zur Erkenntnis über Entfremdung in realweltlichen Beziehungen beitragen könnte.