



Jan Loheit, Stephan Pabst (Hg.)

TRANSFORMATIONS- ANGST UND NOSTALGIE

Über die Vergangenheits-
sehnsucht der Gegenwart

[transcript] Edition Kulturwissenschaft

Jan Loheit, Stephan Pabst (Hg.)
Transformationsangst und Nostalgie

Jan Loheit (Dr. phil.), geb. 1985, lehrt Kultur- und Literaturwissenschaft mit dem Schwerpunkt Ästhetik am Germanistischen Institut der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Er ist Gesamtkoordinator des »Historisch-kritischen Wörterbuchs des Marxismus« und Redakteur der Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften »Das Argument«.

Stephan Pabst (Prof. Dr. phil.), geb. 1972, lehrt Neuere und Neueste Literaturwissenschaft am Germanistischen Institut der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Seine Arbeitsschwerpunkte liegen in den Bereichen Literatur und Wissen (Physiognomik), Geschichte der Autorschaft, Lagerliteratur, Literatur nach 1945, Gegenwartsliteratur und Literatur des frühen 19. Jahrhunderts.

Jan Loheit, Stephan Pabst (Hg.)

Transformationsangst und Nostalgie

Über die Vergangenheitssehnsucht der Gegenwart

[transcript]

Gefördert durch den Publikationsfonds der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz BY 4.0 lizenziert. Für die ausformulierten Lizenzbedingungen besuchen Sie bitte die URL <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

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

2026 © Jan Loheit, Stephan Pabst (Hg.)

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Umschlaggestaltung: Jan Gerbach

Umschlagabbildung: Erstellt mit Midjourney (KI)

Druck: Elanders Waiblingen GmbH, Waiblingen

Lektorat: Melanie Zimmermann

<https://doi.org/10.14361/9783839471937>

Print-ISBN: 978-3-8376-7193-3 | PDF-ISBN: 978-3-8394-7193-7

Buchreihen-ISSN: 2702-8968 | Buchreihen-eISSN: 2702-8976

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

»SPIEGEL: *Herr Professor, vor zwei Wochen schien die Welt noch in Ordnung...*

ADORNO: *Mir nicht.*«

(Mai 1969)

Inhalt

Nostalgie. Eine Revision

Stephan Pabst, Jan Loheit 9

Making It Like It (Never) Was?

Nostalgie und das Selbstverständnis der US-amerikanischen Kultur

Sabine Sielke 17

Rückblick auf die Gefühlsstrukturen einer globalisierten Transformationsgesellschaft

Oder warum Nostalgie und Heimatsehnsucht nicht das gleiche sind

Jörg Dürrschmidt 31

Nostalgisches Bauen?

Historisierende Altstadtensembles seit den 1970er Jahren

Eva v. Engelberg-Dočkal 51

Ist Nostalgie kritisch?

Eine Probe aufs Exempel von Wes Andersons *Grand Budapest Hotel*

Stephan Pabst 69

Männernostalgie

Angst und Traumkitsch im Online-Kapitalismus

Jan Loheit 85

Das revolutionäre Potenzial im Wiederholungszwang der Nostalgie

Anne Gräfe 101

Dystopische Transformation und entropische Nostalgie in Zukunftsromanen von Reinhard Jirgl und Jaroslav Melnik

Alexander Mionskowski 115

Die Region als Platzhalterin des Authentischen

Von Kracauer zum Regionalkrimi

Thomas Barfuss 139

Freiheit als Begegnung und Fortschrittsversprechen in Lea Ypis *Frei:*

Erwachsenwerden am Ende der Geschichte

Katrin Berndt 157

Nostalgische Multimedialität?

Der Foto-Boom in literarischen Erinnerungstexten seit den 1990er Jahren

Daniel Fulda 175

Das mechanische Instrumentarium der Nostalgie

Gedanken zur literarischen und musealen Präsenz von Reproduktionsklavieren

Jörg Holzmann 191

Eine kleine Diskursgeschichte der Analogen Nostalgie

Dominik Schrey 217

Nostalgie. Eine Revision

Stephan Pabst, Jan Loheit

Wenn man einmal mit der Begriffsbrille ›Nostalgie‹ auf die vergangenen 30 Jahre schaut, dann fallen unzählige Phänomene auf, die im Sinne dieses Begriffs verstanden werden können als emotionalisierte Bezüge auf den im Horizont der eigenen Biographie liegenden Schein der Vergangenheit. Das betraf die Kleidung der 1970er in den 1990er Jahren, die Wiederauflage bestimmter Automodelle wie den VW Beetle oder den Mini Cooper, die musikalische Retro-Soul-Welle, die Welle der BRD-Erinnerungsliteratur von Sven Regener bis Florian Illies, die nostalgische BRD-Historiographie, Nostalgie in Serie bei Netflix bis zu den restaurativen politischen Programmen des MAGA-Brexit-D-Mark-Nationalismus.

Der Befund ist ja auch nicht neu. Seit mehr als 20 Jahren, spätestens seit Svetlana Boym's Buch *The Future of Nostalgia*, ist das Thema immer wieder ventiliert worden, und zwar nicht im Sinne eines partikularen Phänomens, als ein Gefühl unter anderen in der Palette historischer Empfindungen, sondern als Indikator einer historischen Zäsur, als ein »symptom of our age«,¹ wie Boym schreibt. Inzwischen ist breit dazu gearbeitet worden. Ob das nun Sabine Sielkes Sammelband *Nostalgie/Nostalgia* ist, der an einer operablen Unterscheidung zwischen Retrokultur und Nostalgie arbeitet,² Dominik Schreys Arbeit zur analogen Nostalgie, die auf die enorme Bedeutung hinweist, der Medien als Gegenstand, als Medium und als Agens der Nostalgie zukommt.³ Oder Tobias Becker, dem wir große Teile unseres begriffs- und debattengeschichtlichen Wissens über die Nostalgie nach 1945 verdanken.⁴ Vor allem in der soziologischen Zeitdiagnostik spielt der Begriff inzwischen eine herausragende

1 Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books 2001, S. XVI.

2 Sielke, Sabine: »Nostalgie – »die Theorie«: Eine Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *Nostalgie/Nostalgia. Imaginierte Zeit-Räume in globalen Medienkulturen/Imagined Time-Spaces in Global Media Culture*, Frankfurt a.M.: Peter Lang Verlag 2017, S. 9–31, hier S. 10ff.

3 Schrey, Dominik: *Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur*, Berlin: Kadmos 2017.

4 Statt der zahlreichen Beiträge Beckers sei auf das zweite Kapitel seines jüngst erschienenen Buches *Yesterday. A New History of Nostalgia* (Cambridge/London: Harvard U.P. 2023) hingewiesen.

Rolle.⁵ Das Erscheinen eines Handbuchs zum Thema ist ein sicheres Zeichen dafür, dass sich das Phänomen verstetigt, wenigstens insofern als Verlage mittelfristig auf ein entsprechendes Interesse spekulieren.⁶ Warum jetzt also noch einmal?

Vielleicht kann man drei Gründe benennen: Mit dem Titel Transformationsangst und Nostalgie zielen wir erstens nicht nur auf die Bestimmung von Nostalgie, sondern auch auf die ihrer Gründe. Sicher: In der Debatte ist immer wieder darauf hingewiesen worden, dass in Zeiten des Umbruchs, des Wandels oder der Revolution Nostalgie Konjunktur hat, spätestens seit der französischen Revolution sei das so (Boym). Nostalgie sei ein Korrelat der Fortschrittserzählung der Moderne (Reckwitz). In einem schwachen Sinn könnte man nun behaupten, es ginge uns eben darum, diesen Wandel zu präzisieren und auf unsere Gegenwart einzuschränken, in einem stärkeren Sinne könnte man argumentieren, dass Nostalgie vielleicht noch nie so verbreitet war wie in den vergangenen 30 Jahren und der Begriff der Transformation insofern nicht nur ein anderer Begriff für den Wandel ist, an dessen Stelle leicht auch andere Begriffe stehen könnten, sondern dass damit auch ein historisches Spezifikum dieser Nostalgie bezeichnet wird. Der Beitrag von ALEXANDER MIONSKOWSKI in diesem Band geht am Beispiel zweier gegenwartsliterarischer Texte darauf ein, in welchem Abhängigkeitsverhältnis die Imagination einer beängstigenden Zukunft und Nostalgie zueinanderstehen. Und KATRIN BERNDT geht mit Zygmunt Bauman davon aus, dass Transformation in sich temporal, personal und teleologisch unbestimmte Prozesse der Veränderungen bezeichnet, denen die Vergangenheit schon deswegen als bessere entgegensteht, weil sie eine Zukunftserwartung und erkennbare Handlungsmöglichkeiten zu haben schien. Es ginge uns also darum, die sehr großräumigen historischen Bestimmungen der Nostalgie etwas einzuschränken, weil sich ihre Spezifika sonst kaum beschreiben lassen.

Zweitens hat die Politisierung der Nostalgie in den vergangenen Dekaden die Debatte verändert: Brexit, Trump, AfD. Was bei Boym noch als Risikokalkulation mitlief, von der sie aber bestimmte Formen der Nostalgie ausnahm, das nimmt sich heute vielleicht etwas anders aus und bringt andere Fragen hervor. Die Forschungstendenz der 2000er und 2010er Jahre, Nostalgie eher zu entproblematisieren, sieht sich heute mit einer ganz anderen Form der politischen Instrumentalisierung konfrontiert. Vielleicht geht es zu weit, Nostalgie prinzipiell als implizit konservatives politisches Programm und insofern ideologisch zu lesen, aber mit der Politisierung hat Nostalgie ihre Unschuld verloren. Im Schein ästhetischer Beschränktheit der

5 Schauer, Alexandra: *Mensch ohne Welt. Eine Soziologie spätmoderner Vergesellschaftung*, Berlin: Suhrkamp 2023, S. 255–262; Illouz, Eva: *Explosive Moderne*, Berlin: Suhrkamp 2024, S. 231–264; Reckwitz, Andreas: *Verlust. Ein Grundproblem der Moderne*, Berlin: Suhrkamp 2024, S. 234–241.

6 Jacobsen, Michal Hviid: *Intimations of Nostalgia. Multidisciplinary Explorations of an Enduring Emotion*, Bristol: University Press 2022.

Nostalgie war der Eindruck entstanden, es handle sich um ein ›transideologisches‹ Phänomen,⁷ an dem richtig war, dass es unter Linken und Rechten gleichermaßen verbreitet war, falsch aber, dass es deshalb nicht mehr als Ideologie zu begreifen wäre. Nostalgie ließ sich vielleicht nie, lässt sich aber v.a. nicht mehr unabhängig von ihrer ideologischen Funktion interpretieren.

Wenn man nämlich drittens an Filme wie Adam McKays *Vice* über Bushs Vizepräsidenten Dick Cheney (2018), Todd Phillips *Joker* (2019) oder – wie JAN LOHEIT in diesem Band – Olivia Wildes *Don't worry Darling* (2022) denkt, bekommt man den Eindruck, dass es längst nicht mehr die Nostalgie allein ist, die kulturell produktiv ist. Die Nostalgiekritik ist es nicht minder. Die Filme McKays und Phillips setzen in den 1970er bzw. frühen 1980er Jahren an. Die 1970er waren ein Lieblingszeitraum der Nostalgie, vielleicht auch deshalb, weil ihnen etwas eigen ist, was alle Adressierungszeiträume der Nostalgie auszuzeichnen scheint: Sie zielt auf die Zeiträume, in denen es noch eine Alternative gab zu der Entwicklung, die sich in der Gegenwart vollendet hat. Auf dieses Argument geht im Anschluss an einen Essay von Michael Rutschky⁸ SABINE SIELKE in diesem Band ein. Häufig werden die 1970er Jahre heute so angesehen. Ob das Frank Böschs Buch 1979, Philipp Sarasins Buch 1977 oder Doering Manteuffels *Nach dem Boom* ist, das in den 1970ern einsetzt. Die Reihe ließe sich um britische und amerikanische Beispiele ergänzen. Offenkundig werden die 1970er als der Zeitraum betrachtet, in dem es hätte anders kommen können. In den Filmen von McKay und Phillips aber erscheinen die 1970er und frühen 1980er Jahre als dunkler und korrupter Anfang der Gegenwart. Sie zeigen ganz antinostalgisch die Vergangenheit als Anfang einer schlechten Gegenwart und nicht als Moment der Alternative, der dann die Aura des Besseren ausmacht und vielleicht sogar begründet. Die Situation, in der wir über Nostalgie reden, hat sich also geändert.

Je nach begrifflicher Fassung verschiebt sich dann auch die historische Reichweite, die man dem Phänomen zuschreibt. Mit dem Verweis auf den Ursprung des Begriffs bei Johannes Hofer 1688 kommt man jedenfalls nur noch bedingt weiter. Der semantische Wandel, dem der Begriff unterlag, macht ihn für einen Umgang mit aktuellen Phänomenen nahezu unbrauchbar. In aller Regel wird sie als Begleiterscheinung der Moderne begriffen, die man in diesem Fall – besonders präzise ist die Zeitangabe ja nicht – in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beginnen lässt. Dabei ist es zum einen die geschichtsphilosophische Progressivität der Moderne, von der man glaubt, dass sie zunehmend auch Konzepte der Verankerung des

7 Hutcheon, Linda: »Irony, Nostalgia and the Postmodern«, in: Raymond Vervliet/Annemarie Estor (Hg.), *Methods for the Study of Literature as Cultural Memory*, Amsterdam: Rodopi B.V. 2000, S. 189–207, hier S. 199.

8 Rutschky, Michael: »Die Himmelsmacht der Nostalgie«, in: *Merkur* 679 (2005), S. 1050–1059, hier S. 1057.

Subjekts in der Vergangenheit hervorbringt.⁹ Zum anderen sind es die mit der Industrialisierung erhöhten Transformationsgeschwindigkeiten und die erhöhte, auch migrantische Mobilisierung großer Bevölkerungsschichten, die für die Verbreitung solcher Konzepte oder vielleicht sollte man sagen: Bedürfnisstrukturen sorgen.

Aus der Perspektive einer derart weiträumigen Auffassung von Nostalgie fallen dann indes historisch sehr unterschiedliche Vergangenheitskonstruktionen unterschiedslos ineinander. Rousseaus Natur, Schillers Antike oder das Mittelalter der Romantik sind als Vergangenheit auch Gegenstand positiver Emotionen, und zum Teil haben sie vielleicht sogar ähnliche Funktionen. Allerdings handelt es sich dabei um große geschichtsphilosophische Entwürfe. Selbst da, wo sie mit Kindheit tingiert sind, meint Kindheit zumeist die gattungsgeschichtliche, nicht die individuelle Vergangenheit. Auffällig ist wenigstens, dass der Begriff der Nostalgie überhaupt erst eine systematische Bedeutung gewinnt in dem Moment, in dem die großen geschichtsphilosophischen Erzählungen versagen. Eigentlich in Gebrauch kommt der Begriff ab den 1950er Jahren,¹⁰ nicht in dem Sinne, dass er jetzt erst seine temporale Prägung erführe,¹¹ aber doch im Sinne seiner Verbreitung. Becker zeigt, dass der Begriff seit den 1970er Jahren in Umlauf kommt.¹² Nostalgie stünde also in einer Tradition von Vergangenheitsgefühlen, aus der sie zugleich ausschert. Der Wunsch, sich zu beheimaten, ist ihr immanent, das Heimweh aber nicht mit ihr identisch, wie JÖRG DÜRRSCHMIDT am Beispiel ostdeutscher Mobilitätspioniere zeigt, die sich in der postsozialistischen Situation in die weite Welt wagten. Die Suche nach Zugehörigkeit, die sich im Heimweh ausdrückt, hat einen anderen, stärker prospektiven Charakter als die diffuse Sehnsucht der nostalgischen Retrospektion. Nostalgie ist kleinteiliger, konzeptloser und steht dem Ressentiment nahe. Sie ist nicht einfach ein Phänomen der Moderne, sondern der späten bzw. der Postmoderne.

Anders als die geschichtsphilosophischen Vergangenheitsgefühle richtet sich Nostalgie auf eine »jüngstvergangene und eben damit weltferne Epoche«,¹³ wie Adorno schreibt. Ein Beispiel dafür wäre der nostalgische Rückbezug auf die analoge Fotografie, die sich im Moment ihrer Digitalisierung konstituiert, die noch im Erfahrungshorizont der Nostalgiker liegt, die häufig mit familiären Zusammenhängen tingiert ist, die aber, wie DANIEL FULDA in diesem Band anmerkt, gerade deshalb auch ein bestimmtes Verfallsdatum hat. Dieser biographische Horizont

9 So schon Boym, zuletzt Reckwitz.

10 Davis, Fred: *Yearning for Yesterday. A Sociology of Nostalgia*, London: Free Press 1979, S. 4.

11 Vgl. D. Schrey: *Analoge Nostalgie*, S. 64.

12 Vgl. Becker, Tobias: »The Meanings of Nostalgia: Genealogy and Critique«, in: *History and Theory* 57.2 (2018), S. 234–250, hier S. 237. Für den deutschen Kontext vgl. Becker, Tobias: »Eine kleine Geschichte der Nostalgie«, in: *Merkur* Nr. 835 (2018), S. 66–73, hier S. 68.

13 Adorno, Theodor W.: »Nach einem Vierteljahrhundert« (1955), in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 18: *Musikalische Schriften V*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 548.

muss mit der unmittelbar eigenen Herkunft nichts zu tun haben. Der Westdeutsche Dietmar Dath erweist sich in seinem Roman *Deutsche Demokratische Rechnung* als Nostalgiker der DDR der 1960er, während sich der Ostdeutsche Ingo Schulze in seinen Essays und Romanen als Nostalgiker der alten Bundesrepublik erweist. Der Westdeutsche Moritz von Uslar erweist sich in seinem Buch über Brandenburg als Nostalgiker des Nachkriegsamerikas, das er dort wiederzufinden glaubt. Fredric Jameson hat von der »generational past«¹⁴ gesprochen, also von der Vergangenheit einer Generation.

Diese Ausdehnung über die unmittelbar eigene Erfahrung hinaus geht mit den normativen Implikationen einher, die Nostalgie enthält. Das ist vielleicht, was andere als utopischen Gehalt der Nostalgie bezeichnen würden. Die Vergangenheit als semifiktionaler Raum einer Alternative, die auch als Entwurf von Zukunft gelesen werden kann. In Bezug auf die jüngste nostalgische Konjunktur spricht der Soziologe Oliver Nachtwey von »Retronormativität«.¹⁵ Sicher geht Nostalgie immer mit der Anmutung einher, früher sei es etwas besser gewesen, und das beschränkt sich nicht darauf, dass vielleicht die Milch, der Sex, die Autos, die Farben oder die Medien besser gewesen seien, sondern umfasst, dass die Zeit, für die all das steht, besser gewesen sei. Andererseits beschränkt der biographische Horizont den Geltungsanspruch auch soweit, dass er sich mit dem Totalitätsanspruch von Utopien gar nicht verbinden kann. Man könnte Nostalgie insofern auch als postutopisches Phänomen bezeichnen, in all der Doppeldeutigkeit, die der Vorsilbe »post-« anhaftet. Die Verbreitung der Nostalgie beruht wesentlich auf der Beschränkung des utopischen Anspruchs, gleichzeitig bleibt ein utopischer Rest in ihr enthalten. Oder anders: Nostalgie verweist doch immerhin auf die Utopie, die in ihr untergegangen ist. Sie ist die privatisierte Schwundform der Utopie.¹⁶

Nostalgie ist ein Gegenwartsphänomen. Sie artikuliert, das wurde häufig bemerkt, ein Unbehagen an der Gegenwart und ist insofern auch nur in Bezug auf eine Beschreibung der Gegenwart zu verstehen. Strittig ist weniger, ob das so ist, strittig ist, ob dieser Gegenwartsbezug der Nostalgie eine kritische Kraft entfalten kann, oder ob dieser nostalgische Gegenwartsbezug nicht in aller Regel als Ressentiment vorliegt. Die Beiträge von STEPHAN PABST und JAN LOHEIT gehen der Frage in diesem Band nach.

Nostalgie ist ästhetisch. Das gilt auf unterschiedlichen Ebenen. Sie artikuliert sich in der Regel nicht als Konzept oder als Idee – auch das ist ein Grund, warum sie

14 Jameson, Fredric: *Postmodernism Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press 1992, S. 296.

15 Nachtwey, Oliver: *Die Abstiegs-gesellschaft. Über das Aufbegehren in der regressiven Moderne*, Berlin: Suhrkamp 2016, S. 37.

16 Nostalgie übernehme die »Funktionsstelle, die zuvor vom utopischen Denken besetzt worden war« (A. Schauer: *Mensch ohne Welt*, S. 255).

definitorisch so schwer zu fassen ist –, sondern in der Vorliebe für bestimmte Oberflächen, Designs, Sounds. Zitation scheint da schon der falsche Begriff zu sein. Es geht um die Anmutung eines vergangenen Erfahrungsraums, es geht nicht um historisches Wissen, sondern um Ästhetik als Übergang zu einer anderen Erfahrung. Diese Erfahrungsdimension ist aber – und erst so wird ein für die Nostalgie spezifisches Bild daraus – zugleich vermittelt mit einer anderen Dimension des Ästhetischen, dem Schein. THOMAS BARFUSS zeigt dies in diesem Band am Beispiel von Regiokrimis, in denen das Exotische und das Regionale als authentische Kulisse fungieren, deren Konstruktionscharakter auf Nostalgie verweist. Nostalgie richtet sich nicht unbedingt auf eine durch Wissen und unmittelbare eigene Erfahrung belegte Vergangenheit, sondern auf den Schein der Vergangenheit. Nostalgie ist so ästhetikaffin, eben weil sie sich vor allem auf diesen Schein richtet. Damit ist – und das ist für die vielleicht auch hier strittige Bewertung der Nostalgie nicht ganz unwichtig – nichts ausgesagt über die Reflexivität dieser Scheinhaftigkeit. Natürlich kann das in sich reflektiert werden, wie schon der Titel des autobiographischen Romans *Wann wird es endlich wieder so, wie es nie war* (2013) von Joachim Meyerhoff zeigt. Die immanente Scheinhaftigkeit der Nostalgie wird dann zum Ausgangspunkt für die Analyse einer prinzipiell uneinholbaren und zum Teil bewusst erst hervorgebrachten Illusion.

Aber das muss nicht der Fall sein. Nostalgiker können auch einfach nichts von der Scheinhaftigkeit ihres Gegenstandes wissen (wollen). Man könnte darüber nachdenken, ob die enorme Bedeutung, die Medien und Medienwechsel für die Ausbildung von Nostalgie haben, nicht genau hier ansetzt.¹⁷ Die strukturelle Ästhetizität der Nostalgie greift ineinander mit den in den vergangenen 40 Jahren extrem beschleunigten Medieninnovationen. Insofern wäre die Mediennostalgie nicht einfach eine Form der Nostalgie unter anderen, sondern ein Faktor, der die nostalgische Konjunktur der vergangenen Jahrzehnte wesentlich getriggert hat. DOMINIK SCHREY entwickelt in diesem Band eine Diskursgeschichte einer inzwischen fast 40 Jahre alten Analognostalgie. Am Beispiel von Reproduktionsklavieren zeigt JÖRG HOLZMANN, wie sich Nostalgie mithin in die epistemische und ästhetische Konstitution bestimmter Medien einschreibt.

In doppelter Hinsicht befasst sich der Beitrag von ANNE GRÄFE in diesem Band mit der Frage der Ästhetizität. Zum einen geht es am Beispiel einer Videoinstallation von Heiner Goebbels darum, dass der Gegenstand der Nostalgie durch die Inszenierung erst hervorgebracht wird. Zum anderen verweist sie darauf, dass der Ästhetizität der Nostalgie auch eine Erklärung für ihre Verfestigung zum Ressentiment entspringt. Weil das Korrelat der Nostalgie imaginär ist, kann sie nicht gestillt werden. In ihrem architekturhistorischen Beitrag reichert EVA V. ENGELBERG-DOČKAL diese Frage noch einmal durch eine andere Perspektive an, insofern sie darauf hinweist,

17 F. Davis: *Yearning for Yesterday*, S. 73.

dass die Hervorbringung des Scheins der Vergangenheit allein noch nicht darüber entscheidet, ob man es mit Nostalgie zu tun hat, weil Nostalgie eben keine Eigenschaften von Gegenständen, sondern emotionale Einstellungen bezeichnet, die ihre Produzenten oder Rezipienten mit ihnen verbinden.

Relativ unstrittig ist in der Forschungsdiskussion über Nostalgie die Annahme ihrer strukturellen Ästhetizität, strittig hingegen, was erstens daraus folgt und auf welchen Ebenen sie zweitens anzusiedeln ist. Beide Fragen lassen sich gegen Reckwitz' Überlegungen zur Nostalgie entwickeln. Aus der Einsicht in das »ästhetische[] Format«¹⁸ der Nostalgie schließt er auf ihre Unschuld:

»[Das] negative Bild der Nostalgie ist jedoch seinerseits unkritisch, weil es implizit von einem ungebrochenen Fortschrittsglauben motiviert ist, für den der vergangene Zustand definitionsgemäß ein überholter ist. Versteht man Nostalgie hingegen als eine ästhetische Praxis des doing loss, wird erkennbar, wie Verlusterfahrungen über den Weg nostalgisch imprägnierter Objekte für den Aufbau ganzer kultureller Welten – von der Architektur bis zur Musik, von der Bekleidung bis zum Film – verwendet werden, welche die Kultur der Moderne in immer neuen Schüben beeinflussen.«¹⁹

Nun mag zwar die Nostalgiekritik mit Fortschrittsüberzeugungen im Bunde stehen, sicher aber nicht mit »ungebrochenen«. Wenigstens wäre es schwer, solche Überzeugungen etwa mit einem Nostalgiekritiker wie Adorno zu assoziieren. V.a. ist aber an dem Argument nicht zu sehen, warum die Nostalgie qua ästhetischer Produktivität ihrer Kritik entkommen soll. Dass man sie ihr zugesteht, macht die Sache nicht besser und nicht schlechter. Man müsste annehmen, dass ästhetische Gegenstände keinen protoideologischen Gehalt haben und nicht in restaurative politische Prozesse kippen können. Mehr noch schließt aber Reckwitz aus der Ästhetizität der Nostalgie auf die Wirklichkeit des Verlustes, der ihr vorausging. Demnach gibt es den Verlust, der dann durch den Schein der besseren Vergangenheit nur kompensiert wird. Es ist aber strittig, ob Nostalgie das imaginäre Korrelat einer besseren Vergangenheit erst hervorbringt oder ob schon die Nostalgie von der Imagination einer besseren Vergangenheit hervorgebracht wird. Wenn Nostalgie ästhetisch sein soll in dem Sinne, dass sie Vorstellungen von einer Vergangenheit erzeugt, die es (so) nie gab, und sich die Sehnsucht auf diese Vergangenheit richtet, dann kompensiert Nostalgie den Verlust nicht erst, sondern bringt ihn vielmehr hervor. Das heißt nicht, dass sie nicht mit echten Verlusten zusammenhängt, aber nicht notwendig und nicht notwendig mit denen, die sie imaginiert. So wie die

18 A. Reckwitz: Verlust, S. 236.

19 Ebd.

Digitalisierung erst den Mythos des Analogen erzeugt, nach dem sich die Nostalgiker des Analogen sehnen, wie DOMINIK SCHREY in diesem Band zeigt.²⁰ Das könnte auch erklären, warum Menschen nostalgisch werden können, die gar nichts verloren haben – wenigstens nicht das, was sie verloren zu haben meinen, weil es ›das‹ eben nie gab.

20 Vgl. dazu auch Stäheli, Urs: Soziologie der Entnetzung, Berlin: Suhrkamp 2021, S. 422.

Making It Like It (Never) Was?

Nostalgie und das Selbstverständnis der US-amerikanischen Kultur

Sabine Sielke

Wenn man sich Konzepten von ›Nostalgie‹ aus der Perspektive der interdisziplinären Nordamerikastudien nähert, wird eines evident: Die US-amerikanische Kultur – die für nicht wenige Betrachter:innen ebenso faszinierend wie in vielen ihrer Eigenheiten unverständlich, wenn nicht verstörend erscheint – operiert mit einem grundlegend nostalgischen Selbstverständnis. Dies ist die zentrale These meines Beitrags, die ich im Folgenden in vier Schritten herleiten und begründen werde. Mit dem kurzen ersten Schritt begeben wir uns auf Zeitreise in das New York der späten 1970er Jahre, wo sich klärt, was es mit »Making It Like It (Never) Was« auf sich hat. In einem zweiten Schritt erläutere ich das Konzept von Nostalgie, das wir – eine Gruppe von Wissenschaftler:innen verschiedener Fächer der Geistes-, Sozial- und Geowissenschaften – am Zentrum für Kulturwissenschaft/Cultural Studies im Rahmen des Forschungsprojekts *Nostalgie: Zeit-Räume, Affekte, Warenkultur* entwickelt und an unterschiedlichen Phänomenen, von der Erfindung der Kindheit im 18. Jahrhundert bis zu Retroästhetiken in digitalen Formaten, beschrieben haben. Im dritten Schritt zeige ich, wie sich die Dynamik von Prozessen der Nostalgie mit einem Gestus der Neuheit verträgt und eine Nostalgie für das Neue sich in den Entwurf Amerikas als »work in progress«, als ein unvollendetes, fundamental nostalgisches und gleichzeitig utopisches Projekt einschreibt. Anders formuliert: Der imaginierte Raum Amerika entfaltet sich im Spannungsfeld von Nostalgie, seriellem Werden und Wunsch nach Transformation. Der vierte Schritt ist eine kurze Fußnote zu einer Politik der Nostalgie, die seit einiger Zeit im Aufwind ist.

1. »New York, New York« oder: »Mayor, Make It Like It Was!«

Nostalgie ist ein Phänomen der Moderne, das auch unseren Zugang zu Großstädten, unsere (vornehmlich ›westliche‹) Wahrnehmung urbaner Räume und längst auch vielerorts Stadtarchitekturen prägt – erst recht, wenn es um eine Stadt geht,

die eine Epoche derart paradigmatisch verkörpert wie New York die Moderne. Gleichzeitig repräsentiert New York in den Augen vieler die Quintessenz amerikanischer Kultur und bestimmt auf diese Weise ihrerseits das Nostalgie-Repertoire eines ganzen Landes – und zu diesem Repertoire gehört paradoxerweise auch der Gestus des Neuen, ja die Sehnsucht nach dem wiederholten Neubeginn, ein Begehren, sich seriell neu zu erfinden; dazu später mehr.

Die Bezugspunkte hier sind zum einen natürlich Frank Sinatras legendärer Song »New York, New York« aus dem Jahr 1979 (»if I can make it there, I'll make it anywhere«),¹ zum anderen, wenngleich weniger offensichtlich, Ric Burns' Dokumentation *New York*, die acht Teile mit 17½ Stunden Laufzeit umfasst und erstmals 1999 vom Public Broadcasting Service (PBS) ausgestrahlt wurde. Die Szene, auf die ich mich mit dem Zitat »Mayor, Make It Like It Was« beziehe, stammt aus der Folge »The City and the World«, in der Ed Koch, Bürgermeister New Yorks von 1978 bis 1989, folgende Anekdote zum Besten gibt:

»The summer of my election, I went for a walk on the Brighton Beach boardwalk. It was August. Suddenly, I heard a woman calling ›Mayor, Mayor!‹ and I looked down the boardwalk and there was this elderly lady. She must have been in her late seventies. And she came towards me, she took my hand, and she looked at me and she said, ›Mayor, make it like it was.‹ I must tell you, I still have goose pimples, and I thought to myself as she said it, ›Madam, it never was the way you think it was, but I'll try.‹«²

Ed Kochs Geschichte eignet sich bestens als Einstieg, weil Koch sein Mandat als Bürgermeister in seiner Erinnerung bereits nostalgisch verklärt hat und uns mit seiner Antwort auf die Bitte »Mayor, make it like it was« sogar eine nützliche Arbeitsdefinition von Nostalgie liefert. »It never was the way you think it was, but I'll try«: Koch deutet somit an, dass sich Nostalgie nicht mit der Sehnsucht nach einer idealisierten Vergangenheit begnügt. Vielmehr ist sie ein schöpferischer Akt, der Neues hervorbringt und zentral ist für das subjektive Begehren und das kulturelle Imaginäre. Als »Romanze« mit unseren eigenen und kulturell überlieferten »Fantasien«³ inspiriert Nostalgie Zukunftsentwürfe; und sie ist, so mein Argument, von fundamentaler Bedeutung für das Selbstverständnis der gesamten US-amerikanischen Kultur und ihre seriellen Prozesse des Vergessens. Was aber unterscheidet Nostalgie von anderen Modi der Erinnerung? Wie entstehen Zeit-Räume, die wir als »nostalgisch« identifizieren? Wie entfalten diese imaginierten Zeit-Räume politische Wirkungen? Und zu allererst: Wie lässt sich Nostalgie greifen?

1 Sinatra, Frank: Theme from *New York, New York*. Trilogy. Past Present Future, Reprise, 1980.

2 NEW YORK. A DOCUMENTARY FILM (USA 1999–2003, R: Ric Burns), 2:02:15–2:02:59.

3 Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books 2001, S. XIII.

2. Nostalgie & Retro: Die Praxis und die ›Theorie‹

Als ich – vor bald 15 Jahren – anfang, intensiver über Nostalgiephänomene nachzudenken, war noch nicht abzusehen, wie prominent dieser Begriff werden sollte. Heute ist Nostalgie ein Begriff, dem man kaum mehr entkommt und der sich vermeintlich selbst erklärt. In der Tat ist Nostalgie ein Konzept der Moderne, das – ähnlich wie Kitsch – keinen guten Ruf und dennoch seit einiger Zeit wieder Hochkonjunktur hat. Erstmals 1688 durch den Arzt Johannes Hofer als pathologisches Heimweh beschrieben, das bei Schweizerischen Söldnern zum Tode führen könne, boomt Nostalgie seit etwa drei Dekaden allerorten – als Diskurs und kulturelles Phänomen wie als Gegenstand der Forschung. Nostalgie umreißt dabei, zumeist recht unscharf, mal ein Terrain mit Erinnerungswert – »Das Freibad ist [...] ein Ort der Nostalgie«, konnte man 2016 in einer Kolumne der Wochenzeitschrift *DIE ZEIT* lesen⁴ –, mal einen rückwärtsgewandten Politikstil, der Donald Trumps »economics of nostalgia«⁵ ebenso zu kennzeichnen scheint wie nationale Alleingänge namens BREXIT und Tendenzen xenophober Rhetorik in Europa. Auch die Gefühlslage eines Universitätsbetriebs, der die schöne alte Zeit vor der Modularisierung zurücksehnt, wird bisweilen mit dem Begriff Nostalgie belegt.

Bei all dem umschreibt Nostalgie, so scheint es, die unbestimmte Sehnsucht nach einer Zeit, in der vermeintlich alles noch klar und übersichtlich war – eine Zeit, die jedoch so nie war (so ist sich die Forschung einig), der aber irgendwie im Jetzt Geltung verschafft werden soll. Gleichzeitig zielt das Label Nostalgie ein breites Konsumangebot, das von Aldis »Nostalgie-Tüte« bis zu den »ZEIT REISEN« in Nostalgie-Zügen reicht. Keine Überraschung also, dass Damien Chazelles nostalgischer Musicalfilm *La La Land* (2016)⁶ – eine Hommage an Hollywood und Bollywood – im Januar 2017 mit sieben Auszeichnungen alle Rekorde bei den Golden Globes brach.

Ebenso virulent manifestiert sich seit den 1990er Jahren der Flirt mit Formen einer idealisierten Vergangenheit auch in Retroästhetiken⁷, die das Design von Gebrauchsgegenständen vom Automobil bis zum Toaster, die Mode, die Filme des Neo-Noirs oder des Retrofuturismus sowie die Architektur mittlerweile oft zu bestimmen scheinen. Kurioserweise kleiden sich auch Artikel des täglichen Konsums vom Kaffeepulver bis zum Waschmittel – Persil ist hier ein besonders prominentes Beispiel – gern im Stil der wirtschaftswundernden 1950er Jahre und verklären dabei

4 Jessen, Jens: »Freibad«, in: *Die Zeit* vom 04.08.2016, S. 53

5 Irwin, Neil: »Donald Trump's Economic Nostalgia«, in: *New York Times* vom 28.06.2016, <https://www.nytimes.com/2016/06/29/upshot/donald-trumps-economic-nostalgia.html>.

6 *LA LA LAND* (USA 2016, R: Damien Chazelle).

7 Vgl. Reynolds, Simon: *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, London: Faber and Faber 2011; Guffey, Elizabeth E.: *Retro: The Culture of Revival*, London: Reaktion 2006.

eine Zeit, in die eigentlich niemand – weder in den USA noch hierzulande – wirklich gerne zurückkehren wollte. Selbst unsere Geschmacksnerven sollen auf Zeitreise gehen: So servierte McDonald's seinen Kunden im Frühjahr 2016 (mal wieder) den »1955 Burger«, reichte gern die Cola im »Nostalgie-Glas« dazu und lieferte damit auch eine nostalgische Rückschau auf die Geschichte des Fast-Food-Unternehmens, das 1955 gegründet wurde.

Was bei diesem Trend ins Auge fällt: Der nostalgische Blick zurück gilt längst nicht mehr als verschämt oder pathologisch, sondern als zugleich spielerisch, affirmativ und selbstreflexiv. »Retro ist Kult«, so betitelt das Modemagazin *Madame* im März 2012 seinen Leitartikel über »Mode, Design, Lifestyle« und verspricht auf dem Cover gar eine Erklärung dafür, »warum der Blick zurück eindeutig nach vorn weist«. Interessanterweise liefern Populärkultur und Werbung eine Analyse der Phänomene Nostalgie und »Retro« gleich mit. Doch sollen wir dieser Lesart vertrauen, wohl wissend, dass Nostalgie eng mit unserer Konsumkultur verwoben ist? Und sollte Retro in all seinen Schattierungen nicht klarer von Nostalgie differenziert werden? Grundsätzlich gilt, so mein Vorschlag: Keine Nostalgie ohne Retro(ästhetik), aber viel Retro ohne Nostalgie, denn Retro arbeitet der Nostalgie zu, verkauft sich aber auch ohne sie bestens.

Gleichzeitig ist mitnichten klar, was Popkultur und Kulturwissenschaft eigentlich meinen, wenn von Nostalgie die Rede ist. Erschwerend kommt hinzu, dass nicht überall Nostalgie drin ist, wo Nostalgie draufsteht – und das gilt für Nostalgie-Tüten ebenso wie für zahlreiche Publikationen zum Thema. Während die Forschung betont, dass Nostalgie vergangene Zeit-Räume nicht erinnert, sondern neu erfindet, fehlt es dem proliferierenden Forschungsfeld »Nostalgie« an Einigkeit in fundamentalen Fragen: Was Nostalgie eigentlich ist, wie sie »funktioniert« und welche kulturellen Effekte sie bewirkt, kann trotz der vielen rezenten Publikationen zum Thema noch nicht so recht beantwortet werden. Auch eine »Geschichte der Nostalgie«, die der Soziologe Richard Sennett bereits 1977 angemahnt hat, ließ lange auf sich warten;⁸ eine Version dieser Geschichte erzählt Tobias Beckers Studie *Yesterday: A New History of Nostalgia* (2023). Ohne Zweifel haben Studien wie Dominik Schreys *Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur* (2017) einen wichtigen Beitrag zu dieser Historiografie geleistet. Doch hat auch die Geschichte des Begriffs Nostalgie in dem breiten Forschungsfeld bislang noch keine klaren Konturen entwickelt. Scheint diese Geschichte bisweilen sogar aufgearbeitet, so bezieht sich die Forschung – z. B. Michael D. Dwyers Studie *Back to the Fifties: Nostalgia, Hollywood Film, and Popular Music*

8 Sennett, Richard: *The Fall of Public Man*, New York: Knopf 1977, S. 168. André Bolzingers *Histoire de la nostalgie. Entre médecine et psychanalyse* (Paris: Evergreen 2007) fokussiert die Psychoanalyse; im gleichen Jahr legt Linda Marilyn Austin mit *Nostalgia in Transition, 1780–1917* (Virginia: UVA Press 2007) eine Monografie vor, die historische Wandlungen des Phänomens verfolgt, jedoch auf Phasen britischer Kultur beschränkt ist.

of the Seventies and Eighties (2015) – oftmals lediglich auf die historische Entwicklung des Konzepts in der Psychologie.⁹ Bis ins späte 18. Jahrhundert als tödliche Krankheit beschrieben, wurde Nostalgie lange pathologisiert und avancierte erst in den letzten Jahrzehnten zu einer »psychologischen Ressource«. »Nostalgia weakens the desire for money«¹⁰, »drives donations«¹¹, befördert »empathy«¹² und wirkt als »antidote to boredom«¹³ – so einige der rezenten Forschungsergebnisse.¹⁴ Und Daniel Rettig erklärt, »warum Nostalgie uns glücklich macht«.¹⁵

Für nicht wenige Autor:innen bedarf der Begriff keiner gesonderten Erläuterung. Mike Chopra-Gant beispielweise stellt seiner Studie *The Waltons: Nostalgia and Myth in Seventies America* (2013) eine Einleitung mit dem Titel »Anodyne« voran, die Nostalgie schlicht als Schmerzmittel oder Beruhigungsspiel definiert und auf weitere konzeptuelle Überlegungen gänzlich verzichtet. Nicht zuletzt, weil viele Untersuchungen unter dem Stichwort Nostalgie vornehmlich aktuelle Retrophänomene ins Visier nehmen, ohne sauber zwischen Retro und Nostalgie zu trennen, verwischen die Konturen des Konzepts zunehmend. Gleichzeitig häufen sich »Genrebezeichnungen«: Sie reichen von »designer nostalgia« und »culinary nostalgia« über »campaign nostalgia« bis zu »social nostalgia«, »imperialist« und »anti-imperialist nostalgia«.¹⁶ Unser Verständnis von Nostalgiephänomenen schärfen sie nicht; viel-

-
- 9 Bereits 1966 veröffentlicht, bleibt Jean Starobinskis *Le concept de nostalgie* (in: Diogène 54 (1966), S. 92–115) bis heute relevant, denn es umreißt einerseits den historischen Rahmen und mögliche Forschungsfelder, zeigt andererseits die Grenzen einer primär psychologisch-psychoanalytischen Ausdeutung von Nostalgie auf.
 - 10 Lasaleta, Jannine D./Sedikides, Constantine/Vohs, Kathleen D.: »Nostalgia Weakens the Desire for Money«, in: *Journal of Consumer Research* 41 (2014), S. 713–729.
 - 11 Merchant, Altaf/Ford, John B.: »Nostalgia Drives Donations«, in: *Journal of Advertising Research* 50 (2010), S. 450–459.
 - 12 Zhou, Xinyue, et al.: »Nostalgia. The Gift That Keeps on Giving«, in: *Journal of Consumer Research* 39 (2012), S. 39–50.
 - 13 Van Tilburg, Wijnand A. P./Igou, Eric R./Sedikides, Constantine: »In Search of Meaningfulness. Nostalgia as an Antidote to Boredom«, in: *Emotion* 13 (2013), S. 450–461.
 - 14 Vgl. auch Baldwin, Matthew/Biernat, Monica/Landau, Mark J.: »Remembering the Real Me. Nostalgia Offers a Window to the Intrinsic Self«, in: *Journal of Personality and Social Psychology* 108 (2015), S. 128–147; Baldwin, Matthew/Landau, Mark J.: »Exploring Nostalgia's Influence on Psychological Growth«, in: *Self and Identity* 13 (2014), S. 162–177; Sedikides, Constantine/Wildschut, Tim/Arndt, Jamie/Routledge, Clay: »Nostalgia. Past, Present, Future«, in: *Current Directions in Psychological Science* 17 (2008), S. 304–307.
 - 15 Rettig, Daniel: *Die guten alten Zeiten. Warum Nostalgie uns glücklich macht*, München: DTV 2013.
 - 16 Siehe Huppertz, Daniel J.: »Designer Nostalgia in Hong Kong«, in: *Design Issues* 25 (2009), S. 14–28; Mannur, Anita: »Culinary Nostalgia. Authenticity, Nationalism, and Diaspora«, in: *MELUS* 32 (2007), S. 11–31; O'Brien, Kevin J./Li, Lianjiang: »Campaign Nostalgia in the Chinese Countryside«, in: *Asian Survey* 39 (1999), S. 375–393; Abeyta, Andrew A., et al.: »Attachment-Related Avoidance and the Social and Agentic Content of Nostalgic Memories«, in: *Journal*

mehr wird ihre Wirkmacht durch eine solche ›Ausweitung der Kampfzone‹ weiter verunklart.

Schließlich ist Nostalgie weitgehend geblieben, was Dieter Baacke schon vor vierzig Jahren monierte: ein »Phänomen ohne Theorie«¹⁷. Selbst da, wo Theorie draufsteht, z.B. in Josué Hararis Essay *Nostalgia and Critical Theory* (1989), ist sie nicht notwendigerweise drin. In Hararis 25-seitigem Aufsatz fällt der Begriff »nostalgia« lediglich im Titel und am Ende seiner Argumentation: »[O]ur entire literary and theoretical modernity«, ist dort zu lesen, »is predicated on a nostalgia for the real«.¹⁸ Hararis Aufsatz ist dennoch erwähnenswert, denn er umreißt den Kontext, in dem das Konzept der Nostalgie seine bislang deutlichste Theoretisierung erfahren hat: die Moderne/Postmoderne-Diskussion.¹⁹ »When the real no longer is what it used to be«, so schreibt Jean Baudrillard in seinem Essay *The Precession of Simulacra* (1984), »nostalgia assumes its full meaning. There is a proliferation of myths of origin and signs of reality: of secondhand truth, objectivity, and authenticity«.²⁰ Im Jahr 2000 bekräftigt und erweitert Linda Hutcheon in ihrem Essay *Irony, Nostalgia, and the Postmodern* diese Argumentation: »[D]enying or at least degrading the present as it is lived, nostalgia makes the idealized (and therefore always absent) past into the site of immediacy, presence, and authenticity«.²¹ In der Tat scheinen Nostalgie und Retro stets Hochform zu entwickeln, wenn unser Zeitempfinden Akzeleration und Transformation meldet und nach Stillstand, sprich »immediacy, presence, and authenticity«, verlangt.

Doch muss betont werden, dass der Wunsch nach unvermittelter ›Realität‹ und ›Authentizität‹, der Nostalgiephänomenen anhaftet, ein Effekt globaler Medienkulturen ist, Kulturen, die uns heterogene Wirklichkeiten hypermedial aufbereiten und scheinbar synchron über homogene Bildoberflächen vermitteln. Nostalgiephänomene sind somit maßgeblich bedingt durch die Emergenz neuer und neuester Medientechnologien und -ästhetiken, die – wie insbesondere Fotografie, Film und digitale Formate – Zeit (und damit auch Raum) in neuer Form affektiv erfahr- und form-

of Social and Personal Relationships 32 (2015), S. 406–413; Rosaldo, Renato: »Imperialist Nostalgia«, in: *Representations* 26 (1989), S. 107–122; Wenzel, Jennifer: »Remembering the Past's Future. Anti-Imperialist Nostalgia and Some Versions of the Third World«, in: *Cultural Critique* 62 (2006), S. 1–32.

17 Baacke, Dieter: »Nostalgie. Ein Phänomen ohne Theorie«, in: *Merkur* 30 (1976), S. 442–452.

18 Harari, Josué: *The Limits of Theory*, Stanford: Stanford U.P. 1989, S. 168–193, hier S. 191.

19 Vgl. auch Frow, John: *Time and Commodity Culture. Essays on Cultural Theory and Postmodernity*, Oxford: Clarendon Press 1997.

20 Baudrillard, Jean: »The Precession of Simulacra«, in: Brian Wallis (Hg.), *Art after Modernism. Rethinking Representation*, New York: New Museum of Contemporary Art 1984, S. 253–281, hier S. 257.

21 Hutcheon, Linda: »Irony, Nostalgia, and the Postmodern«, in: *Studies in Comparative Literature* 30 (2000), S. 189–207, hier S. 197.

bar gemacht haben. Nostalgie ist ein komplexer Prozess, der unsere Wahrnehmung von Zeit-Raum-Verhältnissen in sich beständig wandelnden Medienökologien immer wieder neu modelliert und affektiv auflädt. Zentral für Nostalgiefekte sind ästhetische Erfahrungen – Erfahrungen also, die über Medien der Reproduktion und Simulation, vom Buchdruck bis zu digitalen Formaten, aber auch über die Materialität und Haptik von Dingen, Objekten und Oberflächen vermittelt werden. Diese Erfahrungen binden Nostalgie wiederum eng an unsere Waren- und Konsumkulturen und an Prozesse der Kommodifizierung. Gleichzeitig leistet Nostalgie der zunehmenden Mediatisierung unserer Weltwahrnehmung und damit auch Prozessen der Modernisierung und Globalisierung Widerstand, nicht zuletzt durch eine virulente Wiederkehr und Vermarktung der Konzepte von Heimat und Heimweh. Ob eine derart konsumaffine Resilienz politisch wirksam sein kann, bleibt fraglich.

Grundsätzlich gilt das Begehren der Nostalgie jedoch weniger einer idealisierten Vergangenheit als einer anderen Gegenwart und einer ›besseren‹ Zukunft. »Die Nostalgie richtet sich auf einen Anfang«, heißt es bei Michael Rutschky,

»einen Ursprung, als noch nicht ausgemacht war, wie die Geschichte weitergeht. Als das Wünschen noch geholfen hat – als man sich für die Zukunft noch einen Idealzustand ausdenken durfte. Die Nostalgie richtet sich auf eine Zeit, in der alles noch Hoffnung und Erwartung ist; die retrograde Sehnsucht imaginiert eine entgegengesetzte, die sich restlos auf die Zukunft richtet.«²²

Nostalgie ist somit eine Form des fälschlichen Erinnerns, des Vergessens, und ein kreativer Akt, der Zeit-Räume entstehen lässt, die vorher nicht existent waren und die dennoch eine zentrale Bedeutung sowohl für individuelles Begehren als auch für ein jeweils spezifisches kulturelles Imaginäres entwickeln. Nostalgie inspiriert unsere Vorstellungen alternativer Gegenwart und Zukunft, indem sie imaginiert, verbildlicht, materialisiert, was sein könnte. So erinnert sie eher nach vorn denn zurück.²³

Eine solche Dynamik kennzeichnet auch das Selbstverständnis der US-amerikanischen Kultur: Als eine der ersten modernen Demokratien beruft sie sich beständig auf ihre ›Gründerväter‹ und räumt die Nachhaltigkeit ihrer fundamentalen Widersprüche – die Dezimierung der *Native Americans* und die Institution der Sklaverei

22 Rutschky, Michael: »Die Himmelsmacht der Nostalgie«, in: Merkur 679 (2005), S. 1050–1059, hier S. 1057.

23 Vgl. auch Koselleck, Reinhart: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt: Suhrkamp 1979. Cuffey (2006) spricht vom »lure of yesterday's tomorrows« (S. 133–134). Nawas und Platt legten bereits 1965 eine psychoanalytisch geprägte »future-oriented theory of nostalgia« vor, die Nostalgie als »expression of concern over, or dread of, the future« interpretiert (Nawas, M. Mike/Platt, Jerome J.: »A Future-Oriented Theory of Nostalgia«, in: *Journal of Individual Psychology* 21 (1965), S. 51–57, hier S. 55).

und ihre Folgen – lediglich ein, um die ausstehende Verwirklichung ihrer Ideale immerfort in die Zukunft denken, sich somit rekursiv und seriell immer wieder aufs Neue legitimieren und beständig als Utopie in die Zukunft projizieren zu können. Dabei scheint die These, die US-amerikanische Kultur sei zutiefst nostalgisch, in direktem Widerspruch zu stehen zum Gestus des Neuen und der Innovation, den diese Kultur permanent in Szene setzt. Wie also sind Nostalgie und Novität vereinbar?

3. *Nostalgia for the New* und andere Paradoxien US-amerikanischer Kultur

Wenn auch mitnichten eine amerikanische Erfindung, so ist »Neuheit« ohne Zweifel ein Fundament amerikanischen Selbstverständnisses. Anibal Quijano und Immanuel Wallerstein sprechen gar von einer »deification and reification of newness«.²⁴ Mehr noch: Das Mindset des *American way* macht mit seiner Nostalgie für das Neue das vermeintlich Unvereinbare bestens vereinbar und erinnert an Rutschkys oben zitierte Worte: »Die Nostalgie richtet sich auf einen Anfang, einen Ursprung, als noch nicht ausgemacht war, wie die Geschichte weitergeht. Als das Wünschen noch geholfen hat – als man sich für die Zukunft noch einen Idealzustand ausdenken durfte«.

Wenngleich sich Menschen wohl schon immer über Neuheiten ausgetauscht haben, wie der Kulturwissenschaftler Frank Kelleter mutmaßt, entwickelt sich Anfang des 17. Jahrhunderts ein neues Verständnis von »newness«. Interessanterweise fällt das Aufkommen der ersten englischsprachigen Zeitung – Nathaniel Butters *Weekly News*, die erstmals 1622 erschien – mit der Veröffentlichung von Francis Bacons *Novum Organum Scientiarum* (>new instrument of science<) im Jahr 1620 zusammen, das »die Überlegenheit rezenter über traditionelle Formen des Lernens« favorisiert.²⁵ Und auch die Migration der Puritaner, die mit der Mayflower in Cape Cod anlanden, ist auf November 1620 datiert: Die neue Welt, das neue Canaan, das sie besiedeln, ist nicht zuletzt ein imaginärer Ort, der in den Köpfen der Europäer bereits existierte, als keiner von ihnen auch nur einen Fuß auf das Territorium gesetzt und Orte wie »New Amsterdam« begründet hatte. Ende des 18. Jahrhunderts projizierte der Autor Hector St. John de Crèvecoeur den generischen Amerikaner als »new man«:

24 Quijano, Aníbal/Wallerstein, Immanuel Maurice: »Americanity as a Concept; or, The Americas in the Modern World-System«, in: *International Social Science Journal* 44 (1992), S. 549–557, hier S. 551.

25 Zit. n. Kelleter, Frank: »Four Theses on the News«, in: Christian Kloeckner/Simone Knewitz/Sabine Sielke (Hg.), *Knowledge Landscapes North America*, Heidelberg: Winter 2016, S. 211–230, hier S. 213; meine Übersetzung.

He is an American who, leaving behind him all his ancient prejudices and manners, receives new ones from the new mode of life he has embraced, the new government he obeys, and the new rank he holds. He becomes an American by being received in the broad lap of our great *Alma Mater*. Here individuals of all nations are melted into a new race of men, whose labours and posterity will one day cause great changes in the world. [...] The American is a new man, who acts upon new principles; he must therefore entertain new ideas, and form new opinions.²⁶

Ähnlich beschreibt der Philosoph Ralph Waldo Emerson den amerikanischen Dichter Mitte des 19. Jahrhunderts als »the only teller of news« whose gift

»adorns nature with a new thing. [...] The poet has a new thought: he has a whole new experience to unfold [...]. For, the experience of each new age requires a new confession, and the world seems always waiting for its poet.«²⁷

Emersons Dichter war ein »neuer Adam«, der eine neue Wahrnehmung mit neuen Begriffen belegte. Und bekanntermaßen forderten auch Lyriker der Moderne wie Ezra Pound and William Carlos Williams mit ihrem Schlachtruf »make it new!« die Transformation unserer Wahrnehmung durch eine neue Poetik, »that sense of sudden liberation, that sense of freedom from time limits and space limits«.²⁸ Schließlich verortete sich John F. Kennedy in seiner Nomination Acceptance Address im Juli 1960

»at the edge of a New Frontier — the frontier of the 1960s, the frontier of unknown opportunities and perils, the frontier of unfilled hopes and unfilled threats. [...] Beyond that frontier are uncharted areas of science and space, unsolved problems of peace and war, unconquered problems of ignorance and prejudice, unanswered questions of poverty and surplus.«²⁹

Und von dort war es nicht weit zur neuen Frontier virtueller Räume und digitaler Kommunikation.

-
- 26 de Crevecoeur, J. Hector St. John: »Letter III. What Is an American?«, in: Letters from an American Farmer, London: Davies & Davis 1782, https://avalon.law.yale.edu/subject_menus/letters.asp.
 - 27 Emerson, Ralph Waldo: »The Poet«, in: The Collected Works of Ralph Waldo Emerson, Volume III. Essays. Second Series, Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard U.P. 1983, S. 1–24, hier S. 6–7.
 - 28 Zit. n. Levenson, Michael H.: A Genealogy of Modernism. A Study of English Literary Doctrine, 1908–1922, Cambridge: Cambridge U.P. 1984, S. 665.
 - 29 Kennedy, John Fitzgerald: Acceptance of Democratic Nomination for President, 15.07.1960, <https://www.jfklibrary.org/learn/about-jfk/historic-speeches/acceptance-of-democratic-nomination-for-president>, o.S.

Offensichtlich fungiert »newness« als eine zentrale Figur des Selbstverständnisses einer US-amerikanischen Kultur der Innovation, die sich die Momente ihrer Emergenz beständig in Erinnerung ruft und damit ihre »Originalität« seriell autorisiert – eine Haltung, die der Dichter Charles Bernstein 2009 beherzt durch den Kakao zieht: »I love originality so much I keep copying it.«³⁰ Nur so kann Amerika seine Unschuld immer wieder aufs Neue verlieren und sich im Rückbezug auf die immer gleichen alten Texte wiederholt neu aufstellen – ganz gleichgültig, ob diese Texte, z.B. der zweite Verfassungszusatz, der das Recht auf Selbstverteidigung zementiert, noch zeitgemäß sind oder nicht. »Nostalgia for the new« macht's möglich.

Auch New York – vormalig New Amsterdam – hat sich, in geradezu paradigmatischer Art und Weise, immer wieder neu erfunden, und die Episode aus der PBS-Dokumentation, die ich einleitend zitiert habe, erinnert uns an ein New York, das mittlerweile als vergessen gilt. Was also hatte Mayor Koch versucht, um New York wieder zu dem zu machen, was es in der Vorstellung vieler Menschen einmal gewesen war oder genauer: gewesen sein sollte? (Wir erinnern uns: »Mayor, Mayor, make it like it was« war sein Auftrag; »Madam, it never was the way you think it was, but I'll try« seine Antwort.) Koch trat sein Amt 1978 an, als die Stadt – »deindustrialisiert«, »dreckig, gefährlich und fast bankrott«, wie sein Biograph Jonathan Soffer es formuliert – an ein »Kriegsgebiet« erinnerte.³¹ Angesichts dieser Ausgangslage waren Kochs Bemühungen als Bürgermeister – im Rahmen einer neoliberalen Strategie, die Soffer als »corporate welfare« beschreibt³² – in gewisser Weise und kurzzeitig durchaus erfolgreich. Gleichzeitig hat Koch New Yorks »precarious revival«, einen signifikanten Anstieg innerstädtischer Armut und eine *law-and-order*-Politik im Umgang mit Obdachlosen wie Kriminellen zu verantworten³³, für die ihm der Applaus von Martin Scorseses Travis Bickle sicher gewesen wäre: Der Vietnam-Veteran und Antiheld aus *Taxi Driver*³⁴ hätte sich seine eigenen brutalen »Aufräumarbeiten« sparen können, wäre Koch zu seiner Zeit schon im Amt gewesen. Vor allem jedoch ist Koch berühmt und berüchtigt für »procorporate policies«, die Reiche noch reicher machten, wenngleich sie versuchten, diese Entwicklung nicht auf Kosten der Armen voranzutreiben.³⁵ Seine Formel für den Aufschwung New Yorks – »Vergünstigungen für bestimmte ethnische Gruppen, Vertrauen in Business, Markt und Gen-

30 Bernstein, Charles: »Manifest Aversions, Conceptual Conundrums, & Implausibly Deniable Links. Third in a series of eight manifestos«, in: Poetry 2 (2009), <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/articles/69198/manifest-aversions-conceptual-conundrums-implausibly-deniable-links>, o.S.

31 Soffer, Jonathan: Ed Koch and the Rebuilding of New York City, New York: Columbia U.P. 2010, S. 7, 1.

32 Ebd., S. 10.

33 Ebd., S. 3.

34 TAXI DRIVER (USA 1976, R: Martin Scorsese)

35 J. Soffer: Ed Koch, S. 4.

trifizierung«³⁶ – erwies sich als äußerst nachhaltig und funktioniert in Teilen noch heute. Dennoch hinterließ Koch 1989, am Ende seiner von Korruptionsskandalen überschatteten dritten Amtszeit, eine Stadt am Rande des Bürgerkriegs, die heimgesucht war von den Folgen einer langjährigen verfehlten Politik und mit Crack und AIDS, Obdachlosigkeit und Rassenkonflikten, Gewalt und Kriminalität zu kämpfen hatte.³⁷

Wenn Koch die Erinnerung der eingangs geschilderten Episode eine Gänsehaut verursacht, so mag dies zum einen durch eine leidenschaftliche Verbundenheit mit New York bedingt sein, die von vielen geteilt wird. Dennoch erwächst der wohlige Schauer nicht zuletzt wohl aus dem Wissen, dass die bunte Vielfalt New Yorks seine Heimatstadt schon immer als ein umstrittenes Territorium kennzeichnete, das mal zum »promised land« oder zur »city upon a hill« erhoben³⁸ und dann wieder als modernes Sodom und Gomorra verdammt wurde. So symbolisiert New York zugleich das Land unbegrenzter Möglichkeiten – »if I can make it there, I'll make it anywhere« (Frank Sinatra) – und jenen »Dschungel«, den Grandmaster Flash and the Furious Five 1982 in »The Message« durchstreifen: »It's like a jungle sometimes, it makes me wonder how I keep from going under«.³⁹ Genau diese Doppelbödigkeit, die gleichsam das Fundament der ganzen Nation darstellt und zu unterschiedlichen Momenten der amerikanischen Geschichte unterschiedliche Formen annimmt, wurde nicht selten als »Motor« verstanden, der die Stadt in Gang hält und ihren Status als globaler Sehnsuchtsort, als »imaginary community«, aber auch, so meine Argumentation, als *pars pro toto* für das nationale Selbstbild sichert. Anders formuliert: Die Widersprüchlichkeit New Yorks kann als paradigmatisches, wenngleich historisch variables Grundprinzip US-Amerikas gelten.

So lässt sich New York gewissermaßen neu kartieren, was ich an anderer Stelle bereits gezeigt habe.⁴⁰ Hier will ich mit unserer kurzen Zeitreise nach NYC vielmehr verdeutlichen, dass diese kulturell sowohl »überbelichtete« als auch zutiefst ambivalent kodierte Stadt nach wie vor eine Projektionsfläche für jene Ideale bietet, die die USA als »new world utopia« begründet hat und weiterhin zu verkörpern sucht. Diese Utopie hat, wie Berndt Ostendorf herausstellt, »zahlreiche Triebfedern aus ureigenem amerikanischen Design«, die seit Jahrhunderten in Gang sind, während Ame-

36 Ebd., S. 8.

37 Ebd., S. 2, 11.

38 Dallmann, Antje: *ConspiraCity New York. Großstadtbetrachtung zwischen Paranoia und Selbstermächtigung*, Heidelberg: Winter 2009, S. 133.

39 Grandmaster Flash and the Furious Five: »The Message«. *The Message*, Sugar Hill Records, 1982.

40 Sielke, Sabine: »Nostalgia for New York«, in: Sabine Sielke (Hg.), *Nostalgie. Imaginierte Zeit-Räume in globalen Medienkulturen/Nostalgia. Imagined Time-Spaces in Global Media Cultures*, Frankfurt a.M.: Lang 2017, S. 265–281.

rika sich selbst beständig verändert.⁴¹ Ihre treibende Kraft sind eine Reihe grundlegender Glaubenssätze und Werte, zu denen Rechtsstaatlichkeit, die Hochschätzung des Gemeinwesens, Dissens als moralische Inspiration, ein enger Verbund zwischen Vorstellungen von Individualität, einer liberalen Wirtschaftsordnung und Prozessen der Kommodifizierung sowie die beständige Integration von Immigranten und die Formation einer multiethnischen Kultur gehören.⁴² Galten diese »Glaubenssätze« bislang als zentral für die US-amerikanische Kultur, deutet die Art und Weise, wie sie derzeit infrage gestellt werden, die Prozesse eines möglicherweise fundamentalen Wandels an – ein Wandel, den die paradoxe Offenheit des US-amerikanischen Selbstbilds aber immer schon mitgedacht und möglich gemacht hat.

Die Sehnsucht der älteren Dame, von der Mayor Koch uns berichtet, ist die Sehnsucht nach einem Ort, den es de facto nie gegeben hat, den es aber geben könnte – eine Sehnsucht, die korrespondiert mit dem Selbstverständnis der Vereinigten Staaten als einer Multikultur, die inklusiv ist, gerade weil sie Ausschlussprinzipien kennt. Während Kochs »corporate welfare«-Politik der 1980er Jahre das Leben in vielen Teilen von New York City selbst für »Besserverdiener« unerschwinglich gemacht hat, präsentiert sich die Stadt mittlerweile vielerorts als ein höchst nostalgischer Ort, scheint als ihr eigenes Museum zu fungieren und hat sich zudem in ein Touristenmekka und sicheres Reiseziel verwandelt. Eine Hip-Hop-Tour durch die Bronx gehört schon lange zum touristischen Standardprogramm. Selbst »showman at heart«, hatte Koch das Budget für die Vermarktung der Stadt als »tourist and business destination« deutlich angehoben; der Erfolg der »I Love New York«-Kampagne, am Valentinstag 1978 ins Leben gerufen und weltweit nachgeahmt, ging nicht zuletzt auf seine engagierte Unterstützung zurück.⁴³ Heute formt die Retroästhetik ein hippes Nachbild der 1980er Jahre, das Kochs »neue neoliberale Ordnung«⁴⁴ ausblendet. Somit gelingt der New-York-Nostalgie eine Art der (Selbst-)Vergewisserung, mit der wir uns über Kreativität, Multikulturalität und Gemeinschaftssinn einer Stadt verständigen, die stets durch ökonomische und ethnische Konflikte gekennzeichnet und zerrissen war. Doch ist diese Sehnsucht nicht auf das geopolitische Koordinatensystem New York Citys begrenzt; vielmehr ist sie der affektive Modus des gesamten, hochgradig nostalgischen »Projekts« Amerika. Denn das US-amerikanische Selbstverständnis per se baut auf ein grundlegendes Paradox: Weil es bereits vor seiner »Entdeckung« ein imaginärer Ort, eine Projektion jener Sehnsucht war, bleibt »Amerika« zwangsläufig ein offenes, kontinuierlich emergentes *work in*

41 Ostendorf, Berndt: »Why Is American Popular Culture so Popular? A View from Europe«, in: Amerikastudien/American Studies 46 (2001), S. 339–366, hier S. 339.

42 Ebd., passim.

43 Soffer: Ed Koch, S. 11.

44 Ebd., S. 6.

progress, das wiederholt und beharrlich seine Vollendung in nicht allzu ferner Zukunft in Aussicht stellt. So auch lässt sich verstehen, warum sich amerikanische politische Institutionen – sei es Präsident oder Supreme Court – permanent auf Gründertexte wie die Unabhängigkeitserklärung aus dem Jahr 1776 und die amerikanische Verfassung von 1787 berufen. Barack Obamas *A More Perfect Union* beispielsweise zitierte die Präambel der *Constitution* – »We the People, in order to form a more perfect union« – und erinnerte uns im März 2008

»[that] with these simple words [...] a group of men [...] launched America's improbable experiment in democracy. The document they produced was eventually signed but ultimately unfinished. It was stained by this nation's original sin of slavery, a question that divided the colonies and brought the convention to a stalemate until the founders chose to allow the slave trade to continue for at least twenty more years, and to leave any final resolution to future generations.«⁴⁵

Als ein Prozess, der oszilliert zwischen einer diskursiven, vergangenheitsbezogenen Selbstvergewisserung und der Sehnsucht nach einer Zeit, in der die amerikanischen Ideale verwirklicht sein werden, erscheint Amerikas Selbstverständnis als Effekt einer zukunftsorientierten Nostalgie. Oder wie es der afroamerikanische Dichter Langston Hughes 1934 in seinem Gedicht *Let America Be America Again* formulierte: »America will be«.⁴⁶ Dieses Projekt wiederum lässt sich bestens vermarkten und dient nicht selten selbst als Werbeträger für Produkte, die – wie Autos und Jeans – den Duft von Freiheit und Selbstbestimmung verbreiten.

4. Making America Great Again? Nostalgie, Retro, Politik

Wiederholt hat die Forschung die Frage gestellt, ob Nostalgie- und Retrowellen mit (Diskursen von) Wirtschaftskrisen und sozialen oder politischen Umbrüchen korrelieren⁴⁷ und z.B. über Waren mit affektivem Erinnerungswert einen Beitrag zur Überwindung solcher Krisen zu leisten suchen, wobei sie auch überkommenen Autoritäten und Hierarchien neue Wege bereiten können.⁴⁸ Überzeugender scheint

45 Obama, Barack: »A More Perfect Union«, Rede, Philadelphia, 18.3.2008, <https://www.obama.org>.

46 Hughes, Langston: »Let America Be America Again«, in: Joseph McLaren (Hg.), *The Collected Works of Langston Hughes*. Vol. 1. *The Poems: 1921–1940*, Columbia: University of Missouri Press 2001, S. 131–133, hier S. 133.

47 Vgl. Rossfeld, Roman/Köhler, Ingo (Hg.): *Wirtschaftskrisen und Krisendiskurse*, Themenheft v. *Jahrbuch für Wirtschaftsgeschichte* 57 (2016).

48 Vgl. Chang, Yu-tzung/Zhu, Yunhan/Pak, Chong-min: »Authoritarian Nostalgia in Asia«, in: *Journal of Democracy* 18 (2007), S. 66–80.

mir jedoch, dass Ängste, die Krisen und Krisendiskurse schüren, medienästhetische Nachbilder formen, die sich ökonomisch für eine Beschwichtigung instrumentalisieren lassen. Anders formuliert: Krisen haben nicht Nostalgie, sondern wachsende Unsicherheit zur Folge, gegen die Nostalgiephänomene als Resilienz zum Einsatz kommen⁴⁹ – gleichzeitig können sie Destabilisierungsprozesse jedoch auch befördern (wie z.B. die Rhetorik der AfD); sie markieren Formen der Anpassung und wirken zugleich als »Figuren der Kritik«, ja der »Globalisierungskritik«.⁵⁰ Unter den verzeichteten Konzepten der Moderne nimmt Nostalgie insofern eine Sonderstellung ein, als sie der Dynamisierung aller gesellschaftlichen Bereiche, inklusive der Arbeitswelt und Tendenzen sozialer Prekarisierung⁵¹, Widerstand entgegenzusetzen sucht. Grundsätzlich verdeutlicht sich hier einmal mehr das politische Potential von Nostalgie und Retro – ein Potential, das sich nicht per se als konservativ oder progressiv, sondern, mit Linda Hutcheon, als »transideologisch« beschreiben und für unterschiedliche politische Zielsetzungen und Argumentationen vereinnahmen lässt.⁵²

All dies erklärt, warum eine »Politik der Nostalgie« für einen Donald Trump ebenso nützlich ist wie für einen Friedrich Merz und seine Legende von der »deutschen Leitkultur«; warum Firmen wie Manufactum mit Retrodesign leichterdinge kaufkräftige Kunden gewinnen; warum Urban Gardening als entschleunigender Zeitvertreib boomt; und warum sich das analoge Medium Buch ebenso wie *Knick-knacks* aus dem Museumsshop besser zu verkaufen scheinen, wenn sie im Retrodesign gestaltet sind. Denn Retro braucht keine Nostalgie und verkauft sich bestens ohne sie. Die Politik der Nostalgie dagegen baut auf die Sehnsucht nach einer Zeit, die nie war, und liebäugelt, wie das Selbstverständnis der US-amerikanischen Kultur, beständig mit der Utopie.

49 Vgl. Chopra-Gant, Mike: *The Waltons. Nostalgia and Myth in Seventies America*, London: Tauris 2013, S. 1–3.

50 Vgl. Wetzel, Michael: »Die Sichtbarkeit des Maschinenraums. Steampunk als Nostalgie«, in: Sabine Sielke (Hg.), *Nostalgie: Imaginierte Zeit-Räume in globalen Medienkulturen/ Nostalgia: Imagined Time-Spaces in Global Media Cultures*, Frankfurt a.M.: Lang 2017, S. 107–125; Karner, Christian/Weicht, Bernhard (Hg.): *The Commonalities of Global Crises. Markets, Communities and Nostalgia*, London: Palgrave Macmillan 2016.

51 Vgl. Sutter, Ove: *Erzählte Prekarität. Autobiographische Verhandlungen von Arbeit und Leben im Postfordismus*, Frankfurt a.M.: Campus 2013.

52 Hutcheon: *Irony, Nostalgia, and the Postmodern*, S. 5.

Rückblick auf die Gefühlsstrukturen einer globalisierten Transformationsgesellschaft

Oder warum Nostalgie und Heimatsehnsucht nicht das gleiche sind

Jörg Dürrschmidt

Der Erwin K. Scheuch, einem der wichtigsten Theoretiker des sozialen Wandels, zugeschriebene Satz apodiktischen Charakters, dem zufolge im Osten Deutschlands die Deutschen, im Westen Deutschlands hingegen die Europäer leben¹, kann als verdichtete Programmatik der Transformationsforschung in Deutschland gelesen werden. Die Nachwendeentwicklung konnte sich demnach nur als nachholende Modernisierung im Rahmen vorgegebener und bewährter institutioneller Muster vollziehen. Transformation bedeutete somit Rückkehr auf den Normalpfad gesellschaftlichen Wandels im Rahmen des nationalstaatlich organisierten Zusammenspiels von Demokratie, Wohlfahrtsstaat und Marktwirtschaft, nach einem, zumindest in weltgeschichtlichen Maßstäben, kurzen Um- oder gar Abweg in den Versuch einer sozialistischen Modernisierung nach sowjetischem Vorbild. Die modellhafte Sogkraft der westlichen Modernisierung wurde als so überzeugend angenommen, dass angesichts eines gelingenden Institutionentransfers etwaige biographische oder mentale Defizite im Bereich der Demokratiefähigkeit oder Weltoffenheit sich schnell verflüchtigen würden, und so über kurz oder lang aus dem *homo sovieticus* der *homo economicus* werden würde.

In dieser paternalistisch-selbstbezüglichen Sicht der Dinge konnte leicht übersehen werden, dass der Mauerfall zugleich die ikonische Verdichtung einer anderen Transformation war, die planetare Ausmaße hatte und die *conditio humanitas* veränderte. Ulrich Beck² als Brückenbauer in diesen anderen Transformationskontext

1 Zit. nach Lechner, Götz: »Die doppelte Identität der Deutschen«, in: Christine Hannemann/Sigrun Kabisch/Christine Weiske (Hg.), *Neue Länder – neue Sitten? Transformationsprozesse in Städten und Regionen Ostdeutschlands*, Berlin: Schiler & Mücke 2002, S. 99.

2 Beck, Ulrich: *Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus – Antworten auf Globalisierung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, S. 33f., S. 88.

sprach damals recht deutlich von einer »verspäteten Diskussion« und einem »Globalisierungsschock« in Deutschland und seinen Öffentlichkeiten. Denn es wurde klar, dass Fragen sozialer Gerechtigkeit sowie Chancen der Lebensführung von nun an kaum mehr selbst im bestgepflegten nationalen Rahmen einzuhegen sind. Vielmehr würden sich in Zukunft nicht nur Wirtschaft und Politik, sondern auch Lebensentwürfe an der fundamentalen Transformation der Lebenskoordinaten weg vom Nationalstaat und hin zur »Globalität als eine nicht hintergehbare Bedingung menschlichen Handelns« auszurichten haben.³ Globalisierung lässt die Welt hinter der sprichwörtlichen Mauer nicht nur strukturell, sondern auch geografisch offen erscheinen. Die »Multioptionsgesellschaft« ist somit nicht länger auf das schnelle Platzsichern im wiedervereinten Deutschland ausgelegt; stattdessen beinhaltet ihre Steigerungslogik in letzter Konsequenz einen in die geografische Horizontale konkretisierten »globalen Marschbefehl«.⁴ Jener »tief in die modernen Gesellschaften eingemeißelte und ins Herz des modernen Menschen implantierte Wille zur Steigerung, zum Vorwärts, zum Mehr« bekommt nun eine räumlich-globale Wirksamkeit.

Diejenigen, die tatsächlich den Chancen und Risiken dieses »globalen Marschbefehls« folgten, statt den vorgespurten Abkürzungen in den nahen Westen des wiedervereinten Deutschlands zu folgen, mögen numerisch in der deutlichen Minderheit gewesen sein. Aber für die Erkenntniskraft des Fragments im Sinne einer »forensischen Soziologie«⁵ sind sie umso bedeutsamer. Denn in den Biographien dieser Mobilitätspioniere erfahren wir etwas über die lebensweltlichen Dynamiken des Zusammenspiels von post-sozialistischer Transformation und Hyperglobalisierung, insbesondere hinsichtlich der daraus entstehenden Gefühlslandschaften zwischen Fernweh und Ostalgie, oder genauer gesagt: zwischen Weltgewinn und Heimatsehnsucht.

1. Post-Sozialistische Transformation oder Hyperglobalisierung? Die soziale Konstruktion von Nachwende-Wirklichkeiten

Um das analytische Potential der gerade genannten Unterscheidung im Gefühls-haushalt der Nachwendegesellschaft nachhaltig wirksam zu machen, müssen wir uns nochmal jener beiden gängigen Konstruktionen sozialer Wirklichkeit vergewissern, die nach 1989 die sozialen und biographischen Entwürfe rahmten.

3 Ebd., S. 34f.

4 Gross, Peter: Die Multioptionsgesellschaft, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, S. 11.

5 Inglis, Tom: »Sociological Forensics: Illuminating the Whole from the Particular«, in: *Sociology* 3 (2010), S. 507–522.

Das eine Paradigma sah die Nachwendereality durch das Prisma des modernisierungstheoretisch verstandenen sozialen Strukturwandels. Demnach war Transformation nichts weiter als »Modernisierungsprozesse, deren Richtung Akteuren und Beobachtern prinzipiell bekannt ist, nämlich die nachholende Entwicklung der Institutionen von Demokratie, Marktwirtschaft und Wohlstand sowie die Ausbildung entsprechender Einstellungen und Verhaltensweisen.«⁶ Ziel war der Umbau der post-sozialistischen Gesellschaften Mittelosteuropas nach dem »Masterplan«⁷ ihrer Westeuropäischen Vorbilder unter der Annahme der unproblematischen Transferierbarkeit von deren erprobten Basisinstitutionen im Bereich politischer, ökonomischer und wohlfahrtsstaatlicher Steuerung. Dabei war die Überzeugung einer kalkulierbaren zeitlichen und linearen Abfolge des Umbaus der Gesellschaft von allem im Bereich der Geldwirtschaft, über den Arbeitsmarkt und bis hin zum Wohnungsmarkt, aber auch im Bereich der rechtlichen und politischen Neuordnung so groß, dass zwischenzeitlich eher von »Transitionsgesellschaften«⁸ oder »countries in transition«⁹ gesprochen wurde. Schnell wurde aber auch klar, dass diese Vorstellung von Transformation als Transition mit einer klaren Stufenfolge vom Ausgangspunkt (autoritäre Planwirtschaft) hin zum Endzustand (demokratische Marktwirtschaft) mit einer kurzen wenn auch schmerzhaften intermediären Phase nicht zu halten war, weil sie »eine Normalität [implizierte], die der Sache nicht gerecht wird«¹⁰. Zum einen, weil die globalen Rahmenbedingungen für die »nachholende Modernisierung« andere waren als zu Zeiten der Konsolidierung des westeuropäischen Vorbilds, und zum anderen, weil das »sozialistische Erbe«¹¹ in seiner nachhaltigen Weiterwirkung, insbesondere im lebensweltlichen Bereich, unterschätzt wurde.

Damit eröffnete sich das Steuerungsparadox des Umbaus der post-sozialistischen Transformationsgesellschaften nach dem Vorbild eines »Gebäude[s]... für das der Bauplan verloren gegangen war«¹². Nichtsdestoweniger blieb der politische

-
- 6 Zapf, Wolfgang/Habich, Roland: »Die sich stabilisierende Transformation – ein deutscher Sonderweg?«, in: Hedwig Rudolph (Hg.), Geplanter Wandel, ungeplante Wirkungen. Handlungslogiken und -ressourcen im Prozess der Transformation, Berlin: edition sigma 1995, S. 137–159, hier S. 137.
 - 7 Fassmann, Heinz: »Regionale Transformationsforschung. Theoretische Begründungen und empirische Beispiele«, in: Beiträge zur Regionalen Geographie 44 (1997), S. 30–45, hier S. 32f.
 - 8 Beyme, Klaus v.: »Die Grenzen der Steuerungstheorie. Transformationsprozesse in Osteuropa«, in: Hedwig Rudolph (Hg.), Geplanter Wandel, ungeplante Wirkungen, S. 62–78, hier S. 65.
 - 9 Müller, Klaus: »Countries in Transition«. Entwicklungspfade der osteuropäischen Transformation, in: Osteuropa 10 (2001), S. 1147–1167, hier S. 1147.
 - 10 H. Fassmann: »Regionale Transformationsforschung«, S. 31.
 - 11 Ebd.
 - 12 K. von Beyme: »Die Grenzen der Steuerungstheorie«, S. 62.

Konvergenzdruck in Richtung westeuropäisches Vorbild in den Transformationsgesellschaften hoch, so dass aus dem Übergang in die »offene Gesellschaft« realiter eine eher »geschlossene Transformation«¹³ wurde. Für die Ostmitteleuropäischen Gesellschaften Ungarns, Polens und Tschechiens blieb dabei im durch das Narrativ der »Rückkehr nach Europa« legitimierten Anpassungsprozess an den »gemeinschaftlichen Besitzstand« der EU vergleichsweise viel Manövrierraum und Verhandlungsmasse.¹⁴ Die ostdeutsche Transformationsgesellschaft hingegen durchlief das »gesellschaftliche Großexperiment der Wiedervereinigung«, das im Nachgang als »big bang«¹⁵ gut beschrieben ist. Mit dem Narrativ der »grundgesetzlichen Verpflichtung zur Wiedervereinigung« wurde eine quasi-simultane Übernahme des politischen Systems, der Währung, der Wirtschaftsordnung und des Wohlfahrtsstaates nach westdeutscher Bauart legitimiert. Dieser »kurze harte Schock auf dem Wege zu Wohlstand und Stabilität« war gut geeignet, Reformblockaden institutioneller und mentaler Art zu brechen und den eingeschlagenen Transformationsweg als alternativlos erscheinen zu lassen.¹⁶ Die sozialen und lebensweltlichen Kosten dieses »Sonderwegs« allerdings waren hoch. Viele Ostdeutsche fühlten sich nach einer kurzen Phase der Euphorie weniger »als Sieger einer Revolution, sondern als Konkursmache unter neuem Management«¹⁷. Belohnt wurden diejenigen, die sich schnell mit biographischem Bruch, Deklassierung, Neuanfang und schneller Integration in die übernommenen Verhältnisse anfreundeten konnten, also bereit und vor allem vorbereitet waren zur »Überidentifikation«.¹⁸ Dies wiederum war insbesondere jene Alterskohorte, die nicht nur durch innere Skepsis und Abkehr vom realexistierenden Sozialismus ostdeutscher Prägung, sondern vor allem durch mediale Orientierung Richtung Westen als »Generation der Distanzierten« (Jahrgänge 1991–75) »eine kulturelle Nähe zu ihren Altersgleichen in der Bundesrepublik« mitbrachte und somit »Startvorteile in das wiedervereinigte Deutschland« hatte.¹⁹

13 Vgl. Neunhöffer, Giesela/Schüttelpelz, Anne: »Offene« und »geschlossene« Transformation. Von peripheren und noch periphereren Kapitalismen in Osteuropa«, in: PROKLA 128 (2002), S. 377–398 [Herv. J.D.].

14 K. Müller: Countries in Transition, S. 1163f.

15 Hettlage, Robert: »Ausbrüche und Aufbrüche aus der »eingelebten« Sicherheit«, in: Soziologische Revue 38 (2015), S. 323–335, hier S. 324 u. 326.

16 Offe, Claus: Der Tunnel am Ende des Lichts. Erkundungen der politischen Transformation im Neuen Osten, Frankfurt a.M.: Campus 1994, S. 29 u. 35.

17 Ebd., S. 35.

18 Vgl. Soldt, Rüdiger: »Die wahren Wendegewinner. Warum die »innere Einheit« nur im Westen funktioniert«, in: Tanja Busse/Tobias Dürr (Hg.), Das neue Deutschland. Die Zukunft als Chance, Berlin: Aufbau Verlag 2003, S. 110–135, hier S. 110 u. 112.

19 Lindner, Bernd: »Die Generation der Unberatenen: zur Generationenfolge in der DDR und ihren strukturellen Konsequenzen für die Nachwendezeit«, in: Annegret Schüle/Thomas Ahbe/Rainer Gries (Hg.), Die DDR aus generationengeschichtlicher Perspektive: eine Inventur,

Aus der Gesamtschau des post-sozialistischen »kurzen Sonderwegs« heraus muss »Ostalgie« allerdings als strukturell vorprogrammiert erscheinen. Statusverfall im Sinne einer »rückwirkenden Entwertung [von] Lebensarbeit« für viele, vorauseilender Gehorsam bis zur Selbstaufgabe oder gar »Selbstkolonisierung«, Reduktion des eigenen Beitrags zur Wiedervereinigung auf die sprichwörtliche »Chaosfähigkeit« der Ossis²⁰ – all das ruft nach einer mentalen Brücke zur Bewältigung der Kluft zwischen objektiver Modernisierung und (inter-)subjektiver Platzierung. Das Bedürfnis, seine *ganze* Biographie nicht nur in Anführungsstrichen und erklärenden Fußnoten zu erzählen und als Schicksalsgemeinschaft aus der schweigenden »Duldungsstarre« des »Sonderwegs« herauszutreten in die aktive Differenzmarkierung zur westdeutschen Deutungshoheit über die Wiedervereinigung ist allerdings mehr als borniert-rückwärtsgewandte »Zonensucht«.²¹ Sie kann auch als Beitrag zum fortschreitenden »postsozialistischen Normalisierungsprozess Ostdeutschlands« verstanden werden.²² Als solches ist sie nicht nur eine »Erinnerungs- und Identifizierungs-Prothese«, die hilft, eine latente »öffentliche Diskreditierung« von DDR-Vergangenheit psychisch zu verarbeiten. Sie ist auch eine Art Brückenschlag in Richtung wiedervereinigtes Deutschland, insofern ästhetisierte Formen der Rückbesinnung, beispielsweise in Form des Films *Good Bye Lenin* oder des Buchs *Zonenkinder*, ein konviviales Angebot zur Normalisierung der Vorstellungswelten über Ostdeutschland sind. Und nicht zuletzt ist die reflexiv-kritische statt restaurative Auseinandersetzung mit der ostdeutschen Herkunft eine selbstbestimmte Strategie des »Ankommens im Westen«, angesichts dessen, dass der dominante Diskurs den Ostdeutschen die »Anerkennung [von] Westlichkeit« immer nur »auf Probe« vergibt²³ (ganz im Sinne des Eingangszitats von Erwin K. Scheuch über die Habitate der Deutschen und der Europäer).

Während also aus der Perspektive der post-sozialistischen Transformationsforschung die »Rückkehr nach Europa [...] der Zeitgeist des Umbruchs nach 1989 [war]«²⁴, wird ebendieser »Zeitgeist of the 1990s« aus anderer Perspektive für die Globalisierung reklamiert, verstanden als »that deepening interconnectedness [which]

Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2006, S. 93–112, hier S. 97ff.; R. Soldt: »Die wahren Wendegewinner«, S. 112.

20 Beyme, Klaus v.: »Der kurze Weg Ostdeutschlands zur Vermeidung eines erneuten Sonderwegs. Die Transformation Ostdeutschlands im Vergleich der postkommunistischen Systeme«, in: Berliner Journal für Soziologie 3 (1996), S. 305–316, hier S. 305, 310 u. 312f.

21 Vgl. Bisky, Jens: »Zonensucht. Kritik der neuen Ostalgie«, in: Merkur 2 (2004), S. 117–127, hier S. 117f. u. 122f.

22 Boyer, Dominic: »Ostalgie. Oder die Politik der Zukunft in Ostdeutschland«, in: Deutschland-Archiv 39 (2006), S. 690–703, hier S. 701.

23 Vgl. ebd., S. 698 u. 701–703.

24 K. Müller: Countries in transition, S. 63.

was fundamentally transforming the nature of human society«²⁵. Insbesondere dort wo der neoliberale Geist der Globalisierung, verkörpert durch Reisefreiheit, Internet und Finanzmarktderegulierung, auf das kulturelle und narrative Vakuum der implodierten totalitären Regimes trifft, erzeugt diese historisch einzigartige Konstellation »an enormous sense of temporal acceleration and spatial compression«²⁶. Gerade hier trifft dann auch die Bezeichnung der 1990 als Periode der »high globalization«²⁷ zu. Diese kann als Periode gesellschaftlicher Entwicklung charakterisiert werden, die von einem Geist utopischer Möglichkeiten und Projekte getragen wird, die durchaus realisierbar scheinen aufgrund eines neuen Zugriffs auf die Welt, ermöglicht durch neue Transport- und Kommunikationsmittel. Im Kern bedeutet die Hyperglobalisierung also eine »new global cultural economy«, deren Reproduktionslogik sich einer institutionellen und territorialen Ordnung im herkömmlichen Sinne weitestgehend entzieht. Sie lockert die Bindung von Identitäten an Orte sowie Territorien und lässt umgekehrt den Horizont möglicher Lebensentwürfe nicht nur medial erweitert erscheinen, sondern in seinem geografischen Zugriff auch als realisierbar.²⁸

Für diejenigen, die es schafften, aus den Transformationsgesellschaften und über diese hinauszuschauen, eröffnete sich eine in großem Maßstab neu zu sortierende globale Gesellschaft, die nicht der Logik des Institutionentransfers folgte, sondern Innovation honorierte, in der nicht nachgeholt werden musste, sondern neu angefangen werden konnte, und in der die ideologische Herkunft wenig, Leistung hingegen viel galt. Sie trafen auf eine Gesellschaft, die nicht den Lebensmodus der passiven Anpassung honorierte, sondern vom Geist des »new individualism« durchweht war. Die also eine Lebenseinstellung protegierte, welche für das Wagnis des Lebens in entgrenzten Verhältnissen bereit war und hierzu eine entscheidende Schlüsselqualifikation mitbrachte: nämlich aktiv Balance halten zu können zwischen »the realization of self-fulfilment as well as the cultivation of self-limitation«.²⁹

Diejenigen unter den ostdeutschen Mobilitätspionieren, die vor dem Hintergrund dieser sich überlagernden gesellschaftlichen Veränderungen von post-sozialistischer Transformation und Globalisierung den Weg in die weite Welt statt in den nahen Westen gegangen sind, mögen tatsächlich den besonderen Stimmungsraum

25 Rosenberg, Justin: »Globalization Theory. A Post Mortem«, in: *International Politics* 42 (2005), S. 2–74, hier S. 2.

26 Ebd., S. 6.

27 Appadurai, Arjun: *Fear of Small Numbers. An Essay on the Geography of Anger*, London: Duke U.P. 2006, S. 2.

28 Appadurai, Arjun: *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press 1996, S. 49 u. 53f.

29 Elliott, Anthony/Lemert, Charles: *The New Individualism: The Emotional Costs of Globalization*. Revised edition, London: Routledge 2010, S. 12f.

einer historischen Situation gespürt haben, deren Momentum genutzt werden wollte.³⁰ Dass sie nach 1989 eher der Inklinanation des oben erwähnten »globalen Marschbefehls« folgten, statt ihren Platz in den vorgespurten Lebensmustern des ostdeutschen »Sonderwegs« einzunehmen, macht sie zugleich zu Pionieren des »new individualism«. Platz und Zeit für Ostalgie oder andere Formen der Nostalgie war da anscheinend nicht. Aber dass sie die global offene Gesellschaft ohne Netz und doppelten Boden und ohne einen welterprobten Habitus betraten, macht sie wiederum prädestiniert für die Erkundung der Gefühlslandschaften, die sich in dieser ins Globale gesteigerten Spannung zwischen Weltgewinn und Heimatverlust aufzutun konnten. Denn sie mussten schneller lernen als andere, Neugier auf die Welt und Sorge um eine sichere alltagsweltliche Basis ins Gleichgewicht zu bringen. Und sie haben hier vermutlich auch die größeren Amplituden bewältigt.

2. Späte Reise

Joochen Laabs hat diesen ostdeutschen Mobilitäts- und Individualisierungspionieren eine belletristische Signatur gegeben. In seinem Roman *Späte Reise* begegnen wir dessen Hauptfigur, einem Dresdener Verkehrsingenieur, auf dem Weg zu seinem ersten transatlantischen Flug. Er brennt darauf, die langehegte Überzeugung – »Es gibt die Welt damit sie einem zur Verfügung steht!«³¹ – in die Tat umzusetzen. Der Moment des flugtechnischen *boarding* steht dabei als Bild für den nicht ganz einfachen Prozess des sozialen *onboarding* in die globale Gesellschaft:

»Ich schämte mich nachträglich, dass ich im letzten Moment meine Befürchtung, für mich bliebe kein Platz, nicht gezügelt und unmittelbar vor dem Eintritt meinen Schritt beschleunigt hatte, um die beiden Männer zu überholen. Die schlenderen in saloppem Sommerzwirn, jeder eine Hand in der Hosentasche, den Ellenbogen abgewinkelt und als seitliche Sperre ausgestellt, halb vor, halb neben mir den filzbelaggedämpften Gang entlang. Ohne eine Spur von Anspannung. Business-Class-Reisende eben. Als sie unversehens ins Taumeln kamen, links eine Hand breit freigaben, sah ich meine Gelegenheit gekommen, setzte ich zum Überholschritt an und wurde kopfüber nach vorn gerissen. Mein Fuß fuhr ins Leere und stieß dann mit solcher Wucht auf den Boden, dass es mir die Wirbelsäule zusammenstauchte. Ich hatte in meiner Anspannung übersehen, dass sich der Gang absenkte, wodurch auch die beiden aus dem Tritt geraten waren. Die Tasche in meiner Hand schlug wild aus. Holala, rief mir einer der Männer, wahrscheinlich der,

30 Vgl. J. Rosenberg: Globalization Theory, S. 59.

31 Laabs, Joochen: *Späte Reise*, Cöttingen: Steidl 2006, S. 40.

dessen Ellenbogen ich noch in meinen Rippen spürte, fröhlich hinterher. Ich drehte mich nicht um, schon weil ich damit zu tun hatte, nicht lang hinzuschlagen.«³²

Der Leser kann die bis in die Körperlichkeit hineingehende Ambivalenz zwischen der euphorischen Inanspruchnahme des Zugangs zur offenen Gesellschaft in einem noch keineswegs weltläufigen Habitus gut nachempfinden. Letzteren auszubilden gelingt dem Romanhelden zunehmend in der täglichen Bewältigung der kleinen (Luftigkeit des Toastbrots) wie großen (Navigieren eines Autos in der Metropole San Diego) Herausforderungen des amerikanischen Alltags. Doch parallel zur zunehmenden Weltgewandtheit bricht sich ein bisher unbekanntes Gefühl Bahn: nämlich die Sorge, die immer größer werdende Distanz zwischen ostdeutscher Herkunft und großer Welt »nie wieder zurück zu schaffen«³³. Und so steht am Ende des Romans der reflektierte Entschluss zur Heimkehr, nicht als Scheitern an der provinziellen Herkunft oder an der doch zu großen Welt, sondern als Zukunftsprojekt, das beide Momente in einer erweiterten Heimat zusammenbringt: »Ich werde nach Hause zurückkommen, und es wird weitergehen mit unserer Arbeit. Aber nun in *großem* Zugriff«.³⁴

Laabs' Roman lässt uns im Unklaren darüber, ob der Entschluss zur Umkehr und der Traum einer global angereicherten Heimat letztlich gelingen wird. Für uns ist dies Anlass, das Narrativ der Um- und Heimkehr anhand einer empirischen Fallstudie aufzunehmen und analysierend zu Ende zu erzählen.³⁵

3. Einmal Global City und zurück

Die Geschichte des Zugangs zur großen Welt, die Daniela und Stefan³⁶ erzählen, ist jener des Romanhelden aus der *Späten Reise* nicht unähnlich, unterscheidet sich aber an zwei Punkten. Im Unterschied zum Romanhelden gehören sie zur »nicht mehr eingestiegenen« oder »distanzierten« Generation, der im Zuge der Wendeerfahrungen das Loslassen der alten Verhältnisse und der flexibel-pragmatische Umgang mit den neuen wohl am besten gelang.³⁷ Innerhalb dieser Generation wiederum gehören sie nicht zu denen, die zur oben erwähnten »Überidentifikation« mit

32 Ebd., S. 7f.

33 Ebd., S. 224.

34 Ebd., S. 311 [Herv. J.D.].

35 Vgl. hierzu und zu den nachfolgenden Ausführungen in mehr analytischer Tiefe und ethnografischer Breite Dürschmidt, Jörg: Rückkehr aus der Globalisierung. Der Heimkehrer als Sozialfigur der Moderne, Hamburg: Hamburger Edition 2013.

36 Fiktive Namen und zugleich als biographischer Fall zu verstehen, über den die lebensweltliche Logik der ostdeutschen Mobilitätspioniere entschlüsselt werden soll.

37 Lindner, Bernd: Die Generation der Unberatenen, S. 93–112, hier S. 105f.

dem bundesdeutschen nahen Westen neigten. Vielmehr bringen sie sehr deutlich die von Justin Rosenberg beschriebene lebensweltliche Fliehkraft zum Ausdruck, die aus der Überlagerung aus post-sozialistischer Implosion und Hyperglobalisierung entstehen kann.

Beide sind zum Zeitpunkt des Mauerfalls fast fertig mit dem Studium im Bereich Sprachen bzw. Geisteswissenschaften. Im unruhigen Wendejahr bringen sie ihr jeweiliges Studium zu Ende, orientieren sich in diesem Prozess aber schon etwas um. Statt sich mit der Aussicht auf Kontinuität in Lehramt und Promotion zu begnügen, werden die Kenntnisse und Netzwerke erweitert in Richtung freiberufliche Übersetzerin und freiberuflicher Journalist, und aus der thüringischen Universitätsstadt geht es in das nahe fränkische Pendant. Ergänzt wird diese Neupositionierung mit einem Abstecher nach London, um die Umgangssprache der offenen Gesellschaft aufzupolieren. Wenig später könnten sich die angehende Lehrerin und der festangestellte Rundfunkredakteur in der Bilanz als ›Wendegewinner‹ betrachten, die es geschafft haben, im ›nahen Westen‹ unweit der thüringischen Heimat Fuß zu fassen. Aber die Bekanntschaft mit London hat in beiden etwas ausgelöst, das Stefan so beschreibt:

»Also nachdem ich dann da in London war, gleich in der U-Bahn vom Flughafen in die City, da dachte ich, das ist es, das ist was ganz Besonderes. Das ist nicht Nürnberg bloß größer, sondern das ist eben London, große Welt. Das war genau diese Freiheit und Internationalität, die man in seinem Leben nie mitgekriegt hat.«

Und so ist das Paar in wiederum nicht allzu langer Zeit, mittels Erweiterung der eigenen Qualifikationen und Netzwerke und über die Zwischenstationen Leeds und York, Mitte der 1990er in London angekommen. Immer gilt auf diesem Weg das Prinzip der gegenseitigen ausschließlichen Verlässlichkeit einer Bergsteigerseilschaft. Hat der eine einen gut bezahlten Job, bildet sich die andere weiter, hat sie hingegen beruflich Fuß gefasst, kann er sich nochmal beruflich umorientieren. Und so leben am Ende dieses – in Lebenszeit gemessen – immer noch rasanten Ein- und Aufstiegs in die ›global cultural economy‹ nicht nur beide zusammen in London, sondern beide gehen nach eigenem Bekunden ihren Traumjobs nach: Daniela als freie Übersetzerin für Verlage und Fernsehen, Stefan als *travelling researcher* für einen TV-Sportsender. Bald komplettiert der in London geborene Sohn das Gefühl des Angekommenseins in einem der Gravitationszentren der Weltgesellschaft. Zumal beide mittlerweile die beiden wichtigsten mentalen Voraussetzungen für das Leben im ›Weltinnenraum des Kapitals‹ internalisiert haben: Herkünfte und Zugehörigkeiten herunterspielen; Eigenleistung zelebrieren.³⁸ Daniela sagt stell-

38 Vgl. Sloterdijk, Peter: Im Weltinnenraum des Kapitals. Für eine philosophische Theorie der Globalisierung, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 89 u. 327.

vertretend zum ersten Aspekt: »Wenn wir uns vorgestellt haben, dann haben wir immer gesagt: We come from a country that doesn't exist anymore.« Und zum Aspekt des in selbstverständlicher Überzeugung gelebten ›new individualism‹ referiert Stefan:

»Also das ist ja bei uns nicht wie bei einer Großbank oder so, wo du für ein Jahr nach London versetzt wirst. Sondern das ist ja alles selbst gemacht, selbst gewollt, selbst ausgesucht. Da ist nichts vorgegeben. Und das ist so typisch für uns, weil wir es gewohnt sind, alles selber zu machen, und auch gar keine anderen Ansprüche oder Erwartungen in der Hinsicht haben.«

Solcherart äußerlich und innerlich gut in der ›global city‹ und den ›roaring nineties‹³⁹ angekommen, ist schwer vorstellbar, was hier zur Umkehr bewegen soll. Und doch sind beide ab 2003 wieder in Berlin und einige Jahre später, zum Zeitpunkt des Interviews, dort bereits »wieder ganz gut angekommen«, wie beide unisono formulieren. Weiter ausbuchstabiert meint dies »Ankommen«: Sie leben in einem der besseren Westberliner Stadtteile mit Vergangenheitsspuren anglo-amerikanischer Besatzung, haben sich mit einem Netzwerk von anderen ›Expatriates‹ umgeben und haben einen »English-Speaking Football Club« aus dem Boden gestampft, in den zum Stolz der beiden auch zwei ehemalige deutsche Nationalspieler ihre Kinder bringen. Auch dass Daniela nun an einer internationalen Schule unterrichtet und Stefan weiterhin als Freischaffender im Bereich Sport und Medien unterwegs ist, passt ins Bild einer gelingenden Berliner Heimat, angereichert und erweitert durch die Nachwirkungen der Global City.

In der Begründung der Umkehr sind kontingente Anlässe von strukturell angelegten Verursachungen zu differenzieren. Anlässe zur Umkehr gibt es einige wie z.B. die mit der nahenden Einschulung drängender werdende Entscheidung über die Vor- und Nachteile der Bildungsperspektiven des Sohnes in London oder Deutschland, aber auch die Fragen nach den sich anbahnenden Pflegearrangements für die im Thüringischen verbliebenen Großeltern. Bei den Verursachungen drängt sich zunächst der bekannte »escalator effect«⁴⁰ der Global City auf. Demnach zieht es gerade junge Leistungsindividualisten aus aller Welt am Beginn ihrer Karriere in urbane Zentren wie London. Hier erwerben sie im Hocharbeiten in der verdichteten Chancenstruktur der Metropole jenes Human- und Sozialkapital,

39 Als Bezeichnung für die Aufbruchstimmung der 1990er Jahre im Zeitgeist neoliberaler Globalisierung, vgl. hierzu: Steger, Manfred B./James, Paul: *Globalization Matters. Engaging the Global in Unsettled Times*, Cambridge: Cambridge U.P. 2019, S. 4f.

40 Conradson, David/Latham, Alan: »Escalator London? A case study of New Zealand Tertiary Educated Migrants in a Global City«, in: *Journal of Contemporary European Studies* 2 (2005), S. 159–172.

dessen ökonomische und soziale Aufstiegsrendite sie dann bei Rückkehr in die Heimat einstreichen.

Diese Dynamik ist auch für Daniela und Stefan nicht von der Hand zu weisen. Es sind aber drei in der Struktur der Lebenswelt verankerte Dynamiken, die zur Begründung von Umkehr und Heimkehr durch sie selbst herangezogen werden. Wo bei die erste, die wir als ›Sättigung am Globalen‹ bezeichnen könnten, eine gewisse Affinität mit dem »escalator effect« hat. Insbesondere Stefan in seinem Job als *travelling researcher* für einen globalen Sportsender lebt oberhalb einer durch Kommunikations- und Transportmedien generierten ›Mobilitätsschwelle‹. Jenseits dieser Schwelle beginnt ein globaler ›hyper-space«⁴¹ in dem Differenzen und Differenzierungen verschwimmen. Was er in seiner ersten Fahrt mit der Londoner U-Bahn noch als ungeheure persönliche Bereicherung erfahren hatte, wird zunehmend als trivial wahrgenommen: »Ich bin ja praktisch zehnmal um die ganze Welt gereist, aber beim fünften Mal Hong Kong ist das dann auch nicht mehr so toll.« Und so greift auch hier das Grundmuster von nachlassender Begeisterung, das offenbar für jegliche technische und soziale Neuerung typisch ist: Auf eine Phase der fantastischen Utopien folgt eine Periode intensiven Experimentierens, nur um letztlich in Banalisierung überzugehen.⁴²

Dem korrespondiert die Suche nach gelingender »Alltagsterritorialität«⁴³ unterhalb dieser ›Mobilitätsschwelle‹. Sie entwickelt sich aus der Einsicht, dass die auf Optionen ausgerichteten Netzwerke der hypermobilen Leistungsindividualisten nicht wirklich tauglich sind für Unterstützung in der Routine des Alltags, geschweige denn in möglichen Lebenskrisen. In Danielas Worten: »Also wir hatten da [in London] ein tolles Netzwerk, aber da alt zu werden, also wirklich richtig alt, das konnte ich mir nur schwer vorstellen.« Das etwas nüchterne Wort der »Alltagsterritorialität« hingegen steht für das Versprechen von weitestgehend selbstbestimmter Inklusion in die Routinen eines Alltagsmilieus mit all seinen Ambivalenzen. Es schafft einen Sinn von Vertrautheit und selbstverständlicher Zugehörigkeit, aber nur für diejenigen, die bereit sind, sich langfristig auf die Besonderheiten eines solchen Milieus einzulassen und in guten wie in schlechten Zeiten dabei zu sein. Erst wer sich der »Logik der Partizipation« und der »Ortstreue« unterwirft, wird vom »Bewohner« mit Adresse und Infrastruktur zu einem »Einwohner«, dem das lokale

41 Tomlinson, John: *Globalization and Culture*, Cambridge: Polity 2008, S. 132.

42 Vgl. Bruckner, Pascal: *Ich kaufe, also bin ich: Mythos und Wirklichkeit der Globalen Welt*, Frankfurt a.M.: Büchergilde Gutenberg 2004, S. 210f.

43 Hannerz, Ulf: »Where We Are and Who We Want to Be«, in: Ulf Hedetoff/Mette Hjort (Hg.), *The Postnational Self: Belonging and Identity*, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press 2002, S. 217–232, hier S. 219.

Milieu eine gewisse soziale Immunität verschafft.⁴⁴ Stefan beschreibt diesen Prozess des Übergangs in den Alltagsmodus des »Einwohnens« so:

»Aber das Angekommen-Sein ist, wenn du dann wirklich, wie wir jetzt [in Berlin] in der Lage sind, wenn du jetzt das Telefon nimmst, sagen wir mal dir geht's schlecht oder dies oder jenes, oder du hast irgendwie andere Sachen, Probleme, und hast dann Leute, die kannst du anrufen, und du weißt, es ist jemand da, und da sind Leute um die Ecke, unsere Freunde, da kannst du jetzt einfach mal hin, oder bringst unseren Sohn da mal hin, der kann da mal übernachten, ja, und solche Sachen eben.«

Der dritte Anstoß zur Umorientierung in Richtung Heimkehr ergibt sich aus der zeitlichen Dynamik der ›Generativität‹. Sie ist mehr als das faktische Eingebunden-sein des Individuums im Generationenzusammenhang der Familie, insofern sich der Impuls, nachhaltig etwas an die eigenen Kinder weiterzugeben oder an die eigenen Eltern zurückzugeben, insbesondere in Lebensphasen meldet, in denen Bilanzierungen anstehen.⁴⁵ Insofern diese Fragen der ›Generativität‹ immer auch mit Reflexion auf die nachhaltige Wirkung der sozialisatorischen Herkunft verknüpft sind, ist es nicht verwunderlich, dass auch in einem Milieu, welches die Fragen der kulturellen Herkunft und nationalen Zugehörigkeit auf dem Weg in die globale Gesellschaft in den Hintergrund drängen konnte, diese sich nun umso vehementer stellen. Daniela erinnert sich wie folgt:

»Als wir in London gewohnt haben, wars dann halt immer so zu typischen, so Zeiten, wo man dann die Familie trifft, wie Weihnachten eben, da hab ich immer irgendwie gemerkt, man gehört dann doch nicht so hundertprozentig dazu, weil dann alle [in den Londoner Netzwerken] so ihr eigenes Ding gemacht haben [...]. Und ich hab mir dann auch überlegt, ja wie das für unser Kind wohl mal ist, wenn er seine Großeltern eigentlich nie so richtig kennenlernt oder Zeit mit denen verbracht hat. Und es war einfach für mich auch schwierig, so aus der Ferne mich um so was zu kümmern. Zudem wars aber auch wirklich so, du wolltest deinem Kind halt irgendwas von deiner Kultur mitgeben. Und langsam, oder plötzlich hattest Du wieder Interesse an so deutschen Sachen.«

Den Rekurs auf die Sozialisationskraft der Deutschen Weihnacht könnten wir als typisches Beispiel für die »nationalization of trivialities«⁴⁶ stehen lassen. Sie greift

44 Vgl. P. Sloterdijk: Im Weltinnenraum des Kapitals, S. 402f.

45 Bertaux, Daniel/Thompson, Paul: »Introduction«, in: Dies. (Hg.), *Between Generations: Family Models, Myths & Memories*, London: Transaction Publishers 2005, S. 1–12, hier S. 7.

46 Anders Linde-Laursen zit. in Löfgren, Orvar: »The Nationalization of Anxiety: A History of Border Crossings«, in: Ulf Hedetoft/Mette Hjort (Hg.), *The Postnational Self: Belonging and Identity*, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press 2002, S. 250–274, hier S. 259.

immer dann, wenn über rituelle Symboliken Abstände nationaler Zugehörigkeiten hergestellt werden, die im Alltagsvollzug einer Weltgesellschaft nicht mehr aufrechterhalten werden können. Wir könnten hier aber auch Anzeichen von »reflective nostalgia«⁴⁷ sehen, die über den Preis der hart erkämpften Zugehörigkeit zur »global cultural economy« ins Nachdenken kommt.

4. Nostalgie, Heimatsehnsucht und Ressentiment – die innere Bewältigung der Heimkehr

Um nicht jedes Verlangen nach kultureller Verortung und alltagsweltlicher Heimat vorschnell mit Nostalgie gleichzusetzen, bietet sich der Rückgriff auf ein 1989 erschienenes Essay mit dem richtungsweisenden Titel *In Defense of Homesickness* des dänisch-amerikanischen Soziologen Jonathan Schwartz an. Die Gefühlslagen der Nostalgie und des Heimwehs (»homesickness«) sind demnach verwandt, aber eben nicht identisch. Während die erste ihre Wurzeln im Nachtrauern des Verlusts von Gemeinschaft im Zuge der Modernisierung hat, ist letztere ein Kind globaler Identitätsbildung. Sie speist sich aus dem »paradox of local and global identity«.⁴⁸ Demnach gilt, je mehr wir in der weiten Welt zu Hause sind, desto mehr sehnen wir uns nach den Gerüchen, Stimmungen, Selbstverständlichkeiten einer konkreten Heimat. Schwartz' Überlegungen idealtypisch verdichtet gegenübergestellt,⁴⁹ ist Heimweh die Sehnsucht nach konkreter Zugehörigkeit zu einem Alltagsmilieu (»belonging to«), während Nostalgie die diffuse Sehnsucht nach einer unwiederbringlichen Vergangenheit hegt (»longing for«). Wer Heimweh spürt, kann sich auf die Suche nach dem Ort und den sozialen Beziehungen machen, die das Bedürfnis nach konkreter Zugehörigkeit befriedigen (»search«), wohingegen sich der Nostalgiker nach einer nicht greifbaren Vergangenheit verzehrt (»yearning«). Heimweh treibt an zur nach vorne gerichteten lebensweltlichen Arbeit an einer möglichen, aber nie vollendbaren Heimat (»future perfect known as home«), während Nostalgie sich an eine von selektivem Vergessen durchlöchernten Vergangenheit klammert (»return to a receding past«).

Man müsste »homesickness« besser mit *Heimatsehnsucht* denn als Heimweh übersetzen, um die volle Bedeutung hinter den beiden entscheidenden Feststellungen in Schwartz' Essay zu erschließen: »homesickness is the means for telling each other where we *really* belong« und »homesickness is the stuff which culture is

47 Legg, Stephen: »Review essay. Memory and Nostalgia«, in: *cultural geographies* 11 (2004), S. 99–107.

48 Schwartz, Jonathan M.: *In Defence of Homesickness. Nine Essays on Identity and Locality*, Copenhagen: Akademisk Forlag 1989, S. 11f. u. 27.

49 Vgl. hierzu ausführlicher J. Dürrschmidt: *Rückkehr aus der Globalisierung*, S. 186f.

made of«. ⁵⁰ Auch wenn es so aussehen mag, als wenn erst die Globalisierung dieses Paradox zwischen Weltoffenheit und Heimatbedürfnis zum Vorschein bringt, so verweist uns Schwartz doch gleichsam auf den anthropologischen Kern von Heimatsehnsucht. Dieser kann mit Plessner in der »exzentrischen Positionalität« ⁵¹ des Menschen gesehen werden. Sie beschreibt die für den Menschen wesensmäßige doppelte Ausrichtung des Lebens auf ein leibzentriertes Hier und Jetzt einerseits und davon Abstand nehmender Sinnsuche am Horizont offener Möglichkeiten andererseits, aus der sich eine »konstitutive Heimatlosigkeit« ergibt. In ihr liegt der Zwang zur »Lebens-Führung« begründet. Der Mensch muss sich künstlichen Boden unter die Füße stellen über den »Umweg« moralischen Fragens – »Wie will ich leben? Wie komme ich mit dieser Existenz zu Rande?« – und über das darauf aufbauende »Schaffen klarer Verhältnisse« zu seinen Mitmenschen. Im Zwang zur »Lebens-Führung« liegt nach Plessner die Chance, das Leben tatsächlich in eine stimmige Balance zu bringen. In ihm liegt aber auch die Wahrscheinlichkeit begründet, dass vor dem »Horizont von Möglichkeiten des auch anders sein Könnens« das eigene Leben immer wieder im Spannungsfeld von »Gebundenheit und Freiheit« auseinanderfällt. Heimat im Sinne eines Lebens im Gleichgewicht gibt es somit nicht als Fixpunkt, sondern nur in der »Rastlosigkeit unablässigen Tuns«. ⁵²

Blicken wir zurück auf unsere Fallstudie aus dieser durch Schwartz und Plessner eröffneten analytischen Perspektive, so erscheint sie als Reservoir für die kulturschaffende Wirksamkeit von Heimatsehnsucht. Die Frage nach der Einschulung des Kindes und der Verantwortungsnahme für die alternden Großeltern, aber auch das selbstverantwortliche Eingeständnis einer gewissen Sättigung am Leben im globalen »hyper-space«, die letztlich zur mutigen Entscheidung darüber führen, wo man in naher Zukunft *wirklich* hingehören will, und nicht zuletzt die dieser Entscheidung nachfolgende harte Arbeit am Umarbeiten von Berlin als einer Wohnadresse mit guter Infrastruktur hin zu einem Ort des nachhaltigen »Einwohnens« – all dies sind Puzzleteile zu einer »ethnography of homesickness« ⁵³ im Sinne von Schwartz. Insbesondere die Hintergründe zur Entstehung des oben erwähnten English-Speaking Football Club verdeutlichen die Anstrengungen, der es gelegentlich bedarf, damit Boden unter die Füße kommt. Stefan berichtet hierzu:

»Erst hieß es, wir haben keinen Platz für ihr Projekt, noch einen Fußballverein braucht es im Stadtteil nicht. Das hat dann aber gerade in uns den Kampfgeist geweckt. Und wir haben dann alles möglich in Bewegung gesetzt, waren beim ame-

50 J.M. Schwartz: In Defense of Homesickness, S. 11f. [Herv. J.D.].

51 Plessner, Helmuth: Die Stufen des Organischen und der Mensch: Einleitung in die philosophische Anthropologie, Berlin: de Gruyter 1975, S. 309f.

52 Ebd., S. 316f., 320 u. 343.

53 J.M. Schwartz: In Defense of Homesickness, S. 14.

rikanischen Botschafter. Und der meinte dann »great let's do it, let's found an English-speaking soccer club«. Das hat uns dann praktisch die Türen hier geöffnet.«

Daniela und Stefan sind sich einig, dass ein Scheitern des Projekts möglicherweise zur Umkehr nach London geführt hätte. Wir können hier in Weiterführung der Plessnerschen Gedanken von »soils of significance«⁵⁴ sprechen, die für das Fußfassen an einem neuen Ort entscheidend sind, und so aufkommende Nostalgie für vergangene Zeiten und Orte unterdrücken. Zum einen, weil diese »soils of significance« im wahrsten Sinne des Wortes in einem neuen Umfeld erst den Platz schaffen, auf dem eigene Spuren hinterlassen werden können. Und zum anderen, weil sich in ihnen physische und emotionale Aspekte der Lebensführung gegenseitig Halt geben. Einmal in die Welt gesetzt, verpflichtet der English-Speaking Football Club zum Weitermachen und Bleiben, und beseitigt Restzweifel an der getroffenen Entscheidung für Berlin als zukünftiger Heimat.

Es deutet sich hier aber auch der andere wichtige, sich von Schwartz und Plessner herleitende Aspekt in der Differenzierung von Nostalgie und Heimatsehnst an: Heimat ist denjenigen, die sie suchen, nur über das »Schaffen klarer Verhältnisse« zu ihren Mitmenschen möglich. Wollen wir auch hier an den anthropologisch-philosophischen Kern dieser Behauptung, so sind wir auf die von Alfred Schütz in seinem Aufsatz *Der Heimkehrer* gemachten Überlegungen zur »formalen Struktur sozialer Beziehungen« verwiesen, in deren Zentrum das Problem der »Rekursivität«⁵⁵ steht. Gemeint ist damit die ganzheitliche Wiederanknüpfungsfähigkeit an die durch unhinterfragte Selbstverständlichkeiten garantierte Normalität des Gruppenalltags, so als wäre »das Leben der Anderen ein Teil [der] eigenen Autobiografie«. Nur so kann es gelingen, die unweigerlichen Zeiten der Abwesenheit lebensweltlich zu kompensieren, also mit der Beziehung »so fortzufahren, wie wenn es keine Unterbrechung gegeben hätte«. Der Konjunktiv deutet es an: Für die Rekursivität lebensweltlicher Beziehungen »gibt es natürlich keine Gewissheit, sondern nur die Chance«. Schütz spricht gar vom lebensweltlichen »Schock«, den der Heimkehrer erleidet, wenn letztlich realisiert wird, dass durch die Nachwirkungen der Abwesenheit selbst mit den Wohlgesinnten die alte Intimität und Vertrautheit nicht wiederhergestellt werden kann.⁵⁶

Daniela und Stefan erfahren eine solche Situation mit den eigenen Eltern. Vordergründig geht es dabei um das Nichtnachvollziehenkönnen dessen, was die bei-

54 E. Hoffmann zit. in Ahmed, Sara/Castañeda, Claudia et al.: »Introduction: Uprootings/Regroundings: Questions of Home and Migration«, in: Dies. (Hg.), *Uprootings/Regroundings: Questions of Home and Migration*, Oxford: Routledge 2003, S. 1–19, hier S. 9.

55 Schütz, Alfred: »Der Heimkehrer«, in: Ders., *Gesammelte Aufsätze Bd. 2: Studien zur soziologischen Theorie*, Den Haag: Nijhoff 1972, S. 70–84, hier S. 75f. [Herv. J.D.].

56 Ebd., S. 71 u. 79.

den aus ihrer Sicht in London erreicht haben. Denn die von den Eltern angelegten »normalen« Kriterien des Karriere- und Lebenserfolgs, wie zum Beispiel einer gut-bezahlten Festanstellung, gehen aus Sicht der beiden an dem vorbei, was tatsächlich erreicht wurde. Stefan erinnert hierzu:

»Also sie glauben zwar zu wissen, was ein Freiberufler ist, denken dabei aber an Einjahresverträge, die immer wieder verlängert werden. Im Prinzip völlig verständnislos dafür, also dass wir in unseren Jobs im Grunde auf so einem Level schon waren, dass wir mit der freien Welt und ihren Herausforderungen schon viel besser zurechtgekommen sind, und dabei aber auch so ne Freiheit kennenlernen haben, dass du das Bewusstsein entwickelst, egal was passiert, you'll be ok, you'll be fine.«

Im Subtext geht es in diesen Familiengesprächen immer wieder um die Frage des Aufbruchs 1989 und um die nachfolgenden biographischen Weichenstellungen, die Stefan so zusammenfasst: »Wie hältst du es mit der Wende? Bist du Opfer oder Akteur, siehst du dich als Gewinner oder Verlierer?« Rekursivität misslingt hier also nicht nur aufgrund des Abstands zwischen den lebensweltlichen Normalitäten der globalen Metropole und der ostdeutschen Provinz, sondern weil immer auch unterschiedliche post-sozialistische Lebensentwürfe und ihre Legitimität zur Debatte stehen. Für Daniela und Stefan sind die beiden zur Debatte stehenden Lebensentwürfe aber nicht gleichberechtigt, sondern stehen im Verhältnis von Zukunft und Vergangenheit. In der Selbstwahrnehmung der beiden, auch das deutet die vorangehende Interviewsequenz an, sind sie als Pioniere des »new individualism« ihrer Zeit voraus, oder genauer gesagt, aus der Zukunft in die Vergangenheit zurückgekehrt. Sie haben sich in einer neuen Welt der freien Konkurrenz und prekären Arbeitsverhältnisse durchgesetzt und sind zurückgekehrt in eine alte Welt der wohlfahrtsstaatlichen Absicherung und der Normalarbeitsverhältnisse.

Dass die eigenen Eltern diese Selbsttheroisierung nicht teilen, ist eine enttäuschende Erfahrung. Dass nun aber dieser avantgardistische Lebensentwurf im Prozess der Repatriierung⁵⁷ unweigerlich auch unter die Bewertungsmaßstäbe ebener Institutionen gerät, die das überkommene Lebensmodell stützen, entbehrt nicht einer gewissen Ironie der Post-Transformationsgeschichte.⁵⁸ So ist denn in den Erinnerungen von Daniela der ironische Unterton auch deutlich zu spüren:

57 Hier als Wiederherstellung des vollen Staatsbürgerschaftsstatus zu verstehen.

58 Hier in doppeltem Sinne gemeint: zum einen als Re-Normalisierung der Biographie der Pionermigranten nach der biographischen Transformationsphase des Austestens globaler Optionsräume; zum anderen aber auch als Rückkehr in eine ostdeutsche Gesellschaft, die (zeitgleich am Beginn des neuen Millenniums) in eine dritte Phase der normalisierenden »Post-Transformation« eintritt, nachdem sie die Phase der »Transition« (holistischer Institutionentransfer und Elitenaustausch) und der »Transformation« (Erprobungsphase mit latenter Un-

»Also verfahrenstechnisch für Deutschland haben wir ganz viel falsch gemacht. Ich hab zum Beispiel, also ich war dann auf der Rentenversicherung, um die Rentenpunkte da nachtragen zu lassen, naja, und da hab ich halt erfahren, es war ganz dumm, das Kind in England zur Welt zu bringen und nicht in Deutschland. Das heißt, die Erziehungszeit wird nicht angerechnet. Und es war auch ganz dumm, eh, als Freiberuflerin da zu arbeiten und sich nicht arbeitslos zu melden und als arbeitslose Mutter in Deutschland geführt zu werden.«

Nach der Lebenswelt, exemplarisch verdeutlicht an der misslingenden Rekursivität im Milieu der Familie, verweigert also auch die Post-Transformationsgesellschaft, vertreten durch ihre Institutionen, die normative Gefolgschaft gegenüber dem Lebensmodell des ›new individualism‹. Stattdessen wird die Selbsttheroisierung der Globalisierungsplioniere bürokratisch-nüchtern auf defizitäre Individualität zurückgestutzt. Erstaunlich ist es, dass als Reaktion darauf nicht Nostalgie für die Londoner Vergangenheit gehegt wird. Stattdessen tritt uns aus dem Narrativ des hier vorliegenden Falles ein anderer Affekt entgegen. Dort, wo die Glorifizierung des am ›new individualism‹ ausgerichteten Lebensmodells nicht geteilt wird, spricht das Ressentiment gegenüber dem von Stefan so bezeichneten »Durchschnittsmenschen« eine deutliche Sprache:

»Die haben alle nichts erfahren in ihrem Leben, weil sie vielleicht auch zu lange im Osten gelebt haben, ja, dass am Ende du die Möglichkeit hast, dass, also dich selber, zu bestimmen, Du auch die Wahl hast, das zu machen, und ja, es hängt von dir ab, du musst halt nich da drin bleiben, nur weils so is. Und dann vielleicht auch weil se nich unbedingt so Freigeister sind wie wir vielleicht, wo du sagen würdest, naja scheissegal, Rente... Ich überleg mir dann schon was...«

»Ressentiment« zeigt sich hier, mit Max Scheler verstanden, als emotionale Reaktion auf etwas, das die eigene Gesinnung in Frage stellt, oder zumindest die ihr zugrundeliegende Wertordnung herausfordert.⁵⁹ Besonders stark kommt Ressentiment zur Geltung, wenn diese Herausforderung von Personen ausgeht, deren Anerkennung, Zuneigung oder gar Liebe man eigentlich möchte. Dann ist Ressentiment Teil der inneren Abkehr von ebendiesen, indem sie durch das Ressentiment als eigentlich gar nicht ›liebens-würdig‹ projiziert werden.⁶⁰ Der Heimkehrer, dem die Heimat die unkonditionale Wiederaufnahme verweigert oder erschwert oder nur

gewissheit über deren Gelingen) durchlaufen hat; vgl. zu diesem Dreischritt Holtmann, Everhard: »Signaturen des Übergangs«, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 28 (2009), S. 3–9.

59 Vgl. Frings, Manfred S.: Max Scheler: A Concise Introduction into the World of a Great Thinker, Pittsburgh, PA: Duquesne U.P. 1965, S. 82.

60 Ebd., S. 91.

um den Preis des scheinbaren Verrats an der eigenen Gesinnung gestattet, empfindet Ressentiment als diffuses Gefühl, das sich gegen konkrete Personen wie die Eltern, aber eben auch gegen die Gesamtgesellschaft, sprachlich symbolisiert durch den »Durchschnittsmenschen«, richten kann.

5. Fazit

Leben wir in einem Zeitalter der Nostalgie, in dem sich die Vorzeichen von Hoffnung und Enttäuschung in Bezug auf Zukunft und Vergangenheit umkehren, resultierend in einer globalen »Retrotopia«?⁶¹ Diese von Zygmunt Bauman aufgeworfene rhetorische Frage wäre aus der – zugegebenermaßen begrenzten – »Erkenntniskraft des (hier vorliegenden) Fragments«⁶² zu verneinen. Zum einen, weil durch die von Jonathan Schwartz inspirierte Differenzierung zwischen Nostalgie und Heimatsehnst klar wird, dass vieles, was uns zunächst als Nostalgie erscheinen mag, in seiner Intentionalität von konkreter Utopie einer nach vorne gerichteten Heimatsehnst getragen wird. Zum anderen, und darauf macht Bauman selbst aufmerksam, kann Nostalgie nur als Mitglied einer erweiterten Familie von Affekten betrachtet werden.⁶³ Wiederum aus der »Erkenntniskraft des (hier vorliegenden) Fragments« heraus drängt sich als ein solcher Affekt das Ressentiment auf. Auch aus anderen Kontexten der Analyse der Gegenwartsgesellschaft wird mit Nachdruck auf eine »Globalization of Resentment«⁶⁴ verwiesen. Insbesondere der ambivalente Charakter dieses Affekts dürfte für einen nachhaltigen »affective turn« in der Analyse der Gegenwartsgesellschaft von Interesse sein. Denn Ressentiment verweist zum einen auf erlittene Zurücksetzungserfahrungen und Teilhabedefizite und ist deshalb legitimer und beachtenswerter Teil des emotionalen Haushalts einer Gesellschaft. Ressentiment trägt in der Konsequenz aber auch Potential zur Korrosion des gesellschaftlichen Gewebes, wenn es bestenfalls mit innerem Rückzug einhergeht oder sich im schlechtesten Fall in offenem Zorn und Gewalt entlädt.⁶⁵ Bei der Begründung für die Globalisierung des Ressentiments wiederum sind wir wieder ganz bei Bauman, denn hier haben Nostalgie, Heimatsehnst und Ressentiment eine gemeinsame, in der »human condition« liegende Quelle:

61 Bauman, Zygmunt: *Retrotopia*, Cambridge: Polity 2017.

62 Vgl. hierzu Schlögel, Karl: *Go East: oder Die zweite Entdeckung des Ostens*, Berlin: Siedler 1995, S. 13.

63 Ebd., S. 3.

64 Brighi, Elisabetta: »The Globalization of Resentment: Failure, Denial, and Violence in World Politics«, in: *Millennium – Journal of International Politics* 3 (2016), S. 411–432.

65 Wir verzichten hier auf weitere Differenzierungen zwischen *Ressentiment* und *resentment* in ihren engl. und dt. Bedeutungen bzw. ihren an M. Scheler bzw. Fr. Nietzsche orientierten Ausdeutungen.

»the *optionality* of human choices«⁶⁶. Dies gilt für jede moderne Gesellschaft, in der »Lebens-Führung« im Plessnerschen Sinne zunehmend in entsicherten Verhältnissen stattfindet. Dies trifft aber vielleicht in noch höherem Maße auf Post-Transformationsgesellschaften zu, in denen durch die Verwirbelung von nachholler Modernisierung und Globalisierung die Amplitude zwischen geweckten Hoffnungen und enttäuschten Erwartungen besonders groß ausfallen kann. Der hier unternommene prismatische Einblick in einen besonderen gesellschaftlichen Kontext deutet an, dass dies auch diejenigen betreffen kann, die nach äußeren Maßstäben zu den Erfolgreichen dieser Umbruchphase zählen würden.

66 Z. Bauman: *Retrotopia*, S. 3 [Herv. i.O.].

Nostalgisches Bauen?

Historisierende Altstadtensembles seit den 1970er Jahren

Eva v. Engelberg-Dočkal

Zu den aktuell viel diskutierten, populären und zugleich hoch umstrittenen Bauprojekten zählen historisierende Altstadtensembles: neu erbaute Häusergruppen, Straßenzüge oder Plätze, die sich in ihrer Formensprache und ihrer (vermeintlichen) Parzellierung und Bauweise an historische Stadträume anlehnen. Häufig werden sie als Ausdruck von Nostalgie gedeutet, einer Sehnsucht nach einem verlorenen Ort, hier einem städtischen Raum in der Vergangenheit. Thema dieses Beitrags ist die Frage nach dem Verhältnis von historisierenden Altstadtensembles und Nostalgie – von meist hochpreisigen innerstädtischen Neubauarealen und einem sehnsuchtsvollen ›Erinnern‹ an Orte einer vorgeblich besseren Zeit. Konkret geht es darum, ob es sich bei den historisierenden Ensembles allein um eine Form des *Retro-Designs* im Sinne einer bestimmten (als verkaufsfördernd angesehenen) Produktästhetik handelt oder ob sie auf einer spezifischen – nostalgischen – Haltung basieren, eine entsprechende Wahrnehmung intendieren bzw. eine solche hervorrufen.¹

Eine These dieses Beitrags ist, dass der Begriff Nostalgie, obwohl vielfach auf Architektur inklusive historisierende Altstadtensembles angewandt, für diesen Bereich eigentlich ungeeignet ist, zumindest in seinem gängigen, hier zugrunde gelegten Verständnis als Sehnsucht nach einem Ort in der Vergangenheit. Dafür gibt es aus Sicht der Verfasserin mehrere Gründe, von denen einige in der Folge erörtert werden. Vorausgestellt sei, dass die Akteure selbst, also die an Planung und Bau beteiligten Personen, den Begriff nicht für ihre Arbeiten verwenden. Es handelt sich bei entsprechenden Bezeichnungen daher, so der Kenntnisstand der Verfasse-

1 Vgl. Sielke, Sabine: »Nostalgie – die Theorie« eine Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *Nostalgie: Imaginierte Zeit-Räume in globalen Medienkulturen*// *Nostalgia: Imagined Time-Spaces in Global Media Cultures*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2017, S. 9–31, hier v.a. S. 10, 12, 16f. Vgl. zum Thema historisierende Architektur und Nostalgie mit einem Fokus auf der Bautechnologie: Böhn, Andreas (Hg.): *Techniknostalgie und Retrotechnologie*, Karlsruhe: KIT Scientific Publishing 2010. Zu Intention und Wirkung historisierender Räume: Gehmann, Ulrich: »Retro-Räume«, in: ebd., S. 73–92; Bergmann, Elisabeth: »Der Architekt als rückwärts gekehrter Prophet? Historisierungen und Nostalgisierungen in der Architektur«, in: ebd., S. 93–128.

rin, um Fremdzuschreibungen,² und zwar mit abwertendem Tenor. Vergleichbares ist für die wissenschaftliche Rezeption zu vermerken: Während Nostalgie in vielen Fachkontexten als Kulturphänomen einer Zeit gesehen wird und etwa in Kultur-, Literatur- und Medienwissenschaften einen ernst zu nehmenden Forschungsgegenstand darstellt,³ stößt der Begriff in den Architektur verhandelnden Disziplinen auf Ablehnung.

Historisierende Altstadtensembles sind ein internationales Phänomen und zugleich Teil nationaler Bautraditionen mit spezifischen Ausprägungen und Entwicklungen. Eine wissenschaftliche Betrachtung erfordert daher einen differenzierten Blick mit einem bezüglich Ort und Zeit klar definierten Gegenstand. Ähnlich verhält es sich mit der Nostalgie, stehen Sehnsüchte der Menschen doch in enger Abhängigkeit zu den jeweiligen gesellschaftlichen und kulturellen Kontexten. Als Untersuchungsgegenstand wurden hier historisierende Altstadtensembles der deutschen Architektur seit den 1970er Jahren gewählt. Seinerzeit erlebten diese in beiden deutschen Staaten einen Aufschwung, der über die politische Wende hinweg Bestand hatte und bis heute anhält. Der Beginn der Entwicklung fällt dabei zusammen mit der für die 1970er Jahre vielfach proklamierten »Nostalgie-Welle«,⁴ der vermeintlich weitere »Wellen« beziehungsweise »Schübe« folgten.

Die prominent in den historischen Stadtzentren situierten Neubauensembles finden in Öffentlichkeit und Fachmedien große Beachtung. Dabei werden sie kontrovers und teilweise sehr emotional diskutiert: Oftmals von Akteuren der lokalen Bevölkerung angestoßen, erstritten und im Ergebnis positiv bewertet, kritisiert die Mehrheit der Fachwelt eine rückwärtsgewandte fortschrittsfeindliche »Architektur von gestern« und eine über die Brüche von Krieg und Zerstörung hinwegtäuschende, die Gegenwart verharmlosende »Kulissenarchitektur«. Diese konträren Haltungen sind nach Meinung der Verfasserin vor dem Hintergrund unterschiedlicher Wahrnehmungen von Architektur bei Laien und Fachleuten⁵ mit

2 Vgl. zum Begriff »Nostalgie« als Beschreibung einer »Außensicht«: Sabrow, Martin: »Nostalgie als historisches Zeit-Wort«, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe 18 (2021), H. 1, URL: <https://zeithistorische-forschungen.de/1-2021/5925>, DOI: <https://doi.org/10.14765/zzf.dok-2295>, Druckausgabe S. 140–150, hier S. 142.

3 Vgl. S. Sielke: Nostalgie, S. 14–16; Becker, Tobias: »Rückkehr der Geschichte? Die »Nostalgie-Welle« in den 1970er und 1980er Jahren«, in: Fernando Esposito (Hg.), Zeitenwandel. Transformationen geschichtlicher Zeitlichkeit nach dem Boom, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2017, S. 93–117, hier u.a. S. 111f. Die dort genannte Negativbewertung von Nostalgie in den Geschichtswissenschaften findet sich auch in Kunstgeschichte und Denkmalpflege.

4 Vgl. T. Becker: Nostalgie-Welle, S. 93–117.

5 Vgl. Rambow, Riklef: Experten-Laien-Kommunikation in der Architektur (= Internationale Hochschulschriften, Band 344), Münster u.a.: Waxmann Verlag 2000, dort insbesondere die Kapitel zu Wahrnehmung und Evaluation von Gebäuden.

deren spezifischen, von den einschlägigen Disziplinen wie Architektur, Kunstgeschichte und Denkmalpflege geprägten Vorstellungen zu sehen. Bereits 2004 schilderte Stanislaus von Moos zudem die Diskrepanz zwischen einer »fast verbissen zu nennenden Resistenz, ja Intoleranz des gehobenen ästhetischen Mainstream gegenüber jeder Versuchung von ›Nostalgie‹, ›Spektakel‹ oder ›Populismus‹ in Architektur und Design« und der gleichzeitig »schleichende[n] Erosion der theoretischen Grundlage eben dieser Resistenz, bedingt durch eine zunehmende Neigung der ästhetischen Eliten, den ideologischen Dogmatismus der klassischen Moderne ad acta zu legen«.⁶

Abb. 1: Nikolaiviertel, (Ost-)Berlin, Propststraße, im Hintergrund zugehörige historisierende Plattenbauten, 1981–1987, Foto 2016 (Eva v. Engelberg-Dočkal)



6 Moos, Stanislaus v.: »Minima Realia (anstelle einer Einführung)«, in: Ders.: Nicht Disneyland. Und andere Aufsätze über Modernität und Nostalgie, Zürich: Scheidegger u. Spiess Verlag 2004, S. 7–18, Zitat S. 7.

Abb. 2: Dom-Römerberg-Bebauung, Frankfurt a.M., mit v.l.n.r. Römerberg-Ostzeile, Kunsthalle Schirn und Haus »Schwarzer Stern«, 1981–1986, Foto 2016 (Eva v. Engelberg-Dočkal)



In Fachkreisen werden historisierende Altstadtensembles demgemäß erst seit kurzem als bauliche Zeugnisse ihrer Epoche sowie aufgrund ihrer städtebaulichen und gestalterischen Qualitäten wertgeschätzt. Dies gilt vor allem für Beispiele aus der ›abgeschlossenen‹ Epoche der DDR, wie das Ost-Berliner Nikolaiviertel (1981–1987, Abb. 1), erbaut als staatliches Prestigeobjekt anlässlich der 750-Jahr-Feier der Hauptstadt und seit 2018 unter Denkmalschutz stehend. Weniger einhellig fällt das Urteil bezüglich der gleichzeitig entstandenen und ebenfalls ambitionierten Dom-Römerberg-Bebauung in Frankfurt a.M. (1981–1986, Abb. 2) aus, ist das westdeutsche Ensemble doch nicht so klar einer ›abgeschlossenen‹ Epoche zuzuordnen. Signifikant für die beiden aus Wettbewerben der Jahre 1978/79 hervorgegangenen Komplexe sind ihre heterogenen Strukturen bei gleichzeitiger Einbindung in das bauliche Umfeld sowie ihre pluralen Gestaltungsansätze mit modernistischen Lösungen bis hin zu detaillierten Fassadenrekonstruktionen. Das vielfach historisierende Vokabular der Neubauten, in Teilen abstrahiert und ironisch-verfremdet, steht für das seinerzeit neue Interesse an Geschichte.⁷

7 Vgl. Engelberg-Dočkal, Eva v.: Neo-Historismus? Historisierendes Bauen in der zeitgenössischen Architektur (= Stadtentwicklung und Denkmalpflege, Band 19), hg. v. Gabi Dölff-Bonekämper/Hans-Rudolf Meier/Jürg Sulzer, Berlin: jovis 2023, S. 63–66.

Die Vielfalt und die historische Anmutung der Neubauensembles entsprachen den Wünschen vieler Menschen bezüglich der neuzugestaltenden Stadtzentren. Zugleich sind Konzepte wie Pluralität, Kontextualisierung und Geschichtsbezug Kennzeichen der Postmoderne und stehen für eine Abwendung vom Fortschritts- glauben der »Spätmoderne« mit ihrer baulichen Praxis in Form durchrationalisierter Großstrukturen. Aus architekturhistorischer Perspektive werden historisierende Altstadtensembles der 1970/80er Jahre daher zunehmend als Erscheinung der Postmoderne und deren Zeitverständnis nach dem Ende der Metaerzählungen gedeutet.⁸ Das historisierende Vokabular, die Kulissenhaftigkeit vorgeblendeter Fassadenrekonstruktionen und die gesuchte Popularität der Neubauten können so als architektonischer Ausdruck dieser Epoche Wertschätzung finden. Bestärkt wird eine fachliche Würdigung dadurch, dass, neben der nicht mehr existenten DDR und ihrer nunmehr historischen Architektur, vielen inzwischen auch die Postmoderne als eine abgeschlossene Epoche gilt.⁹

Anders verhält sich die fachliche Rezeption im Fall von historisierenden Altstadtensembles der Nachwendezeit, die zudem andere Gestaltungsmerkmale als in den 1970/80er Jahren aufweisen: Anstelle der postmodernen Pluralität inklusive Abstraktion und Verfremdung treten dort verstärkt kleinteilige homogene Ensembles. Diese Entwicklung lässt auf eine erneut gewandelte Haltung gegenüber

-
- 8 Zum Nikolaiviertel u.a.: Urban, Florian: »Postmoderne als Konsens. Neo-historischer Wiederaufbau im Ost-Berliner Nikolaiviertel 1977–1989«, in: Georg Wagner-Kyora (Hg.), Wiederaufbau europäischer Städte. Rekonstruktionen, die Moderne und die lokale Identitätspolitik seit 1945, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2014, S. 444–463; differenziert bezüglich einer entsprechenden Zuordnung Angermann, Kirsten: Die ernste Postmoderne. Architektur und Städtebau im letzten Jahrzehnt der DDR, Weimar: M Books 2025, S. 87–89; vgl. zur zeitgenössischen Einordnung in die Postmoderne S. 63f. Zur Dom-Römerberg-Bebauung vgl. u.a.: Engelberg-Dočkal, Eva v.: »Rekonstruktionen als Teil eines ›postmodernen Wiederaufbaukonzepts‹? Der Frankfurter Römerberg als Sonderfall«, in: Simone Bogner/Daniela Spiegel (Red.): Im Kontext, HRMagazin. Festgabe für Hans-Rudolf Meier, Herausgeberkollektiv Kirsten Angermann et al.: Weimar 2016, S. 4–17. https://e-pub.uni-weimar.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/2697/file/heft_kontext_o3_engelberg_pdfa.pdf; offenbar gemeint unter Ausschluss der Römerberg-Ostzeile: Köhren, Leonie: Ein neues Gesicht für Frankfurt. Die Bedeutung der Postmoderne für die Wiederentdeckung des Stadtraums und einer identitätsstiftenden städtischen Architektur im ausgehenden 20. Jahrhundert, Heidelberg: arthistoricum.net-ART-Books 2019, hier S. 13 u. 197.
- 9 Vgl. dazu differenziert Tietz, Jürgen: »Der lange Atem der Postmoderne. Architektur der 1980er-Jahre in Westdeutschland. Ein Essay«, in: Carina Kitzenmaier/Matthias Noell (Hg.): Tendenzen der 80er-Jahre. Architektur und Städtebau in Deutschland (= Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, Band 101), Berlin: DNK 2022, S. 32–36, v.a. S. 32–34. Vgl. E. Engelberg-Dočkal: Neo-Historismus, Anm. 80, S. 32; Engelberg-Dočkal, Eva v.: »Architektur der breiten Gegenwart. Die verlorene Vergangenheit«, in: Die Architekt, Nr. 6 (2023), S. 25–29, hier S. 28.

der Vergangenheit und auf neue Zeitkonzepte schließen.¹⁰ Zu den prominenten Beispielen dieser jüngeren Ensembles zählen der Dresdener Neumarkt (ab 2004), die sogenannte Neue Altstadt in Frankfurt a.M. (2012–2018), das Stadtzentrum von Anklam (seit 2012) und das Gründungsviertel in Lübeck (seit 2017). Nur zögernd werden von der Fachwelt dort planerische und gestalterische Qualitäten wahrgenommen, was nach Meinung der Verfasserin parallel zu einer wachsenden Akzeptanz des historisierenden Bauens erfolgt.

Zu der in Fachkreisen verbreiteten Kritik gegenüber historisierenden Altstadtensembles als unzeitgemäße Ausdrucksform kommt der Vorwurf einer ihnen zugrundeliegenden politisch konservativen bis reaktionären Haltung. Dies kann im Kontext eines häufig vermuteten Konnexes zwischen Nostalgie und Rechtspopulismus¹¹ gesehen werden: Seit einigen Jahren sind die historisierenden Altstadtensembles Teil der Diskussion um »Rechte Räume«, ein Schlagwort, das auf den Architekturtheoretiker Stephan Trüby zurückgeht. 2018 publizierte dieser in der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung* einen Beitrag zur »Neuen Altstadt« unter dem Titel »Wir haben das Haus am rechten Fleck«. Als skandalös bezeichnete er dort, dass »die Initiative eines Rechtsradikalen [das Fraktionsmitglied der rechtspopulistischen Wählergemeinschaft *Bürger für Frankfurt*; EE] ohne nennenswerte zivilgesellschaftliche Gegenwehr zu einem aalglatten Stadtviertel« geführt habe; entstanden sei ein »unterkomplexes Heile-Welt-Gebäude«.¹² Dieser Deutung wurde unter anderem in der *Deutschen Bauzeitung*, dort unter dem Titel: »Die Frankfurter Altstadt hat viele Mütter und Väter«, widersprochen. Wie der Architekturkritiker Enrico Santifaller darlegte, hatte der besagte Rechtspopulist zwar die Rekonstruktion einiger Alstadthäuser vorgeschlagen, die »Neue Altstadt« wurde aber von VertreterInnen der bürgerlichen Parteien entwickelt und von der Stadt Frankfurt umgesetzt. Entsprechend beanspruchten auch CDU und SPD treibende Kraft hinter dem Projekt zu sein. Die Debatte um die »Neue Altstadt« gestaltete sich somit weitaus vielfältiger: »Sie ist verworrener, unübersichtlicher, auch verklausulierter, ist von kommunalpolitischen Winkelzügen überlagert, hat viel mehr Player und Akteure mit jeweils ihren eigenen Motiven«.¹³

10 E. Engelberg-Dočkal: Neo-Historismus u.a. S. 81f.; E. Engelberg-Dočkal: Architektur der breiten Gegenwart, S. 29.

11 Vgl. das Kapitel »Nostalgie und Rechtspopulismus« in M. Sabrow: Nostalgie als historisches Zeit-Wort, S. 148f.

12 Trüby, Stephan: »Wir haben das Haus am rechten Fleck. Die gefeierte neue Frankfurter Altstadt geht auf die Initiative eines Rechtsradikalen zurück. Das ist kein Zufall«, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* vom 8.4.2018, S. 46.

13 Santifaller, Enrico: »Frankfurter Altstadt: einer allein an allem schuld? Die Frankfurter Altstadt hat viele Mütter und Väter«, in: *Deutsche Bauzeitung* vom 1.6.2018, https://www.db-bauzeitung.de/diskurs/die-frankfurter-altstadt-hat-viele-muetter-und-vaeter/#_vom_1.6.2024. Vgl. zur Komplexität der politischen Verläufe und zu einer Deutung als »Renommierprojekt

Während Zuordnungen zu bestimmten politischen Haltungen daher problematisch sind, besteht kein Zweifel daran, dass die »Neue Altstadt« von der Stadt Frankfurt beschlossen und gebaut wurde, weil es dem Wunsch vieler BürgerInnen zu entsprechen schien. So bestand schon während der Planungsphase großes Interesse seitens der Öffentlichkeit, und man rechnete neben Wählerstimmen mit positiven Effekten für das Stadtmarketing. Durch mediale Angebote, wie gerenderte Animationsfilme und Baustellen-Webcams, wurde die Popularität des Projekts noch gesteigert und dieses schließlich in einem mehrtägigen Eröffnungsfest als Erfolg der Stadt gefeiert. Mit der historisierenden Architektur, dem gastronomischen Angebot und den exklusiven Läden dient die »Neue Altstadt« seitdem als Erlebnisraum mit Eventcharakter für Bürger:innen wie Tourist:innen.¹⁴

Eine Gemeinsamkeit der historisierenden Altstadtensembles seit den 1970er Jahren ist, dass sie, nicht zuletzt im Kontext der Kommerzialisierung der Innenstädte, auf eine attraktive Neugestaltung der Stadtzentren zielen. Zumeist von der öffentlichen Hand oder nach deren Vorgaben geplant und realisiert, spielen die Altstadtensembles im Wettstreit der Kommunen um Einwohner:innen, Investor:innen und Tourist:innen eine wichtige Rolle. Hiervon ausgehend stellt sich mit Blick auf unser Thema die Frage, inwiefern eine Sehnsucht nach Stadträumen der Vergangenheit Teil dieses Konzeptes ist und zur Popularität der Neubaubereale beitragen kann. Dieser Beitrag versucht dabei nicht, umfassende und abschließende Antworten zu geben, sondern grundsätzliche Probleme, die mit dem Thema Nostalgie und Architektur, konkret den historisierenden Altstadtensembles, verbunden sind, zu benennen.

Ein zentraler Aspekt ist, dass weder die Akteure noch die Rezipient:innen der Ensembles als homogene Gruppen auftreten. Bei ersteren handelt es sich um Vertreter:innen verschiedener Disziplinen mit ihren jeweils eigenen Perspektiven wie Stadtplanung, Kommunalpolitik, Denkmalpflege und Architektur, ergänzt durch Investor:innen und die partizipativ eingebundene Bürgerschaft, die alle verschiedene Intentionen verfolgen können. Grundsätzlich sind die Nostalgie konstituierenden Gefühle und Wahrnehmungen immer an konkrete Personen und deren individuelle Erfahrungen gebunden¹⁵ und können Menschen daher zur selben Zeit und am selben Ort unterschiedliche Sehnsüchte haben und unterschiedlich

der schwarz-grünen Römer-Koalition«: Göpfert, Claus-Jürgen: »Die Altstadt – ein politisches Lehrstück«, in: Philipp Sturm/Peter Cachola Schmal (Hg.), *Die immer Neue Altstadt. Bauen zwischen Dom und Römer seit 1900*, Berlin: jovis Verlag 2018, S. 124–133, hier S. 125 u. 129.

14 Vgl. Marek, Katja: *Rekonstruktion und Kulturgesellschaft. Stadtbildreparatur in Dresden, Frankfurt a.M. und Berlin als Ausdruck der zeitgenössischen Suche nach Identität*, Kassel: [Dissertationsschrift] 2009, v.a. »III. 5. Das Image der Stadt – Vermarktung der historischen Altstadt«, S. 87–97; »III. 6. b. Politische Gründe«, S. 97f.

15 Vgl. zur individuellen Wahrnehmung von Architektur u.a.: R. Rambow: *Experten-Laien-Kommunikation*; Abel, Alexandra: »Architektur und Aufmerksamkeit«, in: Dies./Bernd Rudolf

von Architektur angesprochen werden. Entsprechend verweist der Begriff Nostalgie nicht auf einen objektivierbaren »nachprüfbaren Sachverhalt«, sondern, wie Martin Sabrow es formulierte, auf eine »soziale Beziehung«,¹⁶ und lässt allenfalls Aussagen über Personen oder Gesellschaftsgruppen und deren Wahrnehmungen zu. Selbst wenn man Nostalgie als Kulturphänomen einer bestimmten Zeit verstehen möchte, müsste man im Sinne der »sozialen Beziehungen« bezüglich Bevölkerungsgruppen, etwa Alteingesessenen und Migrant:innen, jungen Menschen und älteren, differenzieren.¹⁷ Neben Akteuren und Rezipient:innen sind schließlich auch Ausgangssituation und Zielsetzung jeder Kommune anders: Während die Neue Frankfurter Altstadt das Technische Rathaus (1970–1974) durch ein attraktives Geschäftsviertel ersetzen soll, verfolgt die Stadt Anklam, die mit ihrer rechtsradikalen Szene und Abwanderung kämpft, eine Aufwertung des von DDR-Plattenbauten geprägten Zentrums; im Lübecker Gründungsviertel wird derweil ein umfängliches Bürgerbeteiligungsverfahren mit weitreichender Mitbestimmung der individuellen Bauherr:innen erprobt und zugleich innerstädtischer Wohnraum geschaffen.¹⁸

Die oftmals langwierigen Planungsprozesse führen zudem zu wechselnden Akteuren und sich ändernden architektonischen Konzepten. Insgesamt bildet der Faktor Zeit einen weiteren wichtigen Aspekt für die hier verhandelte Frage. So unterscheidet sich die Wahrnehmung in den 1970/80er Jahren von der heutigen Rezeption aktueller Altstadtensembles, und auch die Empfindungen gegenüber einzelnen Ensembles verändern sich im Laufe der Zeit. Zu fragen wäre daher etwa, welche Rolle Nostalgie für das Nikolaiviertel in seiner Erbauungszeit spielte und welche für heutige Besucher:innen unter veränderten politischen und gesellschaftlichen Verhältnissen. Letzteres beträfe die nach der politischen Wende einsetzende »Ostalgie-Welle«, die eine spezifische Sehnsucht nach der DDR behauptet. Florian Urban, der das historisierende Bauen in der DDR untersuchte, bezeichnete die im Juli 1987 mit einem »Historischen Markt« begangene Eröffnungsfeier des Nikolaiviertels rückblickend als ein »nostalgisches Quartiersfest«.¹⁹ Nach der Wiedervereinigung zeige sich, so Urban, »die Popularität des Viertels vor allem bei Berlin-Besuchern ungebrochen«, es sei »bei Besuchern aus Ost und West weiterhin beliebt«.²⁰ Wichtig für unsere Frage ist nun, ob und gegebenenfalls wie sich die konstatierte positive Wahrnehmung vor der Wende (Abb. 3) von der heutigen unterscheidet und welche Rolle Nostalgie dabei jeweils spielt.

(Hg.), *Architektur wahrnehmen*, 2. Aufl., Bielefeld: transcript Verlag 2019, S. 21–50, hier S. 33; Richter, Peter C.: »Warum hat es moderne Architektur so schwer?«, in: ebd., S. 153–178.

16 M. Sabrow: Nostalgie als historisches Zeit-Wort, S. 143.

17 Vgl. P.G. Richter: *Moderne Architektur*, insbesondere S. 156 u. 168–175, mit weiterer Literatur.

18 Zu den drei Ensembles vgl. E. Engelberg-Dočkal: *Neo-Historismus*, S. 75–82.

19 F. Urban: *Postmoderne als Konsens*, S. 36.

20 Urban, Florian: *Berlin/DDR – neo-historisch. Geschichte aus Fertigteilen*, Berlin: Gebr. Mann Verlag 2007, S. 99, 101 u. 129.

Abb. 3: Nikolaiviertel, Ost-Berlin, 24. Juli 1987 (Bundesarchiv Bild 183–1987-0724-016, Foto Thomas Uhlemann): »Nikolaiviertel – Schön Bummeln lässt es sich durch das wiedererstandene Nikolaiviertel. Zwischen Rotem Rathaus und Spree, dort wo Berlin vor siebeneinhalb Jahrhunderten seine erste Blütezeit als mittelalterliche Hansestadt erlebte, entstand ein bemerkenswertes Bauensemble der DDR-Hauptstadt – das Nikolaiviertel.«



Trotz unterschiedlicher Ausgangssituation zeigen die Konzepte und Gestaltungen der Altstadtensembles Gemeinsamkeiten, die für unsere Frage produktiv sein könnten. Dies betrifft zunächst den Wunsch nach »historisch anmutenden« Stadträumen, und zwar bezogen auf die jeweilige lokale Geschichte: die Hansestadt Lübeck mit ihren steinernen Giebelhäusern, das barocke Dresden mit seinen Stadtpalais oder die Reichsstadt Frankfurt mit ihren Fachwerkhäusern. Die zunehmend eingeforderte Bürgerbeteiligung wirkt sich vor allem auf jüngere Altstadtensem-

bles aus. Dabei richtet sich die Bürgerschaft oftmals gegen eine von Fachleuten präferierte zeitgenössisch-modernistische Architektursprache, was sich in einer Tendenz zu homogenen historisierenden Gestaltungen niederschlägt.²¹ Keines der Altstadtensembles rekonstruiert jedoch die frühere Bebauung, und die Neubauten sind – abgesehen von einzelnen Fassadenrekonstruktionen – als solche erkennbar.²² So erhielt beispielsweise die »Neue Altstadt« kein historisierendes Kopfsteinpflaster und nicht einmal Straßen im eigentlichen Sinne, sondern präsentiert sich als homogene Einkaufs- und Flanierzone (Abb. 4) mit Zugang zu Tiefgarage und U-Bahn.

Abb. 4 (links): »Neue Altstadt«, Frankfurt a.M., Hinter dem Lämmchen, 2012–2018, Foto 2018 (Eva v. Engelberg-Dočkal)

Abb. 5 (rechts): »Neue Altstadt«, Frankfurt a.M., Haus »Zu den drei Römern«, 2012–2018, Passanten beim Betrachten der Spolien, Foto 2018 (Eva v. Engelberg-Dočkal)



Die Attraktivität liegt damit nicht in einem scheinbar hohen Alter, sondern – im Gegensatz zum Modernismus der »Spätmoderne« – in der historischen Anmutung dieser modernen Neubauensembles. Ein damit verbundenes Staunen über »wie alt aussehende« Stadträume konnten auch die Vorläufer unserer Altstadtensembles wecken, etwa die temporären Installationen einer *Rue de Cairo* auf der Pariser Weltausstellung (1889), von »Old Vienna« auf der Weltausstellung in Chicago (1893) oder »Alt-Berlin« auf der Berliner Gewerbeausstellung (1896). Zu letzterer bemerkte der Kritiker Alfred Kerr, es sei ein »Meisterwerk moderner Bau- und Imitationskunst« –

21 Vgl. zum Beispiel der Neuen Altstadt: E. Engelberg-Dočkal: Neo-Historismus, S. 77f.

22 Vgl. H. Rauterberg: Altstadt für alle.

»eine unglaubliche Illusion«.²³ Das Künstliche, Gemachte ist daher Teil der Attraktivität der historisierenden Altstadtensembles. Eine zusätzliche Attraktion bilden in der »Neuen Altstadt« einige in die Neubauten integrierte alte Eichenbalken und historische Baufragmente, die beim »Auffinden« ein besonderes Erlebnis bieten können (Abb. 5).²⁴ Aber auch wenn die Altstadtensembles bei einzelnen Personen Emotionen hervorrufen, sagt dies noch nichts über die Art der Gefühle aus.

Die Schwierigkeit, das Verhältnis von historisierenden Altstadtensembles und Nostalgie zu bestimmen, steht in einem erstaunlichen Missverhältnis zur Häufigkeit entsprechender Zuschreibungen – dies offenbar ungebrochen seit den 1970er Jahren. Die Altstadtensembles sind dabei Teil einer historisierenden Architektur, die in Architekturkritik und Fachliteratur mehrheitlich abwertend mit Nostalgie verbunden wird: Schon 1984 schien dem Gründungsdirektor des im selben Jahr eröffneten Deutschen Architekturmuseums in Frankfurt a.M., Heinrich Klotz, ein großer »Rückfall in ein historisch ausgestattetes und nostalgisch verklärtes Kulissendasein« vollzogen, und er prophezeite unter der Überschrift »Historismus und Nostalgie«, dass »die nostalgischen Stilimitationen als steter Unterton heutigen Bauens« weiterbestehen würden.²⁵ 1988 konstatierte der Architekturkritiker Dieter Bartetzko angesichts eines postmodern-historisierenden Bauens einen zu »platter Nostalgie« verflachten Baualltag und eine »Nostalgiesucht der Gegenwartsarchitektur«.²⁶ Die Reihe von Beispielen wäre beliebig fortsetzbar. 2010 titelte etwa die Zeitung *Die Welt* bezüglich der Länderpavillons auf der Architekturbiennale »Architekten stecken in der Nostalgie-Falle« und fragte: »Kapituliert die Architektur vor der allgemeinen Sehnsucht nach Vergangenheit?«²⁷

Entsprechende Äußerungen finden sich bezogen auf historisierende Altstadtensembles: Während der Diskussion um die Gestaltung der Römerberg-Ostzeile vermerkte die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 1975: »Attrappe, Disneyland oder Nostalgie

-
- 23 Zitiert nach: Weyand, Björn: Poetik der Marke. Konsumkultur und literarische Verfahren 1900–2000 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Band 136), Berlin/Boston: de Gruyter 2013, S. 335; vgl. Engelberg-Dočkal, Eva v.: »Visionen simultaner Geschichten: historisierende Stadtinseln«, in: *Diagonal. Zum Thema: Vision* (= Zeitschrift der Universität Siegen, Heft 41), Göttingen: V&R unipress 2020, S. 125–138, hier S. 127f.
- 24 Vgl. Meier, Hans-Rudolf: *Spolien. Phänomene der Wiederverwendung in der Architektur*, Berlin: jovis Verlag 2020; zur Neuen Altstadt v.a. S. 65–70.
- 25 Klotz, Heinrich: *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960–1980*, Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg & Sohn Verlagsgesellschaft 1984, Zitat S. 13; »Historismus und Nostalgie«, S. 59–62, Zitat S. 62.
- 26 Bartetzko, Dieter: »Heil oder zerrissen? – Über Trends aktueller Stadtarchitektur«, in: *Gewerkschaftliche Monatshefte* 6 (1988), S. 554–561, Zitate S. 559 u. 561: <http://library.fes.de/gmh/main/pdf-files/gmh/1988/1988-09-a-554.pdf>
- 27 Nagel, Britta: »Architekten stecken in der Nostalgie-Falle«, in: *Die Welt* vom 5.9.2010: https://www.welt.de/welt_print/wirtschaft/article9406999/Architekten-stecken-in-der-Nostalgie-Falle-Architekten-stecken-in-der-Nostalgie-Falle.html.

– aber schön«. ²⁸ 1986 erschien in der Wochenzeitschrift *Der Spiegel* ein Beitrag zum Nikolaiviertel unter dem Titel »Eine Kelle Mauerwerk fürs Gemüt«, ²⁹ und 2007 sah Florian Urban das Konzept dieses Viertels »zumindest für die Gruppe der Altstadt-nostalgiker« aufgegangen. ³⁰ Gegenüber der »Neuen Altstadt« sprach 2018 der Architekt Jürgen Engel, der sich mit seinem eigenen Entwurf nicht hatte durchsetzen können, von »einem Wohnquartier in nostalgischen Alstadthäusern«, ³¹ die *Frankfurter Neue Presse* wählte den Begriff der »Nostalgie-Verklärtheit«, ³² und die Zeitschrift *Bauwelt* fragte: »Überfällige Stadtreparatur oder pure Nostalgie?« ³³ Bewusst eine Gegenposition einnehmend plädierte der Architekturkritiker Hanno Rauterberg in der Wochenzeitung *Die Zeit* unter dem Titel »Altstadt für alle!« dafür, der »schönen Illusion« mehr Raum zu geben und fragte angesichts der ablehnenden Haltung der Architektenschaft provokant: »Was ist falsch an Nostalgie?« ³⁴ So seien schließlich die Architekt:innen für das vielfach kritisierte zeitgenössische Bauen verantwortlich: »Was also gibt ihnen das Recht, sich gegen den Wunsch nach Trost, Heiterkeit oder Tradition zu stemmen?« ³⁵

Anders als bei einem zeitgebundenen Kulturphänomen ist die Attestierung von Nostalgie im Bereich Architektur somit nicht auf die 1970/80er Jahre – die konstatierte »Nostalgie-Welle« – beschränkt. Vielmehr findet sie als verallgemeinerte Unterstellung seit dieser Zeit kontinuierlich Verwendung. Entsprechend reagieren die Akteure der historisierenden Altstadtensembles auf ebensolche Zuschreibungen mit Abwehr. So verwahrte sich etwa der Entwerfer des Nikolaiviertels Günter Stahn dagegen, ein »ewiggestriger Nostalgiker« zu sein. ³⁶ Christoph Mäckler, späterer Vorsitzender des Gestaltungsbeirats der »Neuen Altstadt«, wies »Nostalgie-Vorwürfe« ³⁷ im Zuge der Konzeptfindung des Ensembles zurück. Laut Planungsdezernent Olaf Cunitz wurde das Projekt von vielen Menschen »falsch begriffen« und

28 Ehrlich, Wilfried: »Attrappe, Disneyland oder Nostalgie – aber schön. Eine Rekonstruktion von Alstadthäusern am Römerberg wäre möglich«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 8.3.1975, S. 43.

29 Krüger, Karl Heinz: »Eine Kelle Mauerwerk fürs Gemüt«, in: *Der Spiegel* 40, H. 13 (1986), S. 266–274, hier S. 266f; zitiert nach K. Angermann: *Die ernste Postmoderne*, S. 64.

30 F. Urban: *Berlin/DDR*, S. 129.

31 Göpfert, Claus-Jürgen: »Die Altstadt – ein politisches Lehrstück«, in: P. Sturm/P. Cachola Schmal: *Die immer Neue Altstadt*, S. 124–133, Zitat S. 130.

32 <https://www.fnp.de/frankfurt/altstadt-brennpunkt-diskussion-10524085.html> vom 7.11.2018.

33 Crone, Benedikt: »Dom-Römer-Areal in Frankfurt a.M.«, in: *Bauwelt* 16 (2017), S. 30–37.

34 Rauterberg, Hanno: »Altstadt für alle! Frankfurt debattiert über rekonstruierte Bürgerhäuser, völkische Unterwanderung und die Zukunft der Schönheit«, in: *Die Zeit* vom 17.5.2018, S. 47. Ebd.

36 F. Urban: *Postmoderne als Konsens*, S. 456.

37 Petermann, Anke: »Rückkehr des alten Glanzes«, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/ru-eckkehr-des-alten-glanzes-100.html> vom 24.07.2007.

als »rückwärts gewandter Weg« betrachtet, für ihn sei es dagegen: »keine Nostalgie, sondern ein Stück bemerkenswert gelungener Frankfurter Erinnerungskultur«.³⁸

Zu den Schwierigkeiten, dem Verhältnis von Altstadtensembles und Nostalgie nachzugehen, kommt, dass wir trotz diverser Studien noch immer wenig belastbare Erkenntnisse über die Wahrnehmung und Wirkung von Architektur haben. Aussagekräftige quantitative oder qualitative Befragungen liegen nur vereinzelt vor,³⁹ ein Desiderat, dem sich das 2023 gegründete wissenschaftliche Netzwerk »Wirkungsforschung in Architektur und Städtebau« widmen möchte.⁴⁰ Noch weniger Kenntnisse haben wir über die Bewertung bestimmter Entwurfsansätze, Architekturströmungen oder Architektursprachen durch Laien.⁴¹ Daher wissen wir weder Konkretes darüber, wer historisierende Altstadtensembles befürwortet noch – und das ist bezogen auf die Rolle von Nostalgie entscheidend – warum.

Aus dem Kreis der Verfechter:innen historisierenden Bauens wurde dagegen wiederholt konstatiert, dass vor allem junge Menschen entsprechende Architektur bevorzugten.⁴² Eine 2010 von der *Frankfurter Rundschau* in Auftrag gegebene Umfrage ergab eine Zustimmung für die »Neue Altstadt« in der Gruppe der 18- bis 29-jährigen Frankfurter:innen von 94,6 Prozent.⁴³ Das Durchschnittsalter des Vereins *Stadt-bild Deutschland*, der sich unter anderem für historisierende Ensembles einsetzt, betrug 2005 bei seiner Gründung 26 Jahre, womit sich laut Vorsitzendem der Verdacht eines »nostalgischen Rentnerclubs« entkräfte.⁴⁴ Entsprechend bemerkte der Architekturkritiker Rainer Haubrich 2016 in der Zeitung *Die Welt*: »Vorsicht mit der These, die Pflege der alten Baukunst sei ein Hobby von Rentnern, die vor einer unübersichtlichen Gegenwart in eine vermeintlich heile Vergangenheit flüchten. Umfragen zum wiederaufgebauten Schloss in Berlin und zur neuen Altstadt in Frankfurt a.M. erga-

38 https://www.journal-frankfurt.de/journal_news/Panorama-2/Rekonstruktion-der-Frankfurter-Altstadt-Richtfest-beim-Stadthaus-22874.html vom 15.10.2014.

39 Vgl. R. Rambow: Experten-Laien-Kommunikation, mit weiterer Literatur; mit Fokus auf die Intentionen von PlanerInnen und deren Realisierbarkeit, d.h. der praktischen Relevanz: Gribat, Nina/Pläners, Leonie/Brückner-Amin, Sina: »Wirkungsforschung in Architektur und Städtebau«, in: *Die Architekt* 3 (2023), S. 42–47.

40 Vgl. <https://www.was-netzwerk.de/vom> 28.1.2024.

41 Vgl. R. Rambow: Experten-Laien-Kommunikation, v.a. »6. Zweite Teiluntersuchung: Subjektive Präferenzen«, S. 179–209, allerdings nicht bezogen auf klar definierte Architekturstile, sondern auf »traditionelle«, »modern-transparente« und »modern-verschlossene« Bauten.

42 Wolfschlag, Claus-Martin/Hoffmann, Daniel: »Und altes Leben blüht aus den Ruinen«. Rekonstruktion in Architektur und Kunst seit 1990, Graz: Ares Verlag 2021, S. 7 u. 16.

43 Maaß, Philipp: Die moderne Rekonstruktion. Eine Emanzipation der Bürgerschaft in Architektur und Städtebau, Regensburg: Schnell & Steiner 2015, S. 453.

44 Markus Rothhaar, Vorsitzender von *Stadt-bild Deutschland*, zitiert nach P. Maaß: Die moderne Rekonstruktion, S. 453.

ben: Die größte Zustimmung gibt es in der Altersgruppe der 18- bis 25-Jährigen.«⁴⁵ Genauere Angaben zu Untersuchungen dieser Art fehlen jedoch meist.

An der Fakultät für Wirtschaftswissenschaften der Technischen Universität Chemnitz wurden in den letzten Jahren mehrere Studien zur Beliebtheit bestimmter Architektursprachen auf Basis von Befragungen durchgeführt. Demnach würde der sogenannte Bauhausstil, gemeint ist eine reduzierte Bauweise in Anlehnung an die »Architekturmoderne« der 1920er Jahre, von »Menschen in Deutschland« mehrheitlich abgelehnt, präferiert dagegen »üppiger verzierte und »ornamentierte« Gebäude«. Den Bauten im »Bauhausstil« werde die »Gemütlichkeit« abgesprochen, »nach der sich Menschen sehnten«.⁴⁶ Von acht Baustilen, die anhand von Fotomontagen für eine Umfrage unter 100 Probanden zur Auswahl standen, habe der sogenannte klassische Stil, hier gemeint als traditionalistische Formensprache im Sinne der Heimatschutzarchitektur, »bei weitem die meisten Befürworter« erhalten.⁴⁷ Zu einem ähnlichen Ergebnis kam offenbar eine Allensbach-Umfrage: Laut Baukulturbericht 2018/19 rangierte »an erster Stelle der Beliebtheit das Fachwerkhhaus, während die Sachlichkeit des Bauhauses [...] sowohl bei der jüngeren Generation als auch bei der Allgemeinheit am wenigsten Anklang finde; nur 10 % der Befragten können sich vorstellen, eine Immobilie im »Bauhaus-Stil« zu erwerben.«⁴⁸ Diese und vergleichbare Studien sind für unsere Frage jedoch kaum aussagekräftig, da unter anderem die gestalterische Qualität der Beispielbauten bei der Befragung keine Beachtung fand und eine klare Definition der Architektursprachen oder -stile unterblieb. So wird beispielsweise nicht zwischen Neubauten

45 Haubrich, Rainer: »Harte Zeiten für Anhänger moderner Architektur«, in: Die Welt vom 11.6.2016.

46 Thießen, Friedrich et al.: Fluch und Segen des Bauhausstils, Chemnitz: Fakultät für Wirtschaftswissenschaften der Technischen Universität Chemnitz 2017, hier v.a. S. 3, 5, 11 u. 24, <https://monarch.qucosa.de/api/qucosa%3A20682/attachment/ATT-0/>; vgl. Küster, Nicole: Schönheit und Wert von Immobilien. Analyse des in Wohnquartieren bestehenden Zusammenhangs, Chemnitz: Fakultät für Wirtschaftswissenschaften der TU Chemnitz 2014.

47 Auf Basis der Untersuchung von Günther, Tony: Wert von Immobilien – Der Wert von Immobilien in Abhängigkeit von seinem Baustil und seiner Ästhetik. Wissenschaftliche Forschungsstudie an der Fakultät für Wirtschaftswissenschaften der TU Chemnitz, Chemnitz: Fakultät für Wirtschaftswissenschaften der TU Chemnitz 2016; nach F. Thießen: Fluch und Segen, S. 5, vgl. S. 11. Vgl. E. Engelberg-Dočkal: Neo-Historismus, S. 25, Anm. 90; S. 32.

48 Bundesstiftung Baukultur: Baukulturbericht 2018/19. Erbe – Bestand – Zukunft, Berlin: 2018, S. 52: <https://publikationen.bundesstiftung-baukultur.de/baukulturbericht-2018-19>

in modernistischen oder historisierenden Formen unterschieden,⁴⁹ was bezogen auf die historisierenden Altstadtensembles wichtig wäre.⁵⁰

Eine differenzierte Darstellung bezogen auf das Beispiel der Frankfurter Dom-Römerberg-Bebauung und der »Neuen Altstadt« lieferte dagegen Katja Marek. Ein zentrales Ergebnis ihrer Analyse der Sichtweisen von Bürger:innen und Fachwelt auf die Ensembles ist, dass es eine »Fülle an Meinungsvarianten innerhalb der Bevölkerung« gibt.⁵¹

Ein Fazit

Anhand verschiedener Aspekte wurde dargelegt, dass der Begriff Nostalgie für den Bereich Architektur allgemein problematisch und vielfach nicht geeignet ist. Da die der Nostalgie zugrundeliegenden Gefühle und Sehnsüchte immer an Personen und deren individuelle Erfahrungen, Wünsche und Wahrnehmungen gebunden sind, kann sie nicht pauschal auf bestimmte architektonische Konzepte, Formsprachen, Bauaufgaben oder konkrete Gebäude bezogen werden.⁵² Hinter den hier betrachteten Altstadtensembles steht zudem eine Vielzahl von Akteuren, die sich alle unterschiedlich gegenüber Architektur verhalten können. Letzteres gilt auch für die Rezipient:innen, zumal die öffentlichen Stadträume auf eine breite Nutzerschaft und eine lange Bestandsdauer zielen, in der sich die sozialen und gesellschaftlichen Verhältnisse und mit ihnen die Bedürfnisse und Wahrnehmungen der Menschen ändern. Selbst wenn man Nostalgie als ein Kulturphänomen bestimmter Zeiten verstehen möchte, etwa als »Nostalgie-Welle« der westdeutschen Gesellschaft in den 1970er Jahren, bleibt eine Übertragung auf Architektur somit problematisch.

49 »Welche Gebäude gefallen besser: Altbauten oder Neubauten?«, in: Bundesstiftung Baukultur, Baukulturbericht 2018/19. Erbe – Bestand – Zukunft, Berlin: 2018, Frage B4a, S. 170, Informationen zur zugrundeliegenden Befragung der forsa Politik- und Sozialforschung GmbH, ebd., S. 168.

50 Vgl. Altröck, Uwe/Bertram, Grischa/Horni, Henriette (bearb.): Positionen zum Wiederaufbau verlorener Bauten und Räume, hg. vom Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung, Forschungen H. 143: Bonn 2010, hier S. 269f., zudem S. 33 u. 64. Nicht differenziert wird dort zwischen Bauten in historisierenden Formen und exakten Rekonstruktionen historisch oder gestalterisch bedeutender Vorgängerbauten.

51 K. Marek: Rekonstruktion und Kulturgesellschaft, v.a. »III. 4. a. Sichtweisen der Bürger Frankfurts«, S. 81–83; »III. 4. b. Sichtweisen der Fachleute«, S. 83–86 u. 97, Zitat S. 83. Kritisch zur Aussagekraft einer Befragung von Bürger:innen, bei der sich 46 % für eine historisierende Bebauung und 4 % für »moderne Bauten« aussprachen, auch Röger, Moritz: »(Re-)Konstruktion von Geschichte – die Debatte um die Römerberg-Ostzeile«, in: P. Sturm/P. Cachola Schmal: Die immer Neue Altstadt, S. 100–107, hier S. 101 und Anm. 6, S. 107.

52 Vgl. S. Sielke: Nostalgie, S. 12; M. Sabrow: Nostalgie, S. 149.

Dass Nostalgie dennoch so häufig und zudem anhaltend auf historisierende Architektur und Altstadtensembles im Speziellen bezogen wird, hat daher vermutlich andere Gründe. Zentral zum Verständnis ist ihre negative Konnotation in den einschlägigen Fachdisziplinen und bei deren Akteuren. Offenbar steht der Anspruch der Planer:innen und Architekt:innen, beständige Bauwerke für die Gegenwart und Zukunft zu errichten, im Gegensatz zu einer als gefühlsselig diskreditierten »Sehnsucht nach der Vergangenheit«⁵³. Entsprechende Zuschreibungen geben sich damit als Teil eines Architekturdiskurses zu verstehen, der zugespitzt zwischen den Vertreter:innen eines zeitgenössisch-modernistischen Bauens und einer historisierenden Gestaltungsweise ausgetragen wird und eine Absetzung der ersteren von der zweiten Partei intendiert. Die Verwendung des Begriffs sagt also vor allem etwas über die Haltung gegenüber bestimmten städtebaulichen Konzepten und Architektursprachen und wenig über die tatsächliche Wirkmacht der Architektur aus. Letzteres zu untersuchen, bildet ein in der Fachwelt zunehmend erkanntes und formuliertes Desiderat.

Die hier betrachteten historisierenden Altstadtensembles versuchen als meist kommunale Projekte und wichtige Elemente des Stadtmarketings ein positiv konnotiertes, die innerstädtischen Areale aufwertendes Angebot zu schaffen. Sie sind damit Teil einer marktwirtschaftlichen Strategie, die sich, mit Blick auf die Popularität bereits realisierter Bauprojekte, an der vermuteten »Nachfrage« orientieren. Auf die Fragen was genau, bei wem und zu welcher Zeit zu den »Erfolgen« der Altstadtensembles beiträgt, kann es mit Blick auf die Vielfalt der Ausgangssituationen, Akteure, gestalterischen Konzepte und RezipientInnen keine pauschalen Antworten geben. Allerdings sollen wohl »besondere« Stadträume entstehen, die sich vom Alltäglichen unserer Innenstädte absetzen und dabei bevorzugt etwas dem jeweiligen Ort Eigenes, beispielsweise durch Bezug auf die lokale Geschichte und Bautradition, anbieten. Großer Stellenwert kommt zudem einem sinnlich-ästhetischen und emotionalen Angebot zu, sei es die Freude an der Vielfalt der Formen, deren haptische Wahrnehmung oder das Staunen über die täuschend echt anmutenden »Altstädte«.

Bezüglich unserer Frage nach Nostalgie können angesichts des Spektrums möglicher Intentionen und Wirkungen nur Vermutungen angestellt werden: Wahrscheinlich agieren die wenigsten der an Konzeption und Bau beteiligten Akteure aus nostalgischen Gefühlen heraus, sondern versuchen aktuell nachgefragte, ästhetisch attraktive und gut vermarktbar Stadträume zu schaffen. Einzelne Besucher:innen der Altstadtensembles suchen eventuell nach verlorenen Orten aus der Vergangenheit, bei vielen wird dagegen das Konsumangebot und der Reiz des ästhetisch Besonderen dominieren, etwa bezogen auf variationsreiche Gestaltungen, historisierende Formen und »harmonisch-stimmige« Stadträume. Dies ist ein grundsätzlich anderer Sachverhalt, der im Sinne einer Produktästhetik, hier

53 B. Nagel: Nostalgie-Falle.

in Form des *Retro-Designs* der historisierenden Ensembles, auch ohne Nostalgie auskommen kann. Ob und inwiefern die Kategorien des Retro-Geschmacks und der Nostalgie als Rezeptionsphänomen in der Realität scharf zu trennen sind, sei dahingestellt. Dies betrifft auch den Retro-Trend in Mode und Produktdesign, der ebenfalls in den 1970er Jahren einen Aufschwung nahm.

Dennoch scheint die Frage nach dem Verhältnis von Nostalgie und Architektur nicht fruchtlos zu sein. So deutet das Faible vieler Menschen für historisierende Bauten und Stadträume auf einen – wie auch immer gearteten – emotionalen Wunsch des In-Beziehung-Tretens mit Historischem. Einiges spricht dafür, die populären und viel diskutierten Altstadtensembles als zentrale Architekturphänomene unserer Zeit zu deuten, die in grundsätzlicher Weise Vorstellungen von Zeit und Geschichte spiegeln. Wichtig für das Verständnis der Altstadtensembles ist, dass sie weniger idyllische Rückzugsorte denn moderne öffentliche Stadträume bilden, die vielfältige Angebote unterbreiten. Keineswegs müssen sie aus Verlusterfahrungen hervorgehen, seien es persönlich erlebte oder »nachgeholte«⁵⁴, und sie stehen auch nicht zwingend für eine Flucht vor der Gegenwart in eine vermeintliche Vergangenheit.⁵⁵ Vielen bieten sie wohl ästhetisch ansprechende und »besondere« Orte, an denen man – unter anderem – in eine Beziehung zur Geschichte treten kann. Wie dies geschieht, ist vielfältig und ändert sich mit Nutzung und Rezeption der Ensembles (Abb. 6).

54 Vgl. zu einem »nachgeholten Verlusterleben«: Dolff-Bonekämper, Gabi: »Denkmalverlust als soziale Konstruktion«, in: Adrian v. Buttlar et al. (Hg.): Denkmalpflege statt Attrappenkult. Gegen die Rekonstruktion von Baudenkmälern – eine Anthologie, Basel: Birkhäuser 2010, S. 134–146, hier v.a. S. 137–140.

55 Vgl. M. Sabrow: Nostalgie, S. 145f. Bezogen auf den Tourismus vgl.: Groebner, Valentin: Retroland. Geschichtstourismus und die Sehnsucht nach dem Authentischen, Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag 2018 u.a. S. 173.

Abb. 6: Nikolaiviertel, Berlin, Nikolaifestspiele »Jahrmarkt der Zeit«, Foto 2019 (Eva v. Engelberg-Dočkal)



Ist Nostalgie kritisch?

Eine Probe aufs Exempel von Wes Andersons *Grand Budapest Hotel*

Stephan Pabst

1. Die Kritik der Nostalgiekritik

Der akademische Zugang zur Nostalgie war und ist teilweise bis heute kritisch. Sie stand und steht bei Autoren wie Fredric Jameson oder Zygmunt Bauman im Verdacht der Oberflächlichkeit, der Geschichtslosigkeit, des Eskapismus, der historischen Klitterung, der sentimentalten Kompensation oder der Regression.

Daneben hat sich in den vergangenen Jahren ein Diskussionsstrang ausgebildet, der in der Regel mit einer Kritik der Nostalgiekritiker einsetzt. Dabei zeichnen sich zwei Argumentationswege ab. Der eine besteht in dem Verdacht, dass die Nostalgiekritik selbst nostalgisch gefärbt sei.¹ Linda Hutcheon, die in diesen Zusammenhängen gelegentlich als Autorität angeführt wird und deren Argumente sicher für eine bestimmte intellektuelle Situation repräsentativ sind, hat ihn etwa gegen Fredric Jameson, den prominentesten Nostalgiekritiker der 1990er Jahre, erhoben. Jameson gehörte zu den ersten, der die Häufung nostalgischer, vornehmlich filmischer Phänomene beobachtet hatte und Nostalgie als Ideologem des Spätkapitalismus begriff, das die Simulation von Vergangenheit an die Stelle des Bewusstseins von Geschichte setze und Gegenwart bewusst abblende. Seine Kritik trat im Namen der Moderne auf, einer Formation, die sich als emanzipatorische und soziale Kritik von Gesellschaft und gleichzeitig als deren Perspektive begriff, und sie richtete sich gegen das, was man damals konsensuell als Postmoderne zu bezeichnen begann, der er vorwarf, diese sozialen und historischen Gründe der Kritik ästhetisch zu zerstreuen. Diese Kritik der Nostalgie, sagen postmoderne KritikerInnen wie Hutcheon, verweise ihrerseits auf die Sehnsucht nach wirklicher Geschichte und »lost authenticity«.²

1 Vgl. dazu Schrey, Dominik: *Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2017, S. 81.

2 Vgl. Hutcheon, Linda: »Irony, Nostalgia and the Postmodern«, in: Raymond Vervliet/Annemarie Estor (Hg.), *Methods for the Study of Literature as Cultural Memory*, Amsterdam:

Der Einwand hat eine wesentliche Schwäche. Er sagt ja nur, dass der moderne Nostalgiekritiker dasselbe macht wie der postmoderne Nostalgiker. Das mag den Nostalgiekritiker diskreditieren, rettet aber den Nostalgiker noch nicht. Aber der Einwand hat den Vorzug, zur Klärung des Phänomens beizutragen. Schaut man etwas weiter in der Geschichte der Kulturkritik zurück, dann fällt auf, dass sie eigentlich von Anfang an Vergangenheiten ins Spiel bringt, dass diese Vergangenheiten eine kritische Funktion haben, dass immer umstritten ist, ob es sich dabei um bloße Konstruktionen handelt und ob sie ihre Berechtigung historiographischer Richtigkeit oder ihrer Funktionalität in Bezug auf einen bestimmten Zweck verdanken. Das gilt für die Natur Rousseaus, die Antike Schillers, das Mittelalter der Romantik und alles, was sich *ex negativo* als Vergangenheit hinter dem Begriff der ›Entfremdung‹ verbirgt. Und natürlich kann das Verbindungen mit Nostalgie eingehen, wenn man etwa anschaut, was Harald Welzer und Claus Leggewie gegen *Das Ende der Welt, wie wir sie kannten* ins Spiel bringen, die APO z.o. Oder wenn man auf die idealisierte Geschichte der Teilhabe schaut, die Colin Crouchs Kritik der Postdemokratie zugrunde liegt.³

Hutcheon deckt also an Jamesons Ideologiekritik etwas auf, was in Bezug auf die Kritik der Nostalgie paradox wirkt, im Grunde aber ein derart verbreiteter Zug der Kritik ist, dass man sich fragen könnte, ob es Kulturkritik überhaupt ohne Rekurs auf Vergangenes geben kann. Die Denkfigur ließe sich übertragen, etwa auf den Soziologen Oliver Nachtwey, der die Retronormativität (man könnte auch Nostalgie sagen) kritisiert, aber immer wieder auf eine solidarische Moderne zurückgreifen muss, die zwischen dem Ende des Krieges und den 1970er Jahren in Kraft war, um eine Kritik überhaupt in Gang zu setzen. Auch Richard Sennett äußert sich in seiner *Kultur des neuen Kapitalismus* zwar kritisch über Nostalgie, greift seinerseits aber auf ein ›handwerkliches‹ Produktions- und Wissensverständnis zurück, das selbst solche nostalgischen Züge trägt.⁴ Man könnte einwenden, dass es ja auch eine Kritik gibt, die sich utopisch munitioniert, also auf die Zukunft verweist, aber – und deshalb ist der Begriff der Entfremdung hier wichtig – auch diese Kritik führt den Rekurs aufs Vergangene als Verlustgeschichte noch mit.

Editions Rodopi 2000, S. 189–207, hier S. 203. Strukturell ähnlich diskutiert Tobias Becker *Retromania* von Simon Reynolds: »Here the nostalgia critic himself becomes nostalgic«, indem er die 1960er Jahre als nostalgiefreie Zeit des Aufbruchs feiere. Becker, Tobias: »The Meanings of Nostalgia: Genealogy and Critique«, in: *History and Theory* 57.2 (2018), S. 234–250, hier S. 248.

3 Vgl. Lessenich, Stephan: Grenzen der Demokratie. Teilhabe als Verteilungsproblem, Ditzingen: Reclam 2019, S. 12.

4 Vgl. Sennett, Richard: *Die Kultur des neuen Kapitalismus*, Berlin: Berlin Verlag 2005, S. 9, passim. Dass das kein Sonderfall dieses Buches von Sennett ist, sondern ein Grundzug seines gesamten Werks, zeigt Schäfer, Gerd: »Nostalgische Soziologie. Zu Arbeiten von Richard Sennett«, in: *Merkur* 45. Jg. (1991), H. 509, S. 707–712.

Spricht das für die eine oder die andere Seite der Debatte? Weder noch! Während sich Jameson den Einwand gefallen lassen müsste, den Vergangenheitsbezug seiner Kritik nicht aufgeklärt zu haben, müsste sich Hutcheon mit der Frage beschäftigen, erstens wie und ob sich jeglicher Vergangenheitsbezug von Kritik denn als Nostalgie qualifizieren lässt, und zweitens was es für die Kritik hieße, wenn das nicht der Fall ist. Denn man müsste entweder die Sache der Kritik generell verwerfen, wenn sie ganz auf den normativen Rückgriff auf Vergangenheit verzichten sollte, oder man müsste von den Apologeten der Nostalgie verlangen, dass sie die Kritik, die in ihrer Nostalgie angelegt sein soll, auch ausweisen. In diesem Zusammenhang fällt aber auf, dass sich die Kritik der nostalgischen Nostalgiekritik mit der systematischen Nähe zwischen Kritik und Vergangenheit eigentlich gar nicht auseinander setzt. Und nur daraus resultierte ja ein Argument für die Nostalgie, das nämlich, dass Kritik ohnehin immer auf irgendeine Vergangenheit zurückgreifen muss, wenigstens dann, wenn die Kritik irgendwie mit Erfahrung korreliert werden soll.

Der zweite Weg der Kritik der Nostalgiekritiker führt über die Annahme, dass Nostalgie in sich selbst bereits kritisch sei, und zwar in doppelter Weise. Erstens verhalte sie sich kritisch zu ihrer Gegenwart, insofern sich in der Sehnsucht nach Vergangenem ja ein Unbehagen an der Gegenwart artikuliere:

»The aesthetics of nostalgia might, therefore, be less a matter of simple memory than of complex projection; the invocation of a partial, idealized history merges with a dissatisfaction with the present.«⁵

Und mehr noch, Nostalgie sei nicht nur transparent in Bezug auf das Unbehagen an der Gegenwart, es enthalte auch positiv so etwas wie einen utopischen Nukleus, indem sie eine wünschenswerte Zukunft im Medium der Vergangenheit darstelle: »Nostalgie inspiriert unsere Vorstellung von Zukunft, indem sie imaginiert, verbildlicht, materialisiert, was sein könnte. So erinnert sie eher nach vorn denn zurück, produziert Formen der Vorausschau anstelle von Rückblicken.«⁶ Auch dieser Gedanke leuchtet ja gerade dann ein, wenn man Nostalgie in eine Linie mit anderen retro-utopischen Konzepten der Moderne stellt, also Rousseau, Schiller, Romantik, Lukács etc. Sie artikulieren immer auch ihr Unbehagen an der Gegenwart, mit dem Unterschied, dass diese Konzepte einen Totalitätsanspruch erhoben, während das

5 Vgl. L. Hutcheon: *Irony, Nostalgia and the Postmodern*, S. 195.

6 Sielke, Sabine: »Nostalgie – die ›Theorie‹: Eine Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *Nostalgie. Imaginierte Zeit-Räume in globalen Medienkulturen/Nostalgia. Imagined Time-Spaces in Global Media Cultures*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2016, S. 9–31, hier S. 13. Zum utopischen Gehalt der Nostalgie, der hier allerdings gar nicht mehr positiv, sondern bezeichnenderweise nur noch durch seine Abwesenheit ausgewiesen werden kann und insofern eher ein Bedürfnis nach der Utopie markiert, vgl. Stewart, Susan: *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham: Duke U.P. 1992, S. 23.

die Nostalgie nicht tut. Ihr utopischer Anspruch bleibt defensiver und partikularer, insofern der utopische Gehalt nicht expliziert wird und insofern er mit dem eigenen biographischen Horizont verknüpft wird. Die Frage wäre dann nicht, ob Nostalgie diesen utopischen Nukleus hat, sondern ob sie ihn gegen die bloß biographische Färbung zur Geltung zu bringen vermag und ob sie ausweisen kann, wogegen konkret sich denn ihre Kritik richtet. In aller Regel beschränkt sich das Verhältnis der Nostalgie zur Gegenwart ja auf präreflexives Unbehagen.

Diese zweite Rechtfertigungsstrategie wird in der Regel von der Behauptung flankiert, dass sich Nostalgie nicht nur kritisch zur Gegenwart, sondern auch zu sich selbst verhalte. Der Verdacht der Nostalgiekritiker bestand ja darin, dass Nostalgie sich lediglich auf den Schein der Vergangenheit beziehe, ohne diesen Schein auszuweisen oder als solchen auch nur zu begreifen. Sie produziere, vermutete Jameson, lediglich »glossy images«,⁷ die mit Geschichte nichts zu tun hätten. Fred Davis hat Einwände wie diesen in seiner Studie *Yearning for yesterday* schon Ende der 1970er Jahre durch eine Unterscheidung zwischen naiver und reflexiver Nostalgie zu entkräften versucht. Die naive Nostalgie gehe tatsächlich davon aus, dass früher alles »better (more beautiful) (healthier) (happier) (more civilized) (more exciting)« war »than now«. ⁸ Die reflexive Nostalgie hingegen tut das nicht. Auf einer ersten Stufe gleicht der reflexive Nostalgiker sein Sentiment empirisch ab, indem er den Anschein der besseren Vergangenheit und das Unbehagen an der Gegenwart auf ihren Realitätsgehalt befragt. Davis macht dabei freilich auch auf die Gefahr aufmerksam, dass diese Reflexivität zur bloßen »kind of plitud[e]«⁹ herabsinkt, mit der sich der Nostalgiker gegen Einwände imprägniert. Diese Reflexivität kann aber auf einer zweiten Stufe intensiviert werden, indem der Nostalgiker nun nach den psychologischen und historischen Bedingungen seiner Nostalgie fragt.¹⁰ Diese Form der Reflexivität geht allerdings mit dem Risiko einher, dass sie das Gefühl untergräbt. Sie kann sozusagen »too conscious«¹¹ werden. Tatsächlich wird in Davis' Skizze die Nostalgie auf dieser Stufe ja nur noch als Ausgangspunkt einer Aufklärung der eigenen historischen Position thematisch. Anders gesagt: Kritisch wird die Nostalgie hier nur noch unter der Bedingung ihrer Selbstaufhebung. Nostalgie ist eben ein Gefühl und kann sich unter dem Druck der Reflexion zerstreuen.

Die Differenzierung ist komplexer als die spätere und sehr viel populärere Arbeit Svetlana Boyms, auf die in aller Regel als Ausgangspunkt der neueren Nostalgie-Forschung Bezug genommen wird. Boym unterscheidet zwischen restaurativer

7 Jameson, Fredric: *Postmodernism Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke U.P. 1992, S. 9.

8 Davis, Fred: *Yearning for Yesterday. A Sociology of Nostalgia*, London: Free Press 1979, S. 18.

9 Vgl. ebd., S. 24.

10 Vgl. ebd.

11 Ebd., S. 29.

und reflexiver Nostalgie oder, wenn man so will, zwischen böser und guter Nostalgie. Diese Unterscheidung lässt also die Einwände nicht einfach fallen, sondern gründet gewissermaßen eine begriffliche ›bad bank‹, auf die das Defizit der Nostalgie gebucht wird, um einen Teil der Nostalgie gegen Kritik abzusichern. Unter restaurativer Nostalgie wird dabei jene v.a. politisch-populistische verstanden, die vergangene Zustände tatsächlich wiederherstellen möchte, also jene, die einige Jahre nach dem Buch von Boym zur dominanten Form der Nostalgie geworden ist. Ihr gilt der Verdacht, den die Nostalgiekritiker der Nostalgie prinzipiell entgegenbrachten: Sie sei unkritisch: »It is the promise to rebuild the ideal home that lies at the core of many powerful ideologies of today, tempting us to relinquish critical thinking for emotional bonding.«¹² Unter reflexiver Nostalgie versteht Boym hingegen jene, die dem utopischen Projekt dadurch verwandt ist, dass sie von der konstitutiven Unwirklichkeit des von ihr implizierten Zustandes weiß, sodass die kritisch-utopische Funktion und das Wissen von der Konstruiertheit der Vergangenheit hier sogar systematisch miteinander zusammenhängen. Die eine Nostalgie ist todernst, die andere humoristisch und ironisch,¹³ die eine ist nationalistisch, die andere nur kollektiv:¹⁴ »It reveals that longing and critical thinking are not opposed to one another, as affective memories do not absolve one from compassion, judgment or critical reflection.«¹⁵ Die Unterscheidung gehört zu den systematischen Kernelementen des Buchs von Boym und ist seither immer wieder für die Rettung der Nostalgie reklamiert worden, zuletzt von Eva Illouz.¹⁶

Die Notwendigkeit der Unterscheidung enthüllt freilich auch die Ähnlichkeiten und die möglichen Übergänge. Sie teilen die Sehnsucht nach dem Vergangenen, sie sind beide kollektiv, andernfalls bestünde die Möglichkeit und die Notwendigkeit der Ironisierung nicht. Anders gesagt, die Ironie enthüllt das Risiko der Nostalgie, indem sie es abzuwehren versucht. Das wäre der schwächere Einwand. Der stärkere wird von Jan Loheit in diesem Band vorgetragen: Auch restaurative Nostalgie ist reflexiv geworden und umgekehrt. Die Hoffnung also, dass sich die gute von der bösen Nostalgie scheiden ließe, trägt.

All das gibt Anlass zu der Frage: Wie kritisch ist die reflexive Nostalgie eigentlich und entfaltet sie von ihrer Selbstreflexivität aus irgendein kritisches Gegenwarts- oder auch nur Vergangenheitsbewusstsein?

12 Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books 2001, S. XVI.

13 Ebd., S. 61.

14 Ebd., S. 64.

15 Ebd., S. 61.

16 Illouz, Eva: *Explosive Moderne*, Berlin: Suhrkamp 2024, S. 254.

2. Manierismus der Nostalgie

Ich will der Frage am Beispiel von Wes Andersons Film *Grand Budapest Hotel* von 2014 nachgehen. Dieses Vorgehen ist einerseits ausgesprochen angreifbar, weil die Frage systematisch eine Reichweite hat, die durch die Analyse eines einzigen Films nicht abgedeckt werden kann. Und ganz werde ich diesen Vorbehalt nicht ausräumen können. Aber Beispiele leuchten den Zusammenhang nie ganz aus, für den sie stehen, ganz gleich welche und wieviele. Andererseits gibt es kaum Filme oder Bücher, die wie dieser den Begriff der reflexiven Nostalgie in solcher Reinform einlösen, und es gibt wenige Regisseure, deren nostalgische Obsession von den großen Filmstudios und dem Publikum finanziert wurde. Dass Nostalgie im Zentrum der Motivation und der Ästhetik des gesamten filmischen Werks von Wes Anderson steht, ist von der Forschung schließlich schon festgesellt worden. Dass es Filme unter den Filmen Wes Andersons gibt, deren eigentlicher Gegenstand Nostalgie ist, die man insofern als «hyper nostalgia»¹⁷ bezeichnet könnte, auch. *Grand Budapest Hotel* ist einer davon. Wenn man sich also mit der Frage nach der kritischen Kompetenz der reflexiven Nostalgie an einem Beispiel auseinandersetzen möchte, dann ist man hier sicher richtig. Ich lese den Film sozusagen als Analyse der reflexiven Nostalgie. Meine Ergebnisse sind insofern hypothetisch: Wie wäre die reflexive Nostalgie zu bewerten, wenn man den Film als deren Analyse verstünde?

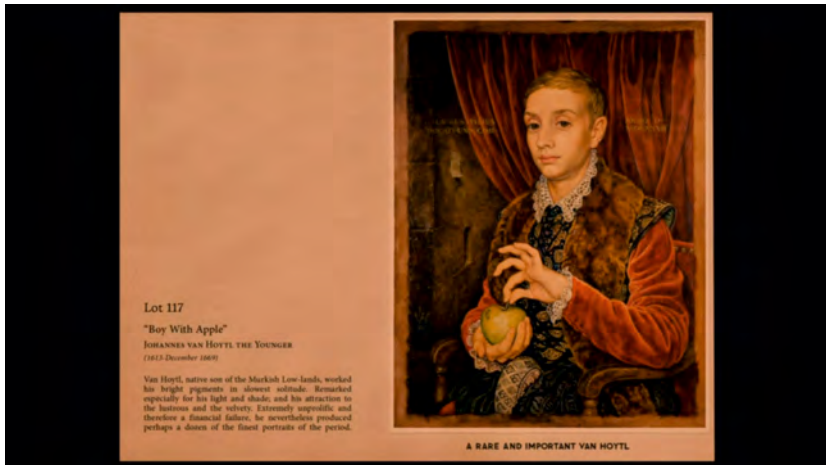
Der Film erzählt die Geschichte Gustave H.s, der als Concierge eines Grandhotels arbeitet und sich dabei einerseits durch seine bis zum Manierismus perfektionierte Etikette, andererseits durch seine absolute Diskretion und das intime Verhältnis auszeichnet, das ihn mit männlichen und weiblichen, meist älteren Gästen verbindet. Der Charakter ist in sich selbst bereits ein Nostalgiker mit einem erotisierten Verhältnis zur Vergangenheit. Als seine Favoritin, die betagte Madame D., verstirbt oder, wie man vermuten muss, ermordet wird, erbt er das Gemälde *Junge mit Apfel*, ein Bild, das für den Film eigens gemalt wurde, um dort dem fiktiven Renaissance-Maler Johann van Hoytl zugeschrieben zu werden [Abb.1]. Es nimmt Einflüsse unterschiedlicher europäischer Maler der Renaissance auf, zu denen, das ist in diesem Zusammenhang wichtig, einer der Hauptvertreter des italienischen Manierismus – Agnolo Bronzino (1503- 1572) – gehört, wie Michael Taylor, der Maler des fiktiven Gemäldes von Bronzino, 2013 in einem Interview verrät.¹⁸ Dieses Bild

17 Crothers Dilley, Whitney: *The Cinema of Wes Anderson: Bringing Nostalgia to Life*, New York: Columbia U.P. 2017, S. 1.

18 Martin, Zelly: »We Talked to The Painter Who Made ›Boy with Apple‹ for Wes Anderson's ›The Grand Budapest Hotel‹«, in: VICE Magazine vom 13. Juni 2014, online unter <https://www.vice.com/en/article/vdpzka/we-talked-to-the-painter-behind-the-boy-with-apple-from-wes-andersons-new-movie>.

führt zum Streit mit der sehr reichen, sehr unsympathischen und sehr brutalen Verwandtschaft der Madame D. Der Vollstrecker des Testaments wird kurzerhand ermordet, H. entwendet das Bild, das man ihm streitig machen will, ist nun aber den Nachstellungen der Familie Desgoffe und Taxis ausgesetzt, die schließlich auch seine Verhaftung erreicht. Gustave H. kann fliehen, ein spät aufgefundenes Testament der Verstorbenen erklärt ihn zum Alleinerben, allerdings kann er sein Erbe nur für kurze Zeit genießen, weil er im Zusammenhang mit dem Ausbruch eines Krieges zu Tode kommt, den man auch als Zweiten bezeichnen könnte, wenn Anderson diese historischen Konkretionen nicht etwas verwischen würde. Beim Übertritt der Grenze kommt es zu Streitigkeiten über die Aufenthaltspapiere des mit ihm reisenden Lobby-Boys Moustafa, in deren Folge H. erschossen wird.

Abb. 1



Die Handlung des Films ist in den 1930er Jahren angesiedelt und spielt in der fiktiven Republik Zubrawka, von deren Realitätsbezug wir so viel erfahren, dass es sich um einen vormaligen Teil Kaniens handelt, der später auf dem Gebiet eines der Ostblockstaaten liegt. Gelegentlich ist von Sudeten die Rede. Es gibt also einen realistisch belastbaren geografischen Verweis. Der Film exponiert seine Künstlichkeit in einer geradezu extremen Weise. Das betrifft die oft slapstickhafte Spielweise der Schauspieler, das betrifft aber auch die Szenenbilder, deren übertriebene Farbigkeit an veraltete Werbebilder erinnert, die gelegentlich wie nachkolorierte Schwarzweißfotos oder ausgeschnittene Bilderbogen wirken, die ihren Montagecharakter bewusst ausstellen [Abb. 2]. Das betrifft den ausgestellten Anachronismus

der filmischen Technik.¹⁹ Und das betrifft auch die Manierismus-Assoziation, die mit dem Gemälde im Film ausdrücklich gemacht wird. Reflexiv ist die Nostalgie also in Bezug auf ihren Konstruktionscharakter. Die Exposition dieser Konstruktion ist die eigentliche bildästhetische Triebkraft des Films.

Abb. 2



Die Reflexivität der Nostalgie beschränkt sich indes nicht auf die exponierte Künstlichkeit der Vergangenheitskonstruktion. Diese wird vielmehr pointiert erst durch die Eingangssequenz des Films, die noch nicht zur eigentlichen intradiegetischen Erzählung gehört, sondern eher die ›Erzählsituation‹ markiert. Wir sehen nämlich zunächst – das ist die Ebene der Gegenwart – eine junge Frau einen Friedhof in »an Eastern European Capital«²⁰ betreten und dort am Grab des berühmten Autors des Buches *The Grand Budapest Hotel* einen Hotelschlüssel niederlegen. Mit dem folgenden Bild zeigt uns der Film den Autor selbst im Jahr 1985, der uns darüber aufklärt, dass er Geschichten eigentlich nicht erfinde, sondern die Geschichten zu ihm kämen,²¹ woraufhin der Film ins Jahr 1968 springt und uns den Autor als jungen Mann im Foyer eines einstmals mondänen, nun aber schlecht besuchten und etwas heruntergekommenen Hotels zeigt. Dort begegnet er dem Besitzer des Hotels – Moustafa –, der ihm erzählt, wie er als Lobby Boy unter der Führung Gustave

19 Vgl. dazu W. Crothers Dilley: Wes Anderson, S. 188.

20 Anderson, Wes: *The Grand Budapest Hotel*. Screenplay, New York: Opus Books 2014, S. 3.

21 Die Passage bezieht sich fast wörtlich auf den Anfang von Zweigs Roman *Ungeduld des Herzens*, in: Stefan Zweig, *Das erzählerische Werk*. Salzburger Ausgabe, hg. v. Werner Michler et al., Bd. 6, hg. v. Stephan Resch, Wien: Paul Zsolnay Verlag 2021, S. 3f.

H.s im Hotel zu arbeiten begann, und jetzt erst kommt der Film zeitlich auf der eigentlichen Handlungsebene in den 1930er Jahren an.

Diese vielfach verschachtelte Eingangssequenz hat in Bezug auf die Nostalgie und die Reflexivität der Nostalgie des Films eine bedeutende Funktion, und in der Verknüpfung beider Aspekte besteht ihre Virtuosität. Denn zum einen wird hier Nostalgie als Nostalgie eigentlich erst konstituiert. Wenn wirklich Gegenstand der Nostalgie die Vergangenheit sein soll, die im biographischen Horizont des Nostalgikers liegt, wie das in der Einleitung dieses Bands behauptet wurde, dann ist Nostalgie in Bezug auf die 1930er Jahre nur in der historischen Verschachtelung und Übertragung der Nostalgie von einem Subjekt der Erinnerung auf ein anderes möglich. Das aber, was die Nostalgie zur Nostalgie erst macht, ist Teil ihrer Reflexivität, indem sie eben Nostalgie als Tradierung unterschiedlicher in sich schon konstruierter und insofern nostalgischer Zustände vorführt. Geschichte ist in diesem Film nichts anderes als die Tradierung unterschiedlicher nostalgischer Szenen. Diese Verschiebung folgt der Logik reflexiver Nostalgie, die sich die Frage vorzulegen hätte: »Looking back from some point in the future will I not feel as nostalgic for this period as I do now for that in the past?«²² Die Nostalgie wird hier übertragen von der jungen Frau auf den Autor, auf Moustafa, auf Gustave H. Reflexiv ist Nostalgie also auch insofern, als es sich um die Nostalgie der Nostalgie der Nostalgie der Nostalgie handelt.

Dabei fungiert H. als Ausgangspunkt und historische Grenze der Nostalgie. Er ist der Ursprungsnostalgiker, über den hinaus sich die Nostalgie nicht zurückverfolgen lässt. Nur in dieser Grenze steckt die konkrete Geschichtlichkeit des Films. H. ist nicht nur die Figur, über die hinaus die Nostalgie nicht weiter zurückverfolgt werden kann, er ist auch die Figur, der widerfährt, was jede Sehnsucht nach Vergangenheit abkühlen sollte – der Tod, und zwar der Tod durch politische Gewalt. Er kündigt sich an. Schon auf einer ersten Reise waren die Papiere Moustafas beanstandet worden und die Verhaftung H.s konnte nur durch den Vorgesetzten der Grenzsoldaten abgewendet werden, der zufällig mit H. bekannt war. Bei einem zweiten Grenzübertritt bleibt dieser glückliche Zufall aus. H. wird abgeführt und erschossen. Als Schwarz-Weiß-Bild fällt das Bild aus der Farbästhetik des Films heraus, in seinem streng spiegelbildlichen Aufbau gehört es der Ästhetik des Films zu [Abb. 3.1. & 3.2]. Die Grenze der Handlung ist zugleich die Grenze der Nostalgie, ist zugleich die Grenze der Filmästhetik, ist zugleich die fiktive politisch-geografische Grenze. Diese Grenze wird von der Gewalt der tatsächlich eintretenden Geschichte gezogen. Der Film ist also auch in Bezug auf das Verhältnis von Nostalgie und Geschichte reflexiv. Offensichtlich weisen sich beide in einer Weise ab, die es nicht erlaubt, die Handlung des Films fortzusetzen nach dem Eintritt der Geschichte. Im nostalgischen Film macht sich Geschichte als dessen Grenze bemerkbar. Das gilt auch

22 F. Davis: *Yearning for Yesterday*, S. 21; vgl. D. Schrey: *Analoge Nostalgie*, S. 87.

für die Ansiedlung der meta- und extradiegetischen Erzählung in einem fiktiven (post-)sozialistischen Staat. Dieser Staat interessiert hier nur in seiner konservierenden Funktion. In ihm ist das Hotel erhalten geblieben, das nun zur nostalgischen Szene wird.

Abb. 3.1



Abb. 3.2



3. Die Illusion der Illusion als Grund der Nostalgie

Was aber die Frage angeht, ob und wenn ja welche kritische Funktion die reflexive Nostalgie Andersons hat und worauf sich die Kritik bezieht, lohnt es sich, noch einen Blick auf die Intertextualität des Films zu werfen, denn die Frage der Tradierung von Nostalgie stellt sich nicht nur in Bezug auf die im Film handelnden Figuren, sondern auch in Bezug auf seinen Intertext. Der Film ist »inspired«, wie es im Abspann heißt, von verschiedenen Texten des österreichischen Schriftstellers Stefan Zweig. Zudem gibt es eine ominöse Weltgemeinschaft der Concierges – die *Society of the Crossed Keys*, die später als fiktiver Herausgeber der für den Film wichtigen Texte von Zweig fungiert und darüber hinaus der Name der Website ist, die das Merchandising der Anderson-Filme besorgt.²³ Unter den Artikeln, die die Society anbietet, findet sich neben der Mütze des Lobbyboys und anderen Retroartikeln aus anderen Anderson-Filmen auch das Zweig-Buch. Wenn man eine Verbindung zwischen Retrokultur, Merchandising und Nostalgie sucht, dann wird man hier fündig.²⁴

Die größte Bedeutung kommt dabei Stefan Zweigs letztem, autobiographischen Text *Die Welt von gestern* zu, er umfasst im Zweig-Reader zum Film den größten Teil und ist dem Thema des Films am umfänglichsten verwandt. Zweig schrieb ihn kurz vor seinem Selbstmord im brasilianischen Exil 1942. Wenn es einen Klassiker der Nostalgie gibt, dann ist es dieses Buch. Zweig erzählt darin von der Kultur des alten Wien, seinem Selbstverständnis als Europäer und vom Untergang dieser Welt, der sich zwischen den beiden Weltkriegen vollzieht und mit dem Beginn des Zweiten Weltkriegs endgültig besiegelt wird, weshalb *Die Welt von gestern* im September 1939 endet. Zweig schaut nicht vollkommen unkritisch auf die kakanische Vergangenheit. Die alte »Welt der Sicherheit«²⁵, die er im ersten Kapitel exponiert, hat durchaus ihre Mängel – eine verklemmte Erotik, eine rigide Pädagogik und einen gewissen Hang zur Selbsttäuschung. Die Sehnsucht gilt dem alten Europa, das sich durch Intellektualität, Liberalität, Mobilität und die Abwesenheit von Gewalt auszeichnet, wobei man dazu sagen muss, dass das bei Zweig ein Europa bürgerlicher Intellektueller ist. Entsprechend spielt der Kontakt mit und die Reisen zu anderen europäischen Intellektuellen eine zentrale Rolle in Zweigs Buch, und die politischen Veränderungen zeigen sich nicht zuletzt an den Bahnstationen an den innereuropäischen Grenzen. Sie werden für gewöhnlich anstandslos passiert. Das ist immer dann nicht mehr der Fall, wenn Kriege eintreten, wie der Erste Weltkrieg, oder wenn Menschen nach der Machtübernahme des NS auf der Flucht und die Grenzen nicht

23 The Society of the Crossed Keys: Selection from the Writings of Stefan Zweig, London: Pushkin Press 2014.

24 <https://www.thesocietyofthecrossedkeys.com>

25 Zweig, Stefan: *Die Welt von gestern*, Berlin/Weimar: Aufbau Verlag 1990, S. 13.

mehr in beide Richtungen durchlässig sind. Das Buch enthält mehrere solche Reisen, in denen der individuelle Grenzübertritt zum Indikator der veränderten historischen Situation wird, bis schließlich Millionen Juden »an allen Grenzen Europas die Bahnhöfe belagerte[n]«. ²⁶

Andersons Film macht keine direkten szenischen Anleihen bei Zweig. Zwar wird der Film von einem Schriftsteller erzählt. Doch der erzählt die Geschichte eines Hotelbesitzers und früheren Lobbyboys, der die Geschichte des Concierge erzählt. Es ist auch nicht die Welt der bürgerlichen europäischen Intellektuellen, die hier untergeht, sondern die Welt einer zwar humanen und liebenswerten, aber doch antiquierten und skurrilen Etikette der Subalternen von Vor-Vor-Vorgestern. Die Bedrohung einer unspezifischen Gewalt wird weniger auserzählt, als dass sie gewissermaßen die Grenzen der antiquierten Fantasiewelt konturiert. Eher strukturell bleibt die Gewalt als begrenzendes Element erhalten, und das stellt sich auch hier an Grenzstationen dar, an denen die Reise Gustav H.s und Moustafas zwei Mal, einmal davon tödlich, unterbrochen wird.

Mit genauem Gespür für den Text und die Funktion der Bahnszenen für das Thema des Buches, den Untergang Europas, greift Anderson die Bahnszenen auf. Die Wirklichkeit des Ersten Weltkrieges artikuliert sich für Zweig zunächst im Halt des Zuges auf dem Rückweg aus Belgien, wo er sich bei Émile Verhaeren in Belgien aufgehalten hatte:

»Aber auf dem halben Wege nach Herbesthal, der ersten deutschen Station, blieb plötzlich der Zug auf freiem Felde stehen. Wir drängten in den Gängen zu den Fenstern. Was war geschehen? Und da sah ich im Dunklen einen Lastzug nach dem andern uns entgegenkommen, offene Waggons, mit Plachen bedeckt, unter denen ich undeutlich die drohenden Formen von Kanonen zu erkennen glaubte. Mir stockte das Herz. Das mußte der Vormarsch der deutschen Armee sein. Aber vielleicht, tröstete ich mich, war es doch nur eine Schutzmaßnahme, nur eine Drohung mit Mobilisation und nicht die Mobilisation selbst. Immer wird ja in den Stunden der Gefahr der Wille, noch einmal zu hoffen, riesengroß. Endlich kam das Signal ›Strecke frei‹, der Zug rollte weiter und lief in der Station Herbesthal ein.« ²⁷

Genauso setzt auch Anderson den Halt des Zuges in Szene. Auch bei ihm hält er auf freier Strecke und auch bei ihm scheint sich die Spannung noch einmal zu lösen, wenngleich illusorisch und wenngleich auch bei ihm sich der Zwischenfall als Anfang des Endes erweist, das dann in der zweiten – anders als bei Zweig – parallel zur ersten konstruierten Zugszene eintritt.

26 Ebd., S. 402.

27 Ebd., S. 213.

Zweigs Buch ist ein kritisches Buch. Es lässt keine Frage daran aufkommen, dass es sich kritisch zu beiden Kriegen und zum NS verhält, die zum Zeitpunkt der Niederschrift seine Gegenwart waren. Seine Rekonstruktion der Welt von gestern ist aber zugleich eine Rekonstruktion der eigenen Illusionen und der Machtlosigkeit als Intellektueller. Das gilt im Rückblick schon für Versuche, Einfluss auf die Entwicklungen zu nehmen, die zum Ersten Weltkrieg führten:

»ich hatte Verhaeren 1912 auf einer Vortragsreise durch ganz Deutschland begleitet, die sich zu einer symbolischen deutsch-französischen Verbrüderungsmanifestation gestaltete: in Hamburg umarmten sich öffentlich Verhaeren und Dehmel, der größte französische und der große deutsche Lyriker. Ich hatte Reinhardt für Verhaerens neues Drama gewonnen, nie war unsere Zusammenarbeit hüben und drüben herzlicher, intensiver, impulsiver gewesen, und in manchen Stunden des Enthusiasmus gaben wir uns der Täuschung hin, wir hätten der Welt das Richtige, das Rettende gezeigt.«²⁸

Und wenig später heißt es über die Annahme, dass es nach einem Ersten keinen Zweiten Weltkrieg geben könne: »Wir täuschten uns alle in unserer Gutgläubigkeit und verwechselten unsere persönliche Bereitschaft mit jener der Welt.«²⁹

Zentral für die Frage der Nostalgie ist aber nicht nur, dass Zweig die Täuschung durchschaut und Nostalgie ihn also keineswegs daran hindert, sich kritisch zu seinem gestrigen Leben zu verhalten, sondern dass die Täuschung ja auch als Bedingung der Nostalgie rekonstruiert wird. Die Täuschung von gestern ist die Bedingung der Verklärung von heute. Man merkt es an Kleinigkeiten. Denn obwohl Zweig in seinem Text realisiert, dass der Pazifismus und die Kriegskritik einiger europäischer Intellektueller wirkungslos geblieben waren, rühmt er an anderer Stelle die Vorzüge der Welt von 1914 vor der nach 1933 doch insofern, als man die Intellektuellen damals immerhin noch vernommen hätte:

»Denn dies unterschied den Ersten Weltkrieg wohlthätig vom Zweiten: das Wort hatte damals noch Gewalt. Es war noch nicht zu Tode geritten von der organisierten Lüge, der ›Propaganda‹, die Menschen hörten noch auf das geschriebene Wort, sie warteten darauf.«³⁰

Zugleich ist indes die Illusion nicht nur Teil der Welt von gestern, sie ist eine Bedingung dafür, dass sie dem Autor so erschien, als könnte sie nun ein Gegenstand der Verklärung sein. Die Erinnerung an die Illusion ist also gleichermaßen die Kritik

28 Ebd., S. 197.

29 Ebd., S. 292.

30 Ebd., S. 230.

der Nostalgie wie sie den historischen Grund der Nostalgie benennt. Nostalgie ist nicht nur Täuschung, sie gilt auch einem Zustand der Täuschung.

Abb. 4



Andersons Film tilgt diese Spuren der Kritik, auch wenn der historische Zusammenhang durch die Datierung des Films, die Erwähnung des Krieges und die Symbolästhetik der neuen Machthaber in Zubrowka kenntlich ist [Abb. 4]. Aber der Eintritt der Geschichte hat hier eine andere Funktion, sie tritt hier in einer entdramatisierten Form auf und hat eher die Funktion, den Raum der Nostalgie überhaupt zu konstituieren. Und die kritische Dimension, die daraus resultiert, dass Zweig ja auch den Anteil reflektiert, den seine Haltung am Untergang der Welt hat, die er nun nostalgisch verklärt, geht in Andersons Film schon deshalb verloren, weil er die autobiographische Dreifaltigkeit der Einheit von Autor, Erzähler und Gegenstand aufsprengt. Autor und Erzähler sind zwar noch identisch, aber der Autor ist nicht mehr Gegenstand der Erzählung. Das ist Gustave H. Der ist zwar »modelled significantly on Zweig«, ³¹ aber eben nicht mehr als Autor, sondern als skurriles, wenngleich liebenswertes Faktotum des Hotels. Dass auch dem Autor Gewalt widerfuhr durch die Emigration und den daraus resultierenden Selbstmord, wird auf der Ebene der ersten Intradiegese nur angedeutet, indem der Autor von einem Jungen mit Spielzeugpistole beschossen wird. Hier ist die Gewalt eine bloße Störung, die mit dem kindlichen Kriegsgott des Jungen schon in die manieristische Ästhetik des Films überführt

31 Prochnik, George: »A conversation with Wes Anderson«, in: *The Society of the Crossed Keys*, S. 11.

wird [Abb.5]. Nachdem der Junge auf den Autor geschossen hat, sitzt er auf »the author's lap with the old man's arms wrapped around his shoulders. The conflict seems never to have existed«. ³² Der Film hat das zwar anders und durchaus etwas bedrohlicher inszeniert, aber der Eintrag im Drehbuch verrät doch auch den Wunsch des gesamten Films: »the conflict seems never to have existed«. So stirbt der Autor, von dem wir ja wissen, dass er vermittelt durch den NS zu Tode kommt, im Film ostentativ nicht (durch Gewalt). ³³ Mit der Entdramatisierung des Konflikts ist er in die Ästhetik des Films eingegangen. Der Wunsch muss ja in Bezug auf etwas bestehen, was durch den Konflikt/Krieg verneint wird. Bei Anderson ist das anders als bei Zweig keine historisch bestimmte Welt von gestern, sondern eher die Welt der Nostalgie selbst. Der Wunsch besteht in Bezug auf eine Welt, in der Nostalgie noch nicht tödlich war. Gustave H. ist, so will es der Film, der letzte unschuldige Nostalgiker dieser Welt. Alle folgenden Nostalgiker sind Nostalgiker einer Nostalgie, die einmal unschuldig zu sein schien. In diesem Sinne dient die Reflexivität weniger der Kritik als der Rettung der Nostalgie gegen die Widerstände der Geschichte. ³⁴

Abb. 5



32 W. Anderson: *The Grand Budapest Hotel*, S. 4.

33 Am Ende kommt ein Hinweis auf das Exil in Südamerika, aber auch geschwächt, da er sich dort nur länger aufgehalten habe.

34 Crothers Dilley liest Zweig schon mit der Anderson-Brille, wenn sie den komischen und dandyischen Autor in ihm erkennen möchte. Nichts wäre in Bezug auf *Die Welt von gestern* falscher, vgl. W. Crothers Dilley: *Wes Anderson*, S. 183.

4. Schluss

Ist reflexive Nostalgie kritisch? Das ist sie, ohne Frage. Rettet das die Nostalgie? Daran sind Zweifel angebracht. Denn lässt man sich einmal auf Boyms Begriff der reflexiven Nostalgie ein und folgt ihrer Spur, dann kommt man zwar zu dem Ergebnis, dass es eine Reihe solcher reflexiver Nostalgiephänomene gibt, die ein hohes Maß an ästhetischer Virtuosität einfordern und ermöglichen, ja die es sogar gerade dadurch begünstigen, dass sich in der Scheinhaftigkeit der Nostalgie der Schein der Kunst zu erkennen vermag. Schaut man aber, wie kritisch diese Nostalgie ausfällt und wogegen sie sich richtet, dann fehlt ihr eigentlich der Gegenstand. Die Vergangenheit ist es nicht, denn die erscheint hier nur in einem bewusst klischierten Sinne. Und die Haltung des Films zu ihr beschränkt sich auf die Ablehnung der Gewalt. Was Gegenstand der Kritik sein könnte, ist hier eigentlich nur *ex negativo* präsent. Gegenwart hingegen ist einfach kein Gegenstand des Films. Sie erscheint als Szene des Rückblicks einer anachronistischen Figur in einer anachronistischen Umgebung. Sie erscheint gewissermaßen nur als Ausgangspunkt der nostalgischen Verkettung. Als möglicher Gegenstand der Kritik verbleibt hier eigentlich nur die Nostalgie selbst. Sie weiß von ihrem historischen Eklektizismus, vom Konstruktionscharakter ihrer Vergangenheit. Dieser Kritik aber fällt die Nostalgie nicht zum Opfer. Im Fall Andersons hat sie vielmehr zwei andere Funktionen. Zum einen ermöglicht oder erzwingt sie eben eine bis zum Manierismus in ihrer Künstlichkeit gesteigerte Ästhetik. Reflexive Nostalgie ist hier gleichbedeutend mit manierierter Nostalgie, nicht nur weil das zufällig die auktoriale Ästhetik Wes Andersons ist, sondern weil die Reflexivität gegenstandslos bleibt und sich so immer nur in neuen virtuellen Reflexionsschleifen in Bezug auf sich selbst verstricken kann. Zum anderen dient sie der Rettung der Nostalgie. Kritik soll also das sein, was Nostalgie ermöglicht. Wenn es hier einen Einwand gegen die Geschichte gibt, »wie sie wirklich war«, dann den, dass sie Nostalgie unmöglich macht.

Männernostalgie

Angst und Traumkitsch im Online-Kapitalismus

Jan Loheit

In seiner Studie *Democratic Leadership and Mass Manipulation* beobachtet Theodor W. Adorno 1949 im politischen Diskurs der USA eine neuartige Agitationsform. Der Agitator zielt, indem er sich als Mann der einfachen Leute präsentiert und eine Atmosphäre der Wärme und Kameradschaft erzeugt, auf einen emotionalen Massenzustand, der die hochindustrialisierte Gesellschaft ergänze. Das Phänomen bringt Adorno auf einen Begriff, den er mit dem Ausdruck »nostalgia« dem Bereich der US-Massenkultur entlehnt.

»The more technification and specialization disrupt the immediate human relationships which were associated with the family, the workshop, the small entrepreneur, the more do the social atoms, which form the new collectivities, long for shelter, for economic security, and for what the psychoanalyst would call a restitution of the womb situation.«¹

Adorno konstatiert, dass offenbar ein beträchtlicher Teil der fanatischen Faschisten in den USA aus Individuen bestehe, die einsam, isoliert und in vielerlei Hinsicht frustriert seien. In ihrer Psychologie spiele das Nostalgische gerade deshalb eine besonders wichtige Rolle. Der Manipulationscharakter, der die von Adorno beobachtete Agitationsform kennzeichnet, besteht darin, dass humane Motive, in denen sich die Sehnsucht nach Nähe und Wärme ausdrücken, von den »cold-blooded promoters of the inhuman« entwendet und durch Massenbetrug befriedigt werden.² Der Schein von Humanität, in dem sich ein Vergangenes verklärt, war allerdings schon in der Massenkunst durchsichtig, die Adorno vor Augen stand. Die musikalische Nostalgie, die er wenige Jahre später in den Arbeiten Kurt Weills erkennt, bezeugt immerhin eine »Verfallenheit an den Tag, die dessen Vergängnis selber festhält« und dadurch die »Sehnsucht nach einer jüngstvergangenen und eben damit

-
- 1 Adorno, Theodor W.: »Democratic Leadership and Mass Manipulation« (1949), in: Ders., Gesammelte Schriften, Bd. 20.1: Vermischte Schriften 1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 283.
 - 2 Ebd., S. 284.

weltfernen Epoche« sublimiert.³ Wo solche Sublimation stattfindet, begründet sich ein ästhetisches Verhältnis, in dem Nostalgie reflexiv wird.

Martin Sabrow glaubt, dass sich der ›Boom‹ von Nostalgie, der heute auf dem Feld kultureller Vergesellschaftung zu verzeichnen ist, gerade ihrer – durchaus nicht auf den Kunstbereich beschränkten – Reflexivität verdankt. Die Nostalgie der Gegenwart zeichne sich dadurch aus, dass sich die Individuen der Unwiederbringlichkeit des Vergangenen bewusst sind:

»Gleichviel, ob im Engagement für die Rettung historischer Bauten oder in der Nachstellung überkommener Bräuche und einstiger Schlachten, ob im Einsatz für den Erhalt von städtischen Gaslaternen oder für die Rettung von kriegsbeschädigten Hausfassaden, selbst in den organisierten Vertriebenenreisen in die verlorene Heimat im Osten – immer geht es um die Nähe zu einer Vergangenheit, deren Uneinholbarkeit vorausgesetzt ist und die als eine ›anwesende Abwesenheit‹ konfiguriert wird.«⁴

Retrophänomenen begegneten wir demnach in kommunikativer Distanz, mit gemischten, rational moderierten Gefühlen. Aber ist es wahr, dass der Nostalgie deshalb der »Impetus des politischen Handelns« im Sinn einer »restaurativen Angleichung an die Vergangenheit« abgeht?⁵ Die jüngsten Erfolge politischer Parteien, deren Agitatoren aus dem Imaginationsreservoir der Nostalgie schöpfen, lassen daran zweifeln. Nostalgie ist, wie Eva Illouz feststellt, im 21. Jahrhundert geradezu ein »Schlüsselmerkmal restaurativer Politik« geworden.⁶ Darum soll sie hier nicht als isoliertes, an sich harmloses Gefühlsurteil interessieren, sondern als eine *ästhetische Emotion*, in der sich Weltanschauungsgehalte vermitteln.⁷ Als solche ist Nostalgie keineswegs harmlos, sondern ein durch und durch politischer Affekt.

Nostalgie kann, wie schon oft festgestellt wurde, als psychologischer Abwehrmechanismus gegen die Zumutungen moderner Transformationskulturen dienen. Aber die Form der Angstbewältigung, die sie bietet, ist illusionär. Die illusionäre

3 Adorno, Theodor W.: »Nach einem Vierteljahrhundert« (1955), in: Ders., Gesammelte Schriften, Bd. 18: Musikalische Schriften 5, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 548.

4 Sabrow, Martin: »Nostalgie als historisches Zeitwort«, in: Zeithistorische Forschungen 18 (2021), H.1, S. 146.

5 Ebd., S. 147f.

6 Illouz, Eva: Explosive Moderne, Berlin: Suhrkamp 2024, S. 264.

7 Emotionen sind, mit Robert C. Solomon zu sprechen, »Teil eines hochentwickelten Gewebes aus Erfahrungen und Überzeugungen«, die sich immer auch »mit anderen Urteilen (z.B. moralischen, wissenschaftlichen und ästhetischen) durch vielfältige logische Verbindungen« verknüpfen. Sie stellen daher »Brennpunkte unserer Weltanschauungen« dar (Solomon, Robert C.: »Emotionen und Anthropologie: Die Logik emotionaler Weltbilder«, in: Gerd Kahle (Hg.), Die Logik des Herzens. Die soziale Dimension der Gefühle, Frankfurt a.M.: edition suhrkamp 1981, S. 239f.).

Form deutet auf ihren Regressionscharakter. Das Moment der nostalgischen Regression ist dabei nicht v.a. durch spezifische Inhalte, sondern durch die ideologische Funktion bestimmt, die Nostalgie im Rahmen ideeller Vergesellschaftung erhält. Mit Rahel Jaeggi gehe ich davon aus, dass Regression dort entsteht, wo Nostalgie als »Kompensation und/oder Verdrängung einer unlösbaren Spannung« funktioniert, die »zwischen erkannten Problemen und der gesellschaftlich verstellten Möglichkeit, angemessen auf sie zu reagieren«, herrscht.⁸ Am Beispiel der Kulturkämpfe, die sich um den Wandel der Geschlechterverhältnisse – einschließlich der Sexualitäts- und Geschlechtsformen – entzündet haben, möchte ich zeigen, dass selbst die Unterscheidung zwischen reflexiver und restaurativer Nostalgie⁹ problematisch geworden ist, seit der Online-Kapitalismus die Gestalt eines »reflexiven Faschismus«¹⁰ hervorgebracht und die schon von Adorno beschriebene Agitationsform auf dem Boden des Digitalzeitalters erneuert hat.

1. Don't worry Darling

Im September 2022 zeigten die Filmfestspiele von Venedig Olivia Wildes *Don't worry Darling*. Der Film entwirft eine Dystopie, die den nostalgischen Wunschtraum der amerikanischen Incel-Community¹¹ im retrotopischen Traumkitsch eines 1950er-Jahre-Idylls festhält. Der Film spielt im phantastischen Nirgendwo einer Wüste, in deren Mitte die Oase einer Retortenstadt mit konzentrisch angeordneten Bungalows liegt. In den Bildern, die alten Hollywoodstreifen abgezogen zu sein scheinen, präsentieren sich klischierte Lebensformen und Konsumstandards einer gehobenen Mittelklasse. Zu sehen sind glänzende Cabriolets, pastellfarbene Anzüge, ausgesuchte Cocktailkleider, Butterfly-Stühle auf der Veranda, großzügige Vorgärten, Swimmingpools usw. Ray Charles, Dizzy Gillespie, Ella Fitzgerald u.a. bilden das musikalische Geleit einer Szenerie, in der strahlende Wirtschaftswundermenschen

8 Jaeggi, Rahel: Fortschritt und Regression, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2023, S. 222.

9 Die heuristische Unterscheidung, die Svetlana Boym in ihrer einflussreichen Studie *The Future of Nostalgia* begründet hat, differenziert zwischen einer Nostalgie, die überwiegend auf Wiederherstellung und Rückkehr drängt (nóstos), und einer solchen, die den Schmerz (álgos) reflektiert und darin verweilt. »Restorative nostalgia evokes national past and future; reflective nostalgia is more about individual and cultural memory. The two might overlap in their frames of reference, but they do not coincide in their narratives and plots of identity.« Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books 2001, S. 49.

10 Strick, Simon: Rechte Gefühle. Affekte und Strategien des digitalen Faschismus, Bielefeld: transcript Verlag 2021, S. 105–152.

11 Incels – so bezeichnen sich jene Männer, die sich in der digitalen Androsphäre frauenfeindlicher Blogs und Internetforen zu einer Hassgemeinschaft formiert haben und ihr Schicksal eines »unfreiwilligen Zölibats« (*involuntary celibate* – Incel) in gewaltvollen Fantasien verarbeiten.

zu einer utopischen Gemeinschaft, dem »Victory Project«, zusammengefunden haben. Alles scheint in bester Ordnung zu sein. »Chaos«, heißt es mehrfach, »ist der Feind des Fortschritts«. Ordnung, Symmetrie, Loyalität und Einheit werden als Garanten geglückter Lebensführung beschworen.

Das trügerische Idyll, das Wilde inszeniert, besteht in jener fordistischen Konformität, in der die kulturellen Muster gesellschaftlicher Reproduktion noch den Erfordernissen des männlichen Massenarbeiters unterworfen waren. Sein Arbeitslohn ist der ganze Familienlohn. Aber die Männer von Victory-Stadt gehen einer Erwerbsarbeit nach, deren Inhalt ihren Ehefrauen ein Geheimnis bleibt. Vage ist die Rede von der Herstellung »progressiver Materialien«. Den Frauen, die nicht weiter nachfragen sollen, ist die Haus- und Familienarbeit angewiesen. Ihr Bewegungsradius ist durch die umgebende Wüste beschränkt, die sie nicht betreten dürfen. »Wir Männer«, meint Frank, der Guru der Gemeinschaft, »verlangen sehr viel. Wir verlangen Stärke, eine Schulter zum Ausweinen, ein sauberes Heim, ein Essen auf dem Tisch und vor allem Verschwiegenheit«. Gepriesen werden die Frauen als Fels in der Brandung des Fortschritts, der ihnen den Komfort eines bürgerlichen Lebens garantiert. Zwang und Notwendigkeit werden vermittels Shopping, Fernsehen und Alkohol in subjektive Freiheit verwandelt. Doch immer wieder wird die Oberflächenästhetik des privaten Glücks durch halluzinatorische Bilder durchbrochen, die einen Abgrund ahnen lassen. Alice, die Heldin dieses Films, entwickelt zunehmend Misstrauen. Indem sie es ausspricht, wird es ihr zum Verhängnis.

Die Männergemeinschaft erklärt sie für verrückt. Doch jetzt tritt aus der Halluzination eine konkrete Erinnerung hervor. Der Film zeigt Alice als Ärztin, die Jack, ihren Mann, nach einer 30-Stunden-Schicht zu Hause am Computer überrascht. Ein Coaching-Video aus der Incel-Community spielt, in dem Franks Stimme zu vernehmen ist: »Die moderne Gesellschaft hat unser wahres Selbst unterdrückt und uns von unserer biologischen Bestimmung entfernt.« Eine zweite Erinnerung ist mit Bildern von Elektroschockmaßnahmen verbunden, die an der gefesselten Alice durchgeführt werden. Wenig später sehen wir sie zwangsfixiert wie Kubricks Alex in *Clockwork Orange* mit durch Klammern aufgesperrten Augenlidern eine Art von bildgestützter Konversionstherapie durchlaufen. Victory entpuppt sich als eine virtuelle Realität, in die ihr Mann sie gewaltsam entführt hat – eine retrotopische Männerphantasie, deren digitale Realisation das reale Leben verschlungen hat. »Ich habe Dein Leben gerettet«, rechtfertigt sich Jack, als das Lügengeschpinst auffliegt. »Du hast rund um die Uhr gearbeitet. Du warst völlig am Ende, Du warst todunglücklich, Du hast Dein Leben gehasst. [...] Frank hat diese Welt geschaffen, in der wir leben können, wie wir es verdienen. [...] Du kannst froh sein, glücklich und froh. [...] Wir sind perfekt hier drinnen. Willst Du nicht perfekt mit mir sein?«

2. Krise der Historizität

Unerwartet führt *Don't Worry Darling* in eine Hightech-Gegenwart, in der sich die Möglichkeiten virtueller Vergesellschaftung in den Alptraum einer zum Frauenkerker gewordenen Online-Existenz verwandelt haben. Dies ist die parabelhafte Seite des Films. Just die soziotechnische Infrastruktur, auf deren Basis sich die Transformation der gesamten Produktions- und Lebensweise – einschließlich der Geschlechterverhältnisse – vollzieht, bietet den Männern zwar nicht real, aber doch virtuell-real die Möglichkeit der Restauration. Der restaurative Drang richtet sich auf historische Individualitätsformen »hegemonialer Männlichkeit«¹², die dem fordistischen Geschlechterdispositiv entsprungen waren. Sie verweisen auf eine Zeit, in der die »Geschlechterrollen« noch von der Sozialordnung verfügt worden waren« und den Individuen im »Fertigmodus des Zu-sein-Habens« zukamen.¹³

Der retrofiktive Raum, den die Filmdystopie zu einer geschlossenen, virtuell-realistischen Erfahrungswelt verdichtet, ist keine literarische Erfindung. Längst beherrscht die räumliche Logik der Onlinewelt die der Kultur insgesamt. Das Internet hat vertieft und ausgeweitet, was Fredric Jameson in den 1980er Jahren im Blick auf die kulturelle Logik der Postmoderne als »Krise der Historizität«¹⁴ wahrgenommen hat. Die Verräumlichung löscht bestimmte Formen der Zeiterfahrung aus. Die netzbasierte »Omnipräsenz, Simultaneität und schwellenlose Zugänglichkeit der Archive« hat dabei, wie Moritz Baßler und Heinz Drügh konstatieren, eine »neue Art von Historismus« entstehen lassen: »Im interaktiven Web 2.0 ist dieses ganze Material« – das Material der Archive – »nicht mehr bloß rezeptiv zugänglich, sondern es steht allen als Spielmaterial zur Verfügung.«¹⁵ Zu beobachten ist allerdings, dass die spielerischen Energien sich zunehmend darauf richten, fiktive Vergangenheiten zu konstruieren, die im Spiel nicht aufgehen, sondern als *protoideologisches Material*¹⁶

12 »Hegemoniale Männlichkeit« bezeichnet nach Raewyn Connell (Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten, 4. Aufl., Wiesbaden: Springer VS 2015, S. 130) »jene Form von Männlichkeit, die in einer gegebenen Struktur des Geschlechterverhältnisses die bestimmende Position einnimmt«. Die Struktur der Geschlechterverhältnisse bietet freilich – in Wechselwirkung mit der gesellschaftlichen Produktions- und Lebensweise – eine Geschichte dar, die Hegemoniewechsel einschließt.

13 Haug, Wolfgang Fritz: High-Tech-Kapitalismus. Analysen zu Produktionsweise, Arbeit, Sexualität, Krieg und Hegemonie, Hamburg: Argument Verlag 2003, S. 188.

14 Jameson, Fredric: »Postmoderne: Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus«, in: Andreas Huyssen/Klaus R. Scherpe (Hg.), Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1986, S. 70.

15 Baßler, Moritz/Drügh, Heinz: Gegenwärtsästhetik, Konstanz: University Press 2021, S. 260.

16 Die fiktive Vergangenheit der nostalgischen Konstruktion bildet, ideologietheoretisch gesprochen, ein Deutungsmuster, dem die Funktion einer sozialen Kohäsivkraft zukommt. Die Konstruktion ist, mit anderen Worten, gemeinschaftsbildend, und zwar horizontal, d.h. ohne Dazwischenkunft einer übergeordneten Macht. »Protoideologisch« ist das konstruktive Ma-

fungieren. Zygmunt Bauman hat die nostalgische Tendenz, die sich darin manifestiert, mit dem Tod der Utopien in Zusammenhang gebracht: »Die Straße nach Morgen wird zum düsteren Pfad des Niedergangs und Verfalls. Vielleicht erweist sich da der Weg zurück, ins Gestern, als Möglichkeit, die Trümmer zu vermeiden, die die Zukunft jedes Mal angehäuft hat, sobald sie zur Gegenwart wurde?«¹⁷ Transformationsangst ist demnach ein Haupttreiber der Nostalgie. Bauman betont deren giftige Wirkung. Doch seine Klage darüber, dass Lebenssinn nur mehr im Imaginationsraum der Nostalgie konstruiert werde, hat ihrerseits einen nostalgischen Zug. Er teilt sich in wiederkehrenden Metaphern traditioneller Bindungen mit, die Bauman gegen den Verfall utopischen Bewusstseins in Anschlag bringt. Aus dem Verschwinden »großer Ideen der Vergangenheit« folgert er,

»dass sich die Vorstellung von einem ›besseren Leben‹ aus ihrer im Himmel geschlossenen Ehe mit der Zukunft gelöst hat. Auf dem Weg zur Scheidung wurde sie in eine Warenform gepresst und in den Verantwortungsbereich der Konsumgütermärkte abgeschoben, wo sie, jeglicher ethischen Bedeutung beraubt, abscheulich verarmte.«¹⁸

Es ist, als würde Bauman die Subjekte noch einmal erschlagen, indem er die Erscheinungswelt von Deprivation, Entfremdung und Dissoziation abstrakt totalisiert. Die Totalität erscheint dabei so ausweglos wie die virtuelle Welt, die Alice in der Männernostalgie gefangen hält.¹⁹

3. Sexismus der Verlierer

Die Dimension der Geschlechterverhältnisse ist, zumal in ihrer konfliktiven Realität, in Baumans Nostalgiekritik merkwürdig abwesend. Er streift sie, wo er auf An-

terial insofern, als es zwar »ideologieförmig umgearbeitet« werden kann, von sich aus aber »keineswegs ideologisch« ist. »Diese Unterscheidung gilt nicht nur im genetisch-diachronen Sinn, sondern auch unter Bedingungen ideologischer Vergesellschaftung. Horizontal gerichtete Kräfte und Formen der sozialen Kohäsion werden fortwährend reproduziert und unterliegen ebenso fortwährend dem organisierenden Zugriff der ideologischen Mächte.« Haug, Wolfgang Fritz: *Elemente einer Theorie des Ideologischen*, Hamburg: Argument Verlag 1993, S. 183f.

17 Bauman, Zygmunt: *Retrotopia*, Berlin: edition suhrkamp 2017, S. 15.

18 Ebd., S. 159.

19 Das »Phantom der Einsamkeit«, das Bauman aus der zunehmenden Individualisierung hervorgehen sieht, schwebt in der flüchtigen Moderne »über jeder Ebene des Zusammenseins und beraubt jegliche menschlichen Bindungen [...] der Fähigkeit, einen der Dauerhaftigkeit dieses Habitats zu versichern« (ebd., S. 171). Ungesagt bleibt, dass sich die Dauerhaftigkeit sozialer Bindungen im Fordismus auf Unterdrückung reimte.

thony Elliots Studie über *Concepts of the Self* (2007) zu sprechen kommt. Darin heißt es:

»Wir leben heute in einer Welt, in der sich die Menschen mit einer veränderten Sexualmoral abmühen, gegen die Verunsicherung der Beziehungen ankämpfen, mit unterschiedlichen Definitionen ihres Selbst experimentieren und den zwischenmenschlichen Anforderungen des Alltags auf dem Verhandlungsweg Sinn zu geben versuchen.«²⁰

Indem Bauman sich diese Gegenwart als Resultat einer Verfallsgeschichte darstellt, gerät in Vergessenheit, dass die historisch-konkreten Formen wechselseitiger Obligationen und Loyalitäten, deren Verschwinden er beklagt, keinem Reich der Freiheit entsprungen waren. Was verfallen ist, sind die alten Moralförmlichkeiten, die mit der Entstehungszeit des fordistischen Industrialismus in die Staatsfunktion gerückt waren. »Der neue Industrialismus«, beobachtete Antonio Gramsci Anfang der 1930er Jahre, »will, dass der arbeitende Mensch seine Nervenkräfte nicht bei der krampfhaften und ungeordneten Suche nach sexueller Befriedigung verschwendet.«²¹ Gramsci prophezeite, dass der »brutale Druck auf die Masse«, den er an den fordistischen Sexualkampagnen ablas, eine »neue Form der sexuellen Vereinigung« hervorbringen werde.²² Die Monogamie sollte zum Garanten relativer Stabilität werden. Sie herrschte, bis die neosexuelle Revolution in der Großen Krise des Fordismus die von diesem geprägten Sexual-, Liebes- und Geschlechtsformen aufzulösen begann. Im Übergang von der fordistischen zur hochtechnologischen, neoliberal formierten Produktions- und Lebensweise vervielfältigten sich die intimen Beziehungsformen.

Im Zeichen der Umwälzung, die den Neoliberalismus zum politischen Management der neuen Produktionsweise machte, werden, wie Volkmar Sigusch beobachtet hat, nicht-familiäre Bindungen aufgewertet, partielle Lifestyles zunehmend idealisiert und mit einem Zwang zu Ungezwungenheit, Vielfalt und Intimisierung gekoppelt.²³ Die aus solcher Flexibilisierung hervorgehenden Widersprüche spitzen sich zu sozialen Paradoxien zu. Was bisher unvereinbar schien, geht jetzt Verbindungen ein: Die »egoistische Suche nach dem schnellen, umstandslosen sexuellen Thrill« steht nicht mehr im Gegensatz zur »Liebesfähigkeit in Dauerbeziehungen«, man kann »gleichzeitig treu und untreu sein, geheim

20 Z. Bauman: *Retrotopia*, S. 155.

21 Gramsci, Antonio: *Gefängnishefte*, Gesamtausgabe in 10. Bänden, Bd. 3, hg. v. Klaus Böchmann und Wolfgang Fritz Haug, Hamburg: Argument Verlag 1992, H. 4, § 52, S. 531.

22 Ebd.

23 Vgl. Sigusch, Volkmar: »Sexuelle Vielfalt. Eine Geschichte zunehmender Akzeptanz?«, in: Informationsdienst der Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung. Forum, H. 1 (2015), S. 4.

und öffentlich, normal und pervers«;²⁴ die Individuen sind einerseits »entwurzelt und anonymisiert«, andererseits »vernetzt und unterhaltsam zerstreut«.²⁵ Das neue Dispositiv verlangt eine Anpassungsbereitschaft, die im Arbeitsleben des Online-Kapitalismus überlebenswichtig wird. Doch wo die »neue Herrschaftsordnung« das »Management der Möglichkeiten [...] dem Karriere-Individuum überantwortet«, treten neben die Sieger jene Abgehängten, die ihr Leben teils »nach der alten Ordnung organisieren, teils hybride Formen ausbilden« oder eben – wie die Incel-Community – »einen Sexismus der Verlierer gegen Erscheinungsformen und Subjekte der Neosexualität« ausbilden.²⁶ Was sie verloren haben, ist ihre Position in der sozialen Hierarchie, die sie innerhalb der traditionellen Reproduktionsmuster zum Oberhaupt einer Familie machte.

4. Mythos statt Geschichte

Der Sexismus der Verlierer setzt Formen der Nostalgie frei, die sich mit einem aggressiven Diskurs der Naturalisierung verbinden. Einer der Diskurskönige, die in diesem Zusammenhang den Ton angeben, ist der klinische Psychologe Jordan Peterson. Die New York Times zählt ihn zu den einflussreichsten Intellektuellen der westlichen Welt. Peterson soll der Figur des Gurus in *Don't worry Darling* als Vorlage gedient haben. Sein Buch *12 Rules for Life* avancierte in den USA zu einem Bestseller, der sich millionenfach verkauft hat. Der Untertitel »An Antidote to Chaos« erinnert nicht zufällig an die Semantik, die auch im Film ausgebreitet wird. Chaos ist für Peterson »reine Möglichkeitsform«, Ursprung und Quelle der materiellen Welt, aber auch »undurchdringliches Dunkel«, vor allem sei Chaos mit dem »ewig Weiblichen« verbunden: »Chaos ist die Bärenmutter, die ihre Jungen bedingungslos beschützt, aber dich in Stücke reißt, weil sie in dir einen Räuber sieht.«²⁷ Seine vernichtende Wirkung, die Peterson mit »weiblichem Anspruchsdenken« identifiziert, zeige sich schlagend in der sexuellen Selektion: »Es ist die Natur in Gestalt der Frau, die bei der Hälfte der Männer von vornherein nein sagt.«²⁸

Petersons Denken wurzelt in der analytischen Psychologie, die mit dem Namen Carl Gustav Jungs verbunden ist. Soziale Konflikte, zumal die Geschlechterspannung, deutet er in mythisch-urzeitlichen Bildern, die der Archetypenlehre ent-

24 Sigusch, Volkmar: »Neosexuelle Revolution«, in: Ders., Das Sex-ABC. Notizen eines Sexualforschers, Frankfurt/New York: Campus Verlag 2016.

25 Ebd.

26 Haug, Wolfgang Fritz: High-Tech-Kapitalismus. Analysen zu Produktionsweise, Arbeit, Sexualität, Krieg und Hegemonie, Hamburg: Argument Verlag 2003, S. 189.

27 Peterson, Jordan: 12 Rules for Life. Ordnung und Struktur in einer chaotischen Welt, München: Goldmann 2019, S. 96.

28 Ebd., S. 97.

springen und ins Schema der Massenkultur eingeschrieben sind. Geschichte wird in Natur verwandelt. Die »Urordnung jeder menschlichen Gemeinschaft« zehrt demnach vom »männlichen Ordnungsprinzip«, das dem Chaos Einhalt gebiete und der Menschheit den Fortschritt gebracht habe.²⁹ Wo immer Frauen als emanzipierte Subjekte auftauchen, ist Petersons Argwohn angestachelt. Braucht eine Frau, wie die von ihm als Propagandafilme »entlarvten« neueren Disneyproduktionen suggerieren, wirklich keinen Mann, der sie rettet? »In jedem Fall«, glaubt Peterson, »ist eine Frau darauf angewiesen, dass ihr Bewusstsein errettet wird«, denn Ordnung und Logos seien »seit Urzeiten« maskulin, »Wachheit«, »Klarsichtigkeit« und »entschlossene Unabhängigkeit« von jeher Attribute des Männlichen.³⁰ Petersons Sympathien gehören daher Disney-Figuren wie Arielle, die noch ihren für Ordnung sorgenden Triton hatte, während er Produktionen wie die Eiskönigin, die archetypische Hierarchien unterwandert, für widernatürliche Irrläufer hält.

Aufgeklärt gibt sich Peterson, wenn er schreibt, dass uns die nostalgische Sehnsucht, in der sich die »Ahnung vom verlorenen Paradies«, die »Unschuld unserer Kinderzeit« oder der »Urzustand der Natur« ausdrücken, zwar Ruhe finden lasse, doch gebe es »kein einfaches Zurück« zu jenem Zustand, in dem wir noch »eins mit Gott und der Natur« gewesen seien.³¹ Worum es aber geht, ist eine Restauration der Mythen, die nach Peterson transhistorisch verankerte, universell gültige Ordnungs- und Sinnstrukturen ausdrücken. Sie bilden das Material, aus denen er seine Ratschläge schöpft. Aus ihnen leitet er auch die geschlechtlichen Normen ab, die alle Subjekte in den Bann ewiger Naturverfallenheit schlagen. Alle Versuche, die »natürliche« Ordnung der Geschlechterverhältnisse zu untergraben, führten demnach zu Chaos. Doch unser Schicksal sei es, Chaos in Ordnung zu verwandeln. In klaren Worten: Worum es Peterson geht, ist eine neosexuelle Involution, in der sich heteronormativ gegliederte Geschlechts-, Sexual- und Liebesformen wiederherstellen. Die Krise jener Traditionsformen, die er als eine Krise »männlicher Tugenden« deutet, soll allerdings nicht durch politischen Eingriff, sondern durch disziplinierte Lebensführung der Einzelnen bewältigt werden.

5. Wille zur Selbsttäuschung

»Machen Sie nicht den Kapitalismus oder linksgrüne Spinner oder die Bosheit Ihrer Widersacher für Ihre Misere verantwortlich«, empfiehlt Peterson.³² Wir sollen demütig sein, die Finger vom Staat lassen, vor unserer eigenen Haustür kehren.

29 Ebd., S. 95.

30 Ebd., S. 489.

31 Ebd., S. 116f.

32 Ebd., S. 250.

Glück können die Individuen bei Peterson allein in ihrer Privatselbständigkeit finden. Wo Bedürfnisse entstehen, die den Rahmen von Markt und Privatheit sprengen, sieht er Gefahr im Verzug. Ihm entgeht, dass die Trennung, die er postuliert, so längst nicht mehr besteht. Dabei ist ihre Aufhebung geradezu Teil seines eigenen Erfolgs. Der private, vermeintlich unpolitische Raum, in dem das Chaos beherrscht werden soll, ist dank der globalen Online-Medialisierung zu einem Ort geworden, der Funktionen der politischen Öffentlichkeit subsidarisiert. Das Politische verschiebt sich, wie Bauman feststellte, zunehmend in den »Bereich individueller Lebenspolitik« und zersplittert im »opaken Pluralismus« der Online-Kommunikation.³³ Die Verschiebung kommt einem Strukturwandel gleich, der die Wahrnehmung beider Sphären, der privaten einerseits, der öffentlichen andererseits, fundamental verändert hat. Sie hat eine, wie Jürgen Habermas beobachtet, »unstrukturierte Öffentlichkeit« entstehen lassen, die trotz aller Vernetzungspotenziale den »inkluisiven Charakter« ihrer Vorformen ebenso eingebüßt hat wie deren kulturelle »Orientierungsfunktion«.³⁴ Strukturell bedroht sieht Habermas dadurch v.a. »diejenige Vermittlungsinstanz, die in der Perspektivenvielfalt der sozialen Lebenslagen und kulturellen Lebensformen zwischen den konkurrierenden Weltdeutungen einen intersubjektiv geteilten Interpretationskern herauschält und als allgemein *rational akzeptiert* sichert«.³⁵ Der kommunikative Funktionswechsel, der dadurch eingetreten ist, hat den Boden bereitet, auf dem der neue Autoritarismus gedeiht.

Die strukturelle Depotenzenz kommunikativer Vernunft hat die Bedingungen hergestellt, unter denen die tradierten affektpolitischen Mittel, allen voran: Nostalgie und Ressentiment, eine ungeahnte Wirkungsmacht entfalten. Im Unterschied zum alten Autoritarismus, der – wenngleich unter anderen historisch-kommunikativen Voraussetzungen – dieselben Mittel zu gebrauchen wusste, richten sich die Anrufungen des neuen an das wie auch immer entfremdete Freiheitsverlangen der Individuen, deren Individualisierungsrechte widersprüchlich verknüpft werden mit Identitätspolitiken. In ihrer den Coronaprotesten gewidmeten Studie stellen Oliver Nachtwey und Carolin Amlinger fest, dass der neue Autoritarismus, bis hin zu seinen neo-faschistischen Rändern, im Unterschied zu seiner fordistischen Variante auf der »unbedingten Autonomie des Individuums beharrt«, deren Existenz auf vergangene Zeiten projiziert wird.³⁶ Ihr Einwand aber, dass die »sentimentale Freiheitsnostalgie (»Früher konnte man noch alles

33 Z. Bauman: *Retrotopia*, S. 44

34 Habermas, Jürgen: »Überlegungen und Hypothesen zu einem erneuten Strukturwandel der Öffentlichkeit«, in: *Leviathan*, Sonderband 37 (2021), S. 496f.

35 Ebd., S. 493.

36 Amlinger, Carolin/Nachtwey, Oliver: *Gekränkte Freiheit. Aspekte des libertären Autoritarismus*, Berlin: Suhrkamp 2022, S. 13.

sagen!«) auf »retrospektiv idealisierte Zeiten« rekurriert, weil z.B. »Frauen keineswegs alles sagen oder tun konnten«, ³⁷ bleibt merkwürdig hilflos. Die kollektiven Weltverhältnisse, die sich im »libertären Autoritarismus« bilden, unterlaufen ja gerade die in vernünftiger Kommunikation wirksame Codierung wahr/unwahr. Der Rückzug in die Niederungen der Faktizität ist prekär geworden. Infrage steht, »ob die demokratische Willensbildung überhaupt noch eine epistemische Dimension hat«, ³⁸

Die traditionelle, »epistemische« Nostalgiekritik (»In Wahrheit war es anders«) versagt, wo die Nostalgie sich selbst als Schein bekennt. Die Lügen sind durchsichtig. Aber ihre Durchsichtigkeit ist, sobald die Lügen mit politischer Macht geladen sind, geradezu Teil ihrer Wirkung. Von der Macht, eine Lüge aussprechen zu können, ohne ihr noch den Anschein von Wahrheit geben zu müssen, geht eine Faszination aus, die das Einverständnis des geneigten Publikums produziert. Darin besteht Trumps Erfolgsgeheimnis. Davon zehrt auch die Neue Rechte in Europa. Parolen wie »Make America Great Again« oder »Hol Dir Dein Land zurück« entstammen demselben Register: Sie spielen mit nostalgischen Fiktionen. Aber das Wissen darum, dass es so, wie die Nostalgie es will, nie gewesen ist, wird vom reflexiven Nostalgiker *willentlich* suspendiert – eine Form der Suspension, die Samuel Taylor Coleridge im 19. Jahrhundert noch der Wahrnehmungslogik literarischer Fiktion vorbehalten hat. Die Entwicklung erinnert an das Arrangement, das im Show-Wrestling »Kayfabe« genannt wird und heute breitflächig die politische Öffentlichkeit bestimmt. ³⁹ Die »quasi-ästhetische Vereinbarung«, die dem Arrangement zugrunde liegt, besteht darin, dass »die Menschen bewusst bereit sind, offensichtlich falsche Dinge für wirklich zu halten« – wie das Wrestling-Publikum, das sich auf die Inszenierung im Ring einlässt und unverzichtbarer Bestandteil des Spektakels ist. ⁴⁰ Der spielerische »Selbsttäuschungswille« hat sich in Haltungen und Verhaltensweisen eingeschrieben, die das »offen getürkte Spiel«, transponiert auf die Bühne der Politik, zum »wirklichkeitbestimmenden Prinzip« machen. ⁴¹ Eingespannt ins ästhetische »Dispositiv eines beflissentlichen Düpiertseinwollens« ⁴², drohen Reality-Format und Kriegsberichterstattung unterschiedslos zu verschwimmen. Wo aber die Kohäsivkräfte der in kommunikativer Vernunft vermittelten sozialen Imagination schwinden, verliert auch das imaginäre Gemeinwesen seine gesellschaftliche

37 Ebd., S. 343.

38 Habermas, Jürgen: »Es musste etwas besser werden...«. Gespräche mit Stefan Müller-Dohm und Roman Yos, Berlin: Suhrkamp 2024, S. 63.

39 Ruoff, Karen/Xylander, Cheryce v.: »Der Wille zum Düpiertsein. Kayfabe in Coronamerika«, in: Das Argument 334, 62. Jg. (2020), H.1, S. 67.

40 Ruoff, Karen: »Kayfabe«, in: Das Argument 323, 59. Jg. (2017), H. 3, S. 285.

41 K. Ruoff/C. Xylander: Der Wille zum Düpiertsein, S. 67.

42 Ebd.

Wirkungsmacht. Der Verlust gefährdet die Stabilität sozialer Antagonismen, die innerhalb bürgerlicher Gesellschaften gewöhnlich durch die ideologische Koexistenz widersprechender Interessen gesichert wird.⁴³ Destabilisierung entsteht zumal, wo fiktive Fakten sich gegenüber der kommunikativen Vernunft derart verselbständigen, dass Individuen ihre Fähigkeit verlieren, sich durch Erfahrung korrigieren zu lassen.

6. Bumerang-Effekt der Nostalgie

Als Adorno das Nostalgiephänomen beschrieb, das die faschistische Agitation in den USA der 1940er Jahre kennzeichnete, betonte er den Unterschied zu den Massenveranstaltungen deutscher Nazis. Die »stream lined mass meetings«, die Hitler veranstaltete, erzeugten keine Atmosphäre von Nähe und Wärme. Der neue Agitator aber, über dessen Wirkungsstrategien Adorno spricht, richtet sich an sein Publikum wie an Vertraute, die ein unausgesprochenes Geheimnis verbindet. Er wiegelt auf, indem er nur vage Andeutungen macht. Sein Ziel ist, im Publikum die wildesten Phantasien zu züchten, v.a. in Bezug auf die Verdorbenheit der Feinde.

»Of course, his listeners would never dare to commit any of the deeds which he ascribes to his foes. The less they can satisfy any extravagant wishes for luxury and pleasure, the more furious do they become against those who, as they fancy, enjoy the forbidden fruit. They want to ›punish the bastards‹. This is the mood promoted by the agitator.«⁴⁴

Nostalgie, als affektpolitisches Mittel gebraucht, ist nicht das Gegenteil solcher Stimmung, sondern deren Humus. Sie erzeugt eine pseudointime Gemeinschaft, die ihren Zusammenhalt in weitgehend diffusen Dissidenzgefühlen findet. Und doch bleibt sie ein Phänomen der Massenkultur. Sie besorgt, wie Adorno unterm

43 »Bei Dominanz (Vorherrschaft) des ›männlichen Geschlechts‹ werden die Geschlechterverhältnisse ›ideologisch‹ reartikuliert, als gestufte symbolische Machtteilung, symbolische Kompensation. Anders gesagt: insofern die Gemeinschaft der Geschlechter hierarchisch zersetzt ist, tendiert sie dazu, im Himmel des Ideologischen sich illusionär restituieren zu präsentieren. Wo Herrschaft das Trennende über das Gemeinsame stellt (und dieses zum Gemeinen degradiert), stellt das ideologische Imaginäre kompensatorisch das Gemeinsame über das Trennende. In dem Maße, in dem sich das imaginäre Gemeinwesen die reale Trennung unterordnet, gestaltet der Kompromiss sich als symbolischer. Aber die symbolischen Praxen sind auf ihre Weise real und lassen sich im Alltag nieder.« W.F. Haug: *Elemente einer Theorie des Ideologischen*, S. 197.

44 Adorno, Theodor W.: »Democratic Leadership and Mass Manipulation« (1949), in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 20.1: *Vermischte Schriften 1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 286.

Eindruck von deutschem Faschismus und Zweitem Weltkrieg schreibt, »die Herstellung jener Archetypen, in deren Überleben die faschistische Psychologie das zuverlässigste Mittel zur Fixierung der modernen Herrschaftsverhältnisse sieht«. ⁴⁵ Ihre Ästhetik, die Unterwerfung als Selbstgenuss organisiert, war keine ganz andere als heute. Simon Stricks These, wonach die »rechte Agitation« heute – im Unterschied zum historischen Faschismus – nicht mehr nur auf Ausgrenzung, Angst und Hass setze, sondern Ressourcen mobilisiere, die der »emotionalen Attraktivität und Anschlussfähigkeit« ⁴⁶ dienen, muss demnach relativiert werden. Der Strategiewandel, den er beschreibt, ist nicht so neu, wie seine Studie suggeriert. Neu allerdings sind Mittel, Formen und Inhalte der Online-Kultur, mit deren Hilfe die Affektmanipulation erzielt wird. Das Verhältnis zur Vergangenheit spielt dabei eine zentrale Rolle. In Anknüpfung an Baumanns Begriff der Retrotopie betont Strick, dass die Vergangenheitsbezüge des Neofaschismus durch »ahistorische jumpcuts« gekennzeichnet sind, die, wie er mit einem Wort Walter Benjamins sagen zu können meint, »jede Vorstellung eines ›homogenen Verlaufs der Geschichte‹ zum Einsturz bringen«. ⁴⁷ Männlichkeit, Patriotismus, Misogynie werden dabei in reflexive Erzählungen umgeformt und in eine Ästhetik der Mobilisierung überführt, die heterogene soziale Gruppen anzusprechen vermag. Die Memes der metapolitischen Rechten historisieren und aktualisieren sich selbst. Strick wählt ein Beispiel, das er dem Telegram-Kanal *Alt Skull's Charnel House* entnimmt. Es zeigt das Sonnenrad-Symbol, das in neonazistischen Kreisen zum Ersatzsymbol für das verbotene Hakenkreuz geworden ist. Darunter prangt der Nike-Slogan *Just do it*. »Nationalsozialismus ist das Gleiche wie Nike-Motivationssprech, Mobilmachung ist Fitness, neoliberale Selbstoptimierung führt zu den Körperidealen der Wehrmacht – *jetzt als Download*«. ⁴⁸ Die »Alternative Rechte« formiert sich zu einer »Erinnerungs- und Aktivierungsgesellschaft«, die »Nazi-Material als postmoderne Selbsthilfe (und umgekehrt)« anbietet. ⁴⁹

Strick warnt, dass die Kritikwerkzeuge bisheriger Faschismustheorie für das Phänomen, das er »reflexiven Faschismus« nennt, recht ungeeignet sind. Das Gefühls- und Strategieregister der metapolitischen Rechten sei sehr viel komplexer, als die gewohnten Analyseketegorien zu fassen vermögen. Die Aufgabe bestehe darin, zu verstehen, wie der neue Faschismus »eigene Historisierungen, Geschichtsmodelle und radikale Perspektivierungen« erzeugt:

45 Adorno, Theodor W.: »Das Schema der Massenkultur. Kulturindustrie (Fortsetzung)«, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 3: *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981, S. 332.

46 S. Strick: *Rechte Gefühle*, S. 33.

47 Ebd., S. 107.

48 Ebd., S. 108.

49 Ebd.

»Diese Arbeit, die eine reflexive Arbeit an großen Bedeutungsmustern ist, bildet den Hauptstrang aller rechten Kulturkämpfe. Statt also ›geschichtsvergessen‹ zu sein und auf seiner ›aufgeklärten‹ Korrektur zu harren, historisiert (sich) dieser reflexive Faschismus selbst und inszeniert historische Wiederholungen als affektive Lektionen – abweichend und explizit gegen konventionalisierte Erzählungen von Geschichte.«⁵⁰

In dieser Hinsicht greift auch die Nostalgiekritik zu kurz, die Olivia Wilde in *Don't worry Darling* entfaltet. Die Geschichtspolitik der metapolitischen Rechten zeichnet kein Idyll der 1950er Jahre. Sie lenkt die Nostalgie vielmehr auf eine Gestaltung von Gegenwart, in der sich die präfaschistische Restauration mit den Tech-Phantasien einer Milliardärsklasse zusammenschließt, die sich »freie Gesellschaften« nur unter der Führung von »Alpha-Männern« vorstellen kann.⁵¹ Ihre nihilistischen Projekte, die auf eine Zukunft ohne Menschheit zusteuern, erinnern vielmehr an jenen Archeofuturismus, der schon Guillaume Faye in seinem gleichnamigen Science-Fiction-Roman vor Augen stand. Die archaischen Werte sind verquickt mit einem Akzellerationismus, der die Vernichtung humaner Lebensgrundlagen beschleunigen und die terrestrischen Naturschranken durch die Kolonisierung des Weltraums überwinden will.

Die Verquickung stellt für die »epistemische« Nostalgiekritik eine unbewältigte Herausforderung dar. Es scheint, als drohte sie in ihrem Kampf gegen »gefühlte Wahrheiten« ihrerseits in einen »nostalgischen Positivismus« abzugleiten, dessen »szientistische Idealisierung« wirkungslos verpufft.⁵² Doch führt kein Weg an dem Wahrheitsprinzip vorbei, das Adorno gegen die faschistische Agitation verteidigte. Die grundsätzliche Mobilität des Vorurteils bietet das Potenzial, sie gegen die Manipulation zu wenden. Die Bereitschaft, sich auf das Kayfabe-Spiel einzulassen, hat eine Grenze, an der sich die Kräfte des psychologischen Widerstands umkehren. »Nobody, and least of all the potentially fascist character, wants to be treated as a sucker, and this is precisely what the agitator does when he tells his audience that they are the suckers of the Jews, bankers, bureaucrats, and other ›sinister forces‹.«⁵³ Gerade die Nostalgie ist dabei, wie Adorno betont, ein Bereich, in dem sich die psychologische Ausbeutung, wenn sie aufgedeckt wird, in einen Bumerang verwandeln kann. Selbst wenn die Individuen vorübergehend auf die Manipulation hereinfliegen,

50 Ebd., S. 114f.

51 Baio, Ariana: »Elon Musk suggests support for replacing democracy with government of ›high-status males‹«, in: Independent vom 4.9.2024, <https://www.independent.co.uk/news/world/americas/elon-musk-trump-harris-high-status-males-4chan-b2606617.html>.

52 Vogelmann, Frieder: Umkämpfte Wissenschaften – zwischen Idealisierung und Verachtung, Ditzingen: Reclam 2023, S. 32–38.

53 Th.W. Adorno: Democratic Leadership and Mass Manipulation, S. 283.

seien die mit Nostalgie im Bund stehenden Sehnsüchte so tief, dass sie durch Täuschung nicht befriedigt werden können: »Treated like children, they will react like children who realize that the uncle who talks baby talk to them merely wants to ingratiate himself for ulterior reasons. Through such experiences the energy inherent in their longing may finally turn against its exploitation.«⁵⁴ Unklar ist nur, wie groß die Zerstörung sein muss, bis der Bumerang-Effekt sich einstellt.

54 Ebd., S. 284.

Das revolutionäre Potenzial im Wiederholungszwang der Nostalgie

Anne Gräfe

Wie jede Sucht führt auch die Sehnsucht ins Verderben. Das grimmsche Wörterbuch kennt sie noch als »Krankheit des schmerzlichen Verlangens« und zitiert Lessers *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*, das aus den *Fundgruben für Geschichte deutscher Sprache und Litteratur* schöpft: »der den siechtum hat von der sehnsuchte, der sol reden mit den, die im lieb sint, und schol horen schoneu maere, die in geluste ze horen«.¹ Anderes empfahl Johannes Hofer, der 1688 mit seiner Dissertation *De Nostalgia* eine folgenreiche Begriffsgeschichte beginnen ließ. Von der schmerzhaften bis tödlichen Sehnsucht nach der Heimat, die sein Doktorvater, der Arzt Jean-Jacques Harder, pathologisierte und mit jenem griechisch-lateinischen Kompositum bezeichnete (*nostos* = Heimkehr + *algos* = Schmerz), glaubte er, sie könne durch Heimkehr kuriert werden. Er hat also empfohlen, der Sucht nachzugeben. Schon hier zeigt sich eine nicht unwichtige Verschiebung von Raum- und Zeitbezug des vermeintlich Ursprünglichen der Herkunft, womit der Begriff der Nostalgie hadert: So besitzen der statische Ort der Heimat, der Prozess der Heimkehr und die Vorstellung von dieser Heimat sehr verschiedene Dimensionen, Orte und Zeitlichkeiten.

Barbara Cassin führt in ihrem Buch *La nostalgie. Quand donc est-on chez soi?* aus, der Begriff selbst hätte »rien d'originel, d'original, bref de ›grec‹. Il est fabriqué, métissé [...] ›historialement‹«.² Hofer geht in seiner Dissertation davon aus, dass das, wonach sich gesehnt wird, real existiere, wobei der Schöpfer des Neologismus, Jean-Jacques Harder, durchaus von *philopatridomania*, einer wahnsinnigen Liebe zur Heimat, schreibt und so dem von Nostalgie Befallenen neben der Sucht auch einen Wahn diagnostiziert. Hier wird eine Differenz zwischen dem realen Ort und seinem vorgestellten Abbild, welches jedoch die eigentliche Quelle der Sehnsucht

1 Deutsches Wörterbuch, Bd. 16: Seeleben – Sprechen (1905), Sp. 157. Frei übersetzt: »Wer das Siechtum der Sehnsucht hat, der soll mit denen reden, die ihm lieb sind, und soll schöne Märchen hören, die ihm Freude bereiten.«

2 Cassin, Barbara: *La Nostalgie: Quand donc est-on chez soi?*, Paris: Autrement 2013, S. 19. Siehe dazu die dt. Übersetzung: »hat nichts Ursprüngliches, Originäres, mit einem Wort: ›Griechisches‹. Man hat es sich ausgedacht, es ist ein [...] ›seinsgeschichtliches‹ Gemisch.«, in: Cassin, Barbara: *Nostalgie. Wann sind wir wirklich zuhause?*, Berlin: Suhrkamp 2021, S. 19f.

ist, deutlich. Quelle der Nostalgie ist schon immer ein Simulakrum und hierin eine Gegenwartspathologie. Baudrillard erklärt es in *Simulacres et Simulation* wie folgt: »Lorsque le réel n'est plus ce qu'il était, la nostalgie prend tout son sens.«³ Das Simulakrum besitzt kein Original, keine reale Vorlage, es ist ein Phantomschmerz, der durch Phantomerinnerungen ausgelöst wird. Phantomschmerzen wie Nostalgie nachzugeben, erzeugt Frustration, denn wenn nicht wiederhergestellt werden kann, was nie gewesen ist, kann der Schmerz auch nicht gestillt werden.

Darüber hinaus ist Nostalgie, wie Stephan Pabst und Jan Loheit in der Einleitung dieses Bandes schreiben, ein Gegenwartsphänomen, wird mit der Nostalgie doch stets ein Unbehagen an der Gegenwart deutlich. Der Frage, ob die Nostalgie eine kritische Kraft entfalten kann, oder ob sie als Ressentiment vorliegt,⁴ geht die Frage des Umgangs mit dem Zustand der Nostalgie voraus: Wenn in den gegenwärtigen politischen Kampagnen das ›again‹ und die Wiederherstellung einer Politik für die Mehrheit der Bevölkerung beschworen wird, wird hier sowohl jenem Simulakrum der Nostalgie nachgegeben, welches sich aus Frustration und Ressentiment gegenüber dem Simulakrum einer fiktiven Vergangenheit speist, als auch das Ohnmachtsgefühl des Ressentiments und der Frustration gerade dadurch wiederholt, dass das Simulakrum auch weiterhin nicht realisierbar ist, weil es keine konkrete Vorlage für eine mögliche Kopie besitzt. Der Umgang der – auch vergangenen – Gegenwart mit der Nostalgie scheint also Hofers Empfehlung zu folgen. Doch hierin formiert sich die Wiederholung der Frustration, die darin liegt, das Simulakrum realisieren zu wollen. Das Ressentiment verfestigt sich.

Im Umgang mit der Nostalgie scheint jener postutopische Moment⁵ produziert, den Fredric Jameson bereits 1983 aufgrund des Versuchs der dauernden Wiederholung und Wiederherstellung einer niemals als solcher existierenden Vergangenheit mit einem »disappearance of a sense of history«⁶ identifizierte. Svetlana Boym begreift Nostalgie als eine Pathologie, die durchaus zu unterschiedlichen Konsequenzen führt. Für den Versuch, das Simulakrum wiederherzustellen, hat sie den Begriff der *restorative nostalgia* gefunden: »Restorative nostalgia stresses *nostos* and attempts a transhistorical reconstruction of the lost home.«⁷ Es bleibt also zu fragen, welcher andere Umgang mit Nostalgie denkbar ist, wenn es um die Frage gehen soll, ob hier eine kritische Kraft zu entfalten ist. Boym schlägt den Begriff der *reflective nostalgia* vor: »Reflective nostalgia dwells on the ambivalences of human longing and

3 Baudrillard, Jean: *Simulacres et simulation*, Paris: Galilée 1981, S. 17. Frei übersetzt: »Wo das Reale nicht mehr ist, was es war, bemächtigt sich die Nostalgie seines Sinns.«

4 Vgl. Einleitung, S. 13.

5 Vgl. ebd.

6 Jameson, Fredric: »Postmodernism and Consumer Society«, in: Ders.: *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Seattle: Bay Press 1983, S. 111–126, hier S. 125.

7 Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*, New York: Basic books 2001, S. XVIII.

does not shy away from the contradictions of modernity. Restorative nostalgia protects the absolute truth, while reflective nostalgia calls it into doubt«.⁸ Ich würde weniger eine Typisierung der Nostalgie vorschlagen, als die Möglichkeit, sie als eine Gesellschaftspathologie zu betrachten und den Begriff der Reflexion von Boym zu übernehmen, um diesen anderen Umgang mit der Nostalgie herauszuarbeiten. Die Art der Reflexion, von der hier die Rede ist, gehört in den Bereich der Ästhetik. Inwiefern sich über die Ästhetik ein Zugang zur kritischen Kraft der Nostalgie finden lässt, soll daher in diesem Artikel weiterbehandelt werden.

Ich schlage vor, nicht der Sehnsucht der Nostalgie nachzugeben, sondern in Form einer ästhetischen Erfahrung das Unbehagen, auf das sie verweist, ernst zu nehmen und das revolutionäre Potenzial herauszuarbeiten, das im Wiederholungszwang der Nostalgie verborgen liegt. Denn hier, so meine These, findet sich eine radikale Kontingenzerfahrung, die dem Ressentiment, als radikale Reduktion von Kontingenz, entgegensteht. Revolutionär ist dieses Potential bereits seit Walter Benjamin. Benjamin sieht in der Kunst des Surrealismus die »revolutionären Energien, die im ›Veralteten‹ erscheinen«, aufgegriffen, und die Möglichkeit, »die gewaltigen Kräfte der ›Stimmung‹ zur Explosion« zu bringen.⁹ Für Benjamin ist das revolutionäre Moment gerade nicht, bereits ein anderes System als zu ersetzendes zu intendieren, sondern die Leergelassenheit des Moments des Umschwungs zu ermöglichen.¹⁰ Denn dort, wo eine andere Geschichte geschrieben und eine andere Ordnung imaginiert werden kann, ist auch eine andere Gegenwart und Zukunft möglich. Und das ist jenes Potential, dass die Kunst ermöglichen kann, wie es wiederum Heiner Müller ausdrückte: »Das Einzige, was ein Kunstwerk kann, ist Sehnsucht wecken nach einem anderen Zustand der Welt. Und diese Sehnsucht ist revolutionär.«¹¹ Boym führt denn auch weiter aus, die reflexive Nostalgie »explores ways of inhabiting many places at once and imagining different time zones; it loves details, not symbols. At best, reflective nostalgia can present an ethical and creative

8 Ebd.

9 Benjamin, Walter: »Der Surrealismus – Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz« [1929], in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 2.1, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 295–310, hier S. 297.

10 Dass Benjamin diesen Gedanken von der revolutionären Bewegung auf seine Überlegungen zur Kunst überträgt, zeigt sich nicht zuletzt in seiner früheren Studie von 1921 zu Georges Sorels *Zur Kritik der Gewalt*, in der er den proletarischen Generalstreik gegenüber dem politischen Generalstreik als anarchischen und wirklich revolutionären Moment betont, weil hier erst einmal alles an Rechtsmitteln ausgesetzt ist. Vgl. Benjamin, Walter: *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze* [1921], Frankfurt a.M.: edition suhrkamp, insbesondere S. 50–64.

11 Müller, Heiner: »Was ein Kunstwerk kann, ist Sehnsucht wecken, nach einem anderen Zustand der Welt«, im Spiegel-Interview mit Urs Jenny und Helmuth Karasek, in: Ders., *Gesammelte Irrtümer*, Bd. 1: Interviews und Gespräche, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1986, S. 133.

challenge, not merely a pretext for midnight melancholias.«¹² Mit der künstlerischen Arbeit *Die Provinz des Menschen* von Heiner Goebbels werde ich im Weiteren zeigen, wie dieses revolutionäre Potential im Wiederholungszwang mit und gegen die Nostalgie entfaltet werden kann.

1. Nostalgie wiederholen

Heiner Goebbels ›Multimediaarbeit‹ *Die Provinz des Menschen* (2016), die als Langzeitprojekt zwischen 2004 und 2014 entstand, arbeitet mit einer differenzierenden Erfahrung von Wiederholung und Heimkehr und schafft es über die reflexive ästhetische Kontingenzerfahrung, den Betrachter:innen dieser Arbeit einen anderen als restaurativen Umgang mit der Nostalgie zu vermitteln.¹³ *Die Provinz des Menschen* besteht aus 54 Filmen, die auf 27 Monitoren und mit 8 Audiokanälen in 21-minütigen Loops laufen. 2016 wurde die Arbeit zum ersten und bisher einzigen Mal im Dresdner Lipsiusbau ausgestellt. Auf den Bildschirmen ist zunächst der immer gleiche, routinierte und strukturierte Ablauf zu sehen: In 54 verschiedenen Städten wurde die vermeintliche Heimkehr desselben Mannes aufgezeichnet: Alle 54 Filmteile wiederholen den strukturell gleichen Ablauf: Der Mann verlässt ein Theater, läuft über den Bordstein, steigt in ein Taxi, fährt los, rezitiert im Auto einen Text, steigt aus, kauft eine Flasche Wasser und geht nach Hause. Protagonist in dieser Sound- und Videoinstallation ist der französische Schauspieler André Wilms. Das Publikum beobachtet ihn über eine in den Filmsequenzen geraffte, als solche aber nicht sofort kenntlich gemachte Zeitperiode von zehn Jahren, in denen er das strukturell identische Ritual in 25 Ländern wiederholt. Während er Passagen aus Elias Canettis Buch mit dem gleichlautenden Titel *Die Provinz des Menschen* auf Französisch zitiert, wird er in verschiedenen Wagen durch die verschiedenen Städte gefahren. Dass es sich bei den Wiederholungen des Textes um Canetti-Zitate handelt, bleibt den Betrachter:innen der Arbeit, die nicht mit Canettis Werk vertraut sind, verborgen.¹⁴ Begleitet werden die 54 neben- beziehungsweise aufeinanderfolgenden Filmsequenzen

12 S. Boym: *The Future of Nostalgia*, S. XVIII.

13 In meiner Doktorarbeit *Radikale Kontingenz aushalten. Die Dialektik der ästhetischen Langweile in der Gegenwartskunst* arbeite ich im vierten Kapitel die Frage der Langweile als Wiederholung weiter aus. Der hier vorliegende Beitrag ist eine kondensierte Form dieser Überlegungen, die sich aber in Teilen wortwörtlich mit dem Abschnitt zu Heiner Goebbels aus der Dissertation deckt. Siehe die publizierte Version: Gräfe, Anne: *Langeweile aushalten. Kontingenzerfahrung in der Gegenwartskunst*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2024, hier insbesondere das dritte Unterkapitel des vierten Kapitels ›Langeweile in der strukturellen Wiederholung – Heiner Goebbels‹, S. 129–141.

14 Canetti, Elias: *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942–1972*, Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag 1986.

von einer rauschenden Klanglandschaft, die aus den Geräuschen der Städte zusammenmontiert wurde.

Goebbels' Bearbeitung verfolgt das Wiederholungsthema auf inhaltlicher und formaler Ebene. Zum einen sehen wir die strukturelle Wiederholung eines immer gleichen Ablaufs, zum anderen holt Goebbels Fragmente verschiedener älterer Arbeiten wieder hervor, wiederholt und verändert dabei die in diesen Fragmenten aufgehobenen Kontexte. So gehen viele der Sequenzen direkt auf Videonotizen zurück, die Goebbels seit 2004, zeitgleich mit seiner Musiktheaterarbeit *Eraritjaritjaka*, aufzuzeichnen begann. Während des Stücks *Eraritjaritjaka* verschwindet der Schauspieler André Wilms von der Bühne. Per Videoübertragung auf eine Leinwand auf der Bühne wird er dabei begleitet, wie er das Theater verlässt, in ein Taxi steigt, im Auto einen Text rezitiert und in einem Wohnhaus die Treppen zu einer Wohnung hinaufgeht. Es wirkt, als geschähe alles in Echtzeit, doch in dem Moment, in dem er daheim beginnt, sich etwas zu Essen zuzubereiten, geht auf der Bühne ein Licht an und wir sehen ihn sowohl auf der Bühne als auch auf der Videoleinwand am Herd stehen. Eben jene Videosequenzen dieser älteren Theaterarbeit sind in *Die Provinz des Menschen* wiederholt und in ihrer Komposition des Neben- und Hintereinanderstellens und -abspielens zugleich zu einer eigenständigen neuen Arbeit zusammengesetzt worden. Darüber hinaus war im Lipsiusbau zeitgleich mit *Die Provinz des Menschen* eine weitere Arbeit von Heiner Goebbels zu sehen, die die Wiederholung der eigenen Arbeit beinhaltet: *Landschaft 3* ist ein arrangierter Ausschnitt des vierten Akts des Videomitschnitts von Goebbels' Inszenierung des Musiktheaterstücks *De Materie* (Original 1989 von Louis Andriessen), mithin der Eröffnungssoper zur Ruhrtriennale 2014. Goebbels inszenierte die Oper im dunklen Inneren einer gewaltigen Industriehalle, in der er eine einsam zusammengezogene Schafherde zeigt, die einzig von einem über ihnen schwebenden Zeppelin belagert, umkreist und beleuchtet wurde.

Diese Arbeiten, Fragmente und Interpretationen gemeinsam auszustellen, sie also am gleichen Ort (wieder-)aufzuführen, impliziert, sie zueinander in Beziehung zu setzen und aus den Fragmenten und Trümmern früherer Narrationen eine neue Konstellation zu erschaffen, die dem benjaminschen Gedanken folgt, »die Geschichte gegen den Strich zu bürsten«.¹⁵ Das, was Heiner Goebbels hier als Vision aufscheinen lässt, ist die Phantomerinnerung des Ursprungs, welchen ebenfalls die Nostalgie heimsucht. So stellen die Sequenzen aus *Die Provinz des Menschen* die Illusion von Heimkehr, Wiederkehr und Abbild infrage, wenn sie die vermeintliche Heimkehr eines Schauspielers wiederholen, der nie wirklich heimkehrt, weil er im eigentlichen Theaterstück auf der Bühne verbleibt. Selbst wenn er nicht wieder auf

15 Benjamin, Walter: »Über den Begriff der Geschichte«, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Band 1.2: *Abhandlungen*, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2015, S. 691–704, hier S. 697.

der Bühne auftauchen würde, bliebe die Heimkehr nur Spiel, eine Illusion. Zugleich erschafft die immer wiederkehrende strukturelle Wiederholung der Theaterpraxis von Aufführung zu Aufführung über die Jahre hinweg ein Ritual, in dem sich der strukturell gleiche Ablauf durchaus für den Schauspieler als Praxis der Gewohnheit einstellt. Und auch in *Landschaft 3* werden diverse Sinnzusammenhänge der Nostalgie, mithin anderer ›Provinzen des Menschen‹, betont, wenn eine unheimliche Landschaft aufgeführt wird, die vertraut und unvertraut zugleich erscheint und so wieso als Aufführung, aber auch als in der in ihr verhandelten Abbildung nur die Vision einer Landschaftsillusion vorführt. Mit diesen Inszenierungen verwischen Boyms Unterscheidungen von restaurativer und reflexiver Nostalgie, sie evozieren eine Reflexion zweiter Ordnung über das Phänomen der Nostalgie per se. Boyms begriffliche Unterscheidung bezieht sich auf den Umgang mit den je genutzten Bildern der Vergangenheit, als entweder stillgestelltes Bild (restaurativ) oder als fluider Zeitlauf (reflexiv), der sich je unterschiedlich in der Erinnerungskultur als nationale einheitliche Narration, die mit aufgeladener Symbolik arbeitet (restaurativ), oder als kulturelles Gedächtnis, das sich aus individuellen Erzählungen speist (reflexiv), niederschlägt.¹⁶ Mit den hier verhandelten Arbeiten von Heiner Goebbels lässt sich zeigen, dass in der Reflexion über die Nostalgie auch jene von Boym unter dem Begriff der restaurativen Nostalgie gefassten Problemkonstellationen kritisch reflektiert werden, dass also der Begriff der reflexiven Nostalgie nicht unbedingt einen positiven Nostalgiebegriff gegenüber dem restaurativen Nostalgiebegriff evoziert, sondern einen Begriff, der die kritische Reflexion über die Phänomene der Affektmodellierung qua restaurativer Nostalgie vollzieht.¹⁷

Auch die Titel der Arbeiten legen Spuren zu dieser Deutung: So verweist der Titel von *Landschaft 3* zum einen auf etwas in dieser Videoarbeit, in der aus ihrem Umfeld entfremdete Schafe von einem künstlich erleuchteten Zeppelin zu sehen sind, völlig Abwesendes: Landschaft. Zum anderen deutet der Titel auf eine Abbildtheorie hin, in der es um eine Landschaft dritter Ordnung, also nicht mehr um die Simulation des Originals, also das Abbild des ersten realen Bilds, sondern um das Simulakrum als Abbild dritter Ordnung geht: »Il ne s'agit plus d'une représentation fausse de la réalité (l'idéologie), il s'agit [...] que le réel n'est plus le réel«.¹⁸ Was in der Erkenntnis desselben einsetzt, ist die Nostalgie: »Lorsque le réel n'est plus ce qu'il étaie,

16 Vgl. insbesondere das fünfte Kapitel *Reflective Nostalgia: Virtual Reality and Collective Memory* in: S. Boym: *The Future of Nostalgia*, S. 49–55.

17 Siehe dazu auch den Essay von Assmann, Aleida: »Three Stabilizers of Memory: Affect-Symbol-Trauma«, in: Udo Hebel (Hg.), *Sites of Memory in American Literature and Culture*, Heidelberg: Winter 2003, S. 15–29.

18 J. Baudrillard: *Simulacres et simulation*, S. 26. Frei übersetzt: »Es geht nicht mehr um die falsche Repräsentation der Realität (Ideologie), es geht darum [...], dass das Reale nicht mehr das Reale ist.«

la nostalgie prend tout son sens.«¹⁹ Auch im Verweis auf Elias Canettis Buch durch den Titel der Arbeit *Die Provinz des Menschen* zeigt sich der nicht einzuholende Versuch einer Idee von Heimat als realem Ort. Die 54-fach wiederholten Filmsequenzen aus *Die Provinz des Menschen* erzeugen als Fragmente der Theaterarbeit *Eraritaritjaka* in der Wieder-Holung dieses strukturell immer gleichverlaufenden Heimkehrens eine Nostalgie, indem in ihnen Spuren von etwas vermeintlich Verlorengegangenen geformt werden, das gerade dadurch erst erschaffen wird, was der Titel dieser früheren Arbeit von Goebbels seinerseits bereits aussagt: Der Begriff *Eraritaritjaka* ist, wie Canetti in seinen Aufzeichnungen festhält, »ein archaischer poetischer Ausdruck auf Aranda [und] bedeutet ›voller Verlangen nach etwas Verlorengegangenen‹«²⁰ zu sein.

Das Simulakrum des Verlorengegangenen zeigt sich als Hyperrealität in den Videoinstallationen: Wie die 27 Monitore in der Multimediainstallation *Die Provinz des Menschen* von einem einzigen Mann belebt sind, der dem Theater den Rücken kehrt und jener immer gleichen Struktur folgend in unterschiedlichen Städten der Welt nach Hause fährt, so sind es in *Landschaft 3* die vom Menschen domestizierten Tiere, die an einem industriellen Ort auf mechanische Weise von einem Zeppelin künstlich beleuchtet und dadurch gewissermaßen beobachtend umkreist werden. Canettis Vorstellung der Provinz – »eine kleinere geschlossene Einheit innerhalb einer größeren Totalität«²¹ – und das Bild einer Schafherde entsprechen einander strukturell und wiederholen sich.²² Der leuchtend-observierende Zeppelin, das industrielle Setting und die Stille, regelmäßig unterbrochen von hellem Glockenklängeln, sind Spuren des Obskuren, Unheimlichen und Unbekannten im vermeintlich Bekannten, Provinziellen. Baudrillard beschreibt, wie im Hyperrealen Spuren des Realen auftauchen, wie sie sogar erst von diesem hervorgebracht werden: »[D]onc des vestiges subsistent çà et là, dans les déserts qui ne sont plus ceux de l'Empire, mais le nôtre, le desert du reel lui-même.«²³ Für das hier zu verhandelnde Pathologische der Nostalgie ist das insofern interessant, als diese Spuren des Unheimlichen die zu

19 A.a.O., S. 17. Frei übersetzt: »Wo das Reale nicht mehr ist, was es war, bemächtigt sich die Nostalgie seines Sinns.«

20 Canetti, Elias: »Die Fliegenpein«, in: Ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 5: *Aufzeichnungen 1954–1993*, München: Hanser 2004, S. 66.

21 Siehe die Besprechung zu Canettis *Die Provinz des Menschen* von Mayer, Hans: »Schwarze Wolke, Gift des Grams«, in: *Der Spiegel* 22 (1974), online unter <https://www.spiegel.de/kultur/schwarze-wolke-gift-des-grams-a-faeb5081-0002-0001-0000-000041739268>.

22 Ähnliches ließe sich natürlich auch über Goebbels' Installation *Die Provinz des Menschen* sagen.

23 J. Baudrillard: *Simulacres et simulation*, S. 10. Frei übersetzt: Spuren des Realen leben hier und da in den Wüsten weiter, nicht in den Wüsten des Reichs, sondern in unserer Wüste, in der Wüste des Realen selbst.

verhandelnde Realität des Bekannten der Provinz wie der Landschaft erst aufscheinen lassen, mithin als Hyperrealität produzieren. ›Landschaft‹ wie ›Provinz‹, beides durchaus Topoi der Nostalgie,²⁴ werden hier zum einen über den Hinweis des Titels im Vorstellungsraum der Imagination aufgerufen, zum anderen ermöglicht die ästhetische Erfahrung der Wiederholung in dieser Arbeit die notwendige Irritation des Sinns dieser Hyperrealität, mithin die Infragestellung der durch Hofer verordneten Therapie, der Sucht nachzugeben.

2. Nostalgie irritieren

Wenn in *Die Provinz des Menschen* die je 21-minütigen Filmcollagen in einer Endlosschleife präsentiert werden, zeigt sich diese Sucht der Nostalgie nach Heimkehr als Wiederholungszwang, denn der Loop lädt »weniger zum Rausgehen als vielmehr zum Drinbleiben«²⁵ ein. Der Loop ermöglicht eine ästhetische Erfahrung der Zeit, welche die modifizierten Zeitformen des Films – die dargestellte Zeit und die Zeit der Darstellung – durch Wiederholung in Endlosschleife immer weiter auseinanderfallen lässt und darüber hinaus die wahrgenommene Zeit der Betrachtung beeinflusst,²⁶ so dass sich die Erfahrung vollständig im Unbestimmten verliert. Obwohl sich stets die gleiche Struktur wiederholt, es sich immer um das gleiche Motiv handelt, müssen die Besucher:innen nun weit mehr als jene 21 Minuten des ge-looperten Arrangements verweilen, um die Fülle dargestellter Gleichzeitigkeiten erfassen zu können. Sie müssten ausgesprochen lange in den Filmschleifen verharren und sähen doch erneut nur das identische Arrangement aus 54 Sequenzen auf 27 Bildschirmen, vertont mit Stadtgeräuschen und einem Klangteppich aus Rezitationen aus einem Buch mit gleichlautendem Titel durch immer denselben Sprecher. Anders jedoch als bei Loops kürzerer Filminstallation, bei denen Betrachtende schon nach kurzer Zeit die Handlung erfassen, die aufeinanderfolgenden Bilder überblicken und sich alsdann der je eigenen Zeiterfahrungen, der Materialität,

24 Vgl. für die Literaturwissenschaften u.a. Lovrić, Goran (Hg.): *Provinz in der Gegenwartsliteratur*, Lausanne: Peter Lang 2022, hier insbesondere die Aufsätze von Garrett, Elisa: »Habitat der Provinz – Realistische Narrative zwischen Fiktion, Region und Nostalgie«, S. 129–148, sowie von Nesje Vestli, Elin: »Sie sagten Banat. Und sie hätten Atlantis sagen können, Wunderland, Mitteleuropa. Zur literarischen Darstellung der banatischen Provinz im Werk von Nadine Schneider und Iris Wolff«, S. 253–272, und natürlich auch die Nostalgie, die Heideggers Philosophie durchzieht, wenn er sich u.a. in den Beschreibungen von Landschaft und Provinz des Schwarzwalds bedient, um sein Denken zu illustrieren. Siehe hierzu: Heidegger, Martin: »Die Kunst und der Raum«, in: Ders., *Aus der Erfahrung des Denkens*, Frankfurt a.M.: Klostermann 2000, S. 203–211.

25 Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a.M.: edition suhrkamp 2003, S. 195.

26 Vgl. ebd., S. 195–200.

der Gemachtheit des Films bewusst werden, wird eine derart an Kontemplation erinnernde Erfahrung durch Goebbels' Arbeit lange hinausgezögert, den Betrachtenden nicht zuletzt aufgrund der Dauer, der Wiederholung und der Fülle an Sequenzen und Bildschirmen regelrecht verweigert.

Der Bruch mit der Möglichkeit einer bereits qua Erleben gegebenen Zugänglichkeit ist ebenfalls Teil der künstlerischen Produktion und damit einer möglichen ästhetischen Erfahrung. Und natürlich geht es in einer Arbeit, die der Wiederholung so frönt wie *Die Provinz des Menschen* mit ihren strukturellen Wiederholungsszenen einer Heimkehr – in eine der vielen ›Provinzen des Menschen‹ –, schließlich auch um den Loop als repetitiver Struktur in der Gegenwart der musealen Präsentation. Wiederholte Zeit, egal ob dargestellt, wahrgenommen, simultan oder linear messbar, spielt eine immense Rolle in Goebbels' Arbeit – hierbei jedoch weniger als Echtzeit denn als Zeit einer ästhetischen Erfahrung. Durch die endlose Wiederholung einer theatralen Szenerie an verschiedenen Orten wird die Aufmerksamkeit von jener Szenerie, die als vordergründige Narration und Erzählstruktur einer bestimmten Dramaturgie der Heimkehr folgt, nach und nach verschoben. Was gesehen, verstanden und vernommen werden soll, wird daher zunehmend unsicher. Die zunächst wahrgenommene, strukturelle Wiederholung des strukturell gleichen Ablaufs verschwimmt mit einer lediglich selbstähnlichen Wiederholung.

Auch auf der Wahrnehmungsebene gilt, dass alle Elemente potenziell konstant und dabei bis auf weiteres auch veränderlich sind. Eine einzelne Filmsequenz führt dabei in die Irre, da man ihr mit den gängigen Sehgewohnheiten folgt, ›Sinn in den Dingen sucht‹ und folglich (erst einmal) nur dem Handlungsvordergrund Beachtung schenkt. Durch die Wiederholung der Szene, die an immer anderen Orten dem immer gleichen Plot folgt, schwenkt die Aufmerksamkeit zur urbanen Umgebung, richtet sich auf die Geräusche und die Stimme, zum Hintergrund der Szenerie, die weiterhin wenig provinziell wirkt. Das Auge wandert zwischen den Monitoren hin und her, wird darüber hinaus abgelenkt durch ein Gewirr urbaner Geräusche und fast unverständlicher, französischsprachiger Zitate. Nur langsam entwirrt sich das Handeln des Mannes, der zunächst in diversen urbanen Zentren und Treppenhäusern verloren scheint. Es zeigt sich alsdann als profane Szene der Heimkehr aus den Theatern der Welt, zugleich als inszenierte Dramaturgie, die auf das Schließen der Tür des jeweiligen Theaters folgt und dadurch eine Verlängerung und Entgrenzung der theatralen Inszenierung ins alltägliche, immer gleiche Leben nach der Aufführung vorführt. Die pathologische Sehnsucht nach der Heimkehr bekommt sowohl ein Abbild als auch in der Wiederholung eine vermeintliche Einsicht in ihre Therapie. Doch ähnlich wie in Eraritjaritjaka zerbricht auch dieser Verstehenszusammenhang, wenn der Schauspieler eben nicht, wie im Film vorgeführt, heimgekehrt ist, sondern erneut auf der Bühne erscheint. Auch in *Die Provinz des Menschen* wird das Videomaterial als Illusion einer falschen Realität vorgeführt, die uns das Simulakrum der Nostalgie zu erkennen und verstehen hilft.

Erst in der Gesamtansicht auf alle 27 Bildschirme wird erkennbar, dass es sich um die gleiche, wiederholende Handlung, den gleichen sich wiederholenden szenischen inszenierten Ablauf handelt, dass nur die Umgebung des vermeintlichen Alltags, das Theater, die Stadt, das Taxi, der Kiosk, das Treppenhaus wechselt, dass aber die Inszenierung der Videotakes und die Anordnung der Bildschirme als Multimediainstallation im Ausstellungskontext natürlich durch und durch konstruiert ist. Auf den Bildschirmen vollziehen sich die Handlungen nicht immer deckungsgleich und synchronisieren sich doch häufig. Manche werden ausgeblendet, setzen wieder ein, manchmal sind dadurch einige Bildschirme dunkel, nur um das Gesamtbild sich wieder neu entwickeln und aufflackern zu lassen, bis alle Bildschirme synchronisiert kurz die dann immer gleiche Szene zeigen. Dass es immer derselbe Mann ist, der aus diesen Theatern der Welt durch die urbanen Metropolen nach Hause kehrt, macht ihn auch zu einem Wiedergänger durch die und in der Zeit. Im Nebeneinander der Bildschirme wird ein weiterer Zeitstempel deutlich: dass seine Erscheinung sich leicht verändert, dass er mal einen Bart trägt, dass ältere und jüngere Versionen desselben Mannes in fast gleicher, aber doch unterschiedlicher Garderobe aus grauen Anzügen, Jacketts, Mänteln, Krawatten und Hüten nebeneinander der immer gleichen Dramaturgie folgen. Indem also der Schein einer Gleichzeitigkeit sich wiederholender Szenen ins Werk gesetzt ist und darüber hinaus auf eine weitere Zeitdimension – die der Gegenwart der Betrachtung dieser Szenen – verwiesen wird, durchdringt Goebbels mit seiner Arbeit nicht nur die Synchronität eines polychronen Ablaufs, sondern auch die der Hyperrealität – indem er sie ausstellt und vorführt. Doch die Kunst soll nicht als kontemplativer Ort der aufklärerischen Versöhnung mit einer allzu verwirrenden Gegenwart missverstanden werden.

3. Nostalgie nicht-verstehen

Wenn Baudrillard in *Simulacres et Simulation* die Nostalgie des Simulakrums als hyperrealistisch wiederholten Sinn des vormals Realen beschreibt,²⁷ ist es eben das, was Goebbels hier in der Kunst vorführt. Seine Installation ermöglicht einen Zeitwahrnehmungswechsel vom Augenblick der Gegenwart auf den Rückblick aus der Gegenwart in die Vergangenheit und widerspricht in ihrer gleichzeitig-ungleichzeitigen Darstellung der diversen sich strukturell wiederholenden Filmsequenzen der Idee einer einzigen großen Erzählung, einer in sich kohärenten und auf sich aufbauenden Geschichte einer sich aktualisierenden Realität. Dass 27 Monitore in gleichzeitiger Ungleichzeitigkeit 54 unterschiedliche Aufnahmen der Szene zeigen, relativiert die Erzählung einer singulären in sich kohärenten Geschichte. So wird jede einzelne Videoprojektion als eine mögliche Narration, als nur eine mögliche Per-

27 J. Baudrillard: *Simulacres et simulation*, S. 17.

spektive von vielen erkennbar. Es sind Narrationen, welche Gegenwart zu verorten und verständlich zu machen scheinen, die jedoch stets nur singuläre Versionen der gleichen und doch nie derselben Situation bleiben können. Dem Simulakrum, das die schmerzliche Sehnsucht nach der Heimkehr ausmacht, wird hier in bester post-dramatischer Manier ein Denkmal gesetzt. Im Bruch mit der Idee des Ursprungs wird ein »Schiffbruch des Verstehens« aufgeführt, in dem die ästhetische Erfahrung des Nichtverstehens eine je kontingente Erfahrung des Verstehens findet.²⁸ Und so vermittelt sich nicht in der Betrachtung einer einzelnen Filmsequenz das Verstehen, denn es geht nicht darum, einen Sinn in den Dingen zu suchen, sondern, mit Ricoeur, Sinnhaftigkeit durch den Prozess des Verstehens einzufordern.²⁹ Heiner Goebbels beschreibt es in eigenen Worten so:

»Viele Leute benutzen das Wort verstehen, als eine Reduktion auf das, was sie schon kennen. Und Kunst müsste eigentlich das Gegenteil sein, die künstlerische Erfahrung muss eine Erfahrung mit etwas sein, wofür wir noch keinen Begriff haben, was wir so noch nicht erlebt haben, künstlerische Erfahrung ist eigentlich die Erfahrung des Fremden.«³⁰

Auch Canettis Buch *Die Provinz des Menschen*, auf das die Arbeit von Goebbels verweist, steht exemplarisch für eben dieses Vorgehen. Als Dichter übersetzte Canetti die beschriebenen Phänomene durch Verwendung vielfältiger Aphorismen statt durch konkrete Begriffsdefinitionen. 1974, 14 Jahre nach *Masse und Macht* erschienen, umfasst *Die Provinz des Menschen* Beobachtungen, die sich in anderer Form durchaus in seinem Hauptwerk finden. Sie entsprechen dem, was Canetti selbst als »Prinzip ›der Kunst‹« ausgemacht hat: »mehr wiederzufinden, als verlorengegangen ist.«³¹ Diese Aufgabe umfasst die revolutionäre Kraft, welche über die ästhetische Erfahrung der künstlerischen Arbeiten von Goebbels als revolutionäres Potenzial im Wiederholungszwang der Nostalgie eingebettet ist. In der ästhetischen Reflexion der Nostalgie als ehemaliger Sinn des Realen im Simulakrum findet sich weit mehr als das, was als verlorengegläubte Heimat im Wahn süchtig ersehnt

28 Wie Lehmann, Hans-Thies: »Über die Wünschbarkeit einer Kunst des Nichtverstehens«, in: MERKUR 542 (1998), S. 426–431, hier S. 429 es in seiner Kolumne beschreibt.

29 Vgl. Ricoeur, Paul: »Metapher und das Hauptproblem der Hermeneutik«, in: Anselm Haverkamp (Hg.), *Theorie der Metapher*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983, S. 363.

30 Zitat von Goebbels aus einem anlässlich der Ausstellung geführten (Radio-)Interview: Reber, Simone: »54 Mal die gleiche Szene«, in: Deutschlandfunk Kultur vom 14.1.2016, online unter https://www.deutschlandfunkkultur.de/multimediale-installation-von-heiner-goebbels-54-mal-die.1013.de.html?dram:article_id=342520.

31 Zit. n. Hamm, Peter: »Elias Canetti. Die Provinz des Menschen«, in: DIE ZEIT 47 (1981), online unter <https://www.zeit.de/1981/47/elias-canetti-die-provinz-des-menschen>.

wird. In Goebbels' Multimediaskulptur werden verschiedene Sätze Canettis zitiert, die den bei Hofer empfohlenen Umgang mit der Nostalgie in einen verflochtenen Zusammenhang bringen und die Provinz des Menschen in seiner Komplexität ausleuchten: Etwa: »[d]as Trennende lässt sich nur überwinden, wenn man sich auf die Suche nach neuen Wegen macht«, oder »[m]an weiß nie was daraus wird, wenn die Dinge verändert werden«, ³² aber auch: »[m]anches merkt man sich bloß, weil es mit nichts zusammenhängt«. ³³ Diese neuen, veränderten und unzusammenhängenden Wege auf der Suche nach einem, so könnte man meinen, »Nicht-Verstehen«, beschreitet Goebbels mit *Die Provinz des Menschen* einmal mehr. Er entfaltet qua Wiederholung eine Irritation, die ästhetische Indifferenz als Interesselosigkeit und Zweckfreiheit gestaltet, und generiert in dieser ästhetischen Indifferenz mögliche, aber unbestimmte neue ästhetische Erfahrungsmomente. Demnach kann sich nur über den Umweg der ästhetischen Erfahrung ein revolutionäres Potenzial der Nostalgie entfalten, nämlich dann, wenn Canettis Kunstprinzip greift und im Werk mehr wiedergefunden wird, als verlorengegangen ist.

Der Gedanke »[m]anches merkt man sich bloß, weil es mit nichts zusammenhängt« bildet auch den Titel für einen Aufsatz von Goebbels, ³⁴ in dem er den Nicht-Zusammenhang als »Schlüsselformel für die Arbeit Eraritjaritjaka« begreift. ³⁵ Auch die in *Die Provinz des Menschen* weiterverarbeiteten Filmsequenzen aus *Eraritjaritjaka* nutzen das Motiv der Störung in Form des Nicht-Zusammenhangs, des Nicht-Verstehens und des Nicht-Anpassens. So ist aufgrund der acht synchronen Audiospuren das akustische Verständnis der Zitate aus Canettis *Die Provinz des Menschen* stark erschwert, zumal diese aufgrund ihrer aphoristischen Kürze an sich oft schwer zu begreifen sind und darüber hinaus auf Französisch – in der Sprache André Wilms – gesprochen wurden. Ebenso ist das visuelle Erfassen durch die gleichzeitige Fragmentierung und Erweiterung auf 27 Bildschirmhalte gestört. Doch nicht nur dieses vordergründig körperliche Unvermögen des Nicht-Verstehens lässt sich in *Die Provinz des Menschen* erfahren. Denn erst die Wiederholung führt zur Wiedererkennung des immer gleichen Ablaufs und dann zur Irritation, weil es nicht die Wiederholung desselben Ablaufs ist, sondern nur des gleichen –

32 E. Canetti: *Die Provinz des Menschen*, S. 278ff.

33 A.a.O., S. 178.

34 Siehe dazu die Beschreibung der Arbeit weiter oben. Der Aufsatz von Heiner Goebbels, »*Manches merkt man sich bloß, weil es mit nichts zusammenhängt*«. *Fragen beim Bau von Eraritjaritjaka*, findet sich in: Christina Lechtermann/Kirsten Wagner/Horst Wenzel (Hg.), *Möglichkeitsräume*. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2007, S. 141–152. Zur Arbeit *Eraritjaritjaka* vgl. Goebbels' Internetseite <https://www.heinergoebbels.com/en/archive/works/complete/view/11>. Dort wird deutlich, dass *Eraritjaritjaka* in 44 Städten aufgeführt wurde, in *Die Provinz des Menschen* aber 54 Aufzeichnungen der Theaterheimkehr-Szene zu sehen sind. Es existieren somit mehr Aufzeichnungen als Aufführungsorte.

35 H. Goebbels: »*Manches merkt man sich bloß, weil es mit nichts zusammenhängt*«, S. 150.

sich also unterschiedliche, in sich differenzierte und voneinander abweichende, dabei aber weiterhin ähnliche Abläufe auf eine bestimmte Weise gleichen. Die darauffolgende Sinnsuche für diese Wiederholung verläuft im Verstehen des Nicht-Verstehens. Die Besucher:innen bleiben im Unbestimmten eines in sich eigentlich überschaubaren, »provinziellen« Settings – die immer gleiche Szenerie der kurzen Sequenzen, die vertraute und doch unheimliche Stimmung der abendlichen Städte, die kurzen Aphorismen, welche die Gesellschaft in ihrer Unbegreiflichkeit zu greifen versuchen. Aber gerade diese Unbestimmtheit im Unbegreiflichen zusammen mit der körperlichen Erfahrung des Unvermögens ist es, was die ästhetische Erfahrung als Provinz des Menschen ausmacht, als Gegenentwurf eines totalitär abgesteckten Gebiets, als Hinterland eines sich allzu sehr aufdrängenden, oftmals populistischen, dabei vermeintlich allgemeinen Vordergrunds. Die so gemachte ästhetische Erfahrung zeigt auf, dass es weniger die Qualität des harmonisch Schönen ist als das Nicht-Berechenbare, das das Ästhetische in dieser Provinz des Menschen ausmacht. Indem das Subjekt reflektierend durch die Erfahrung der hier aufscheinenden Problemkonstellation in der Kunst hindurchgeht, erhält die eigentlich problematische Sucht der Nostalgie ein Kontingenz- und Sensibilisierungspotenzial. Durch die Wiederholungen erfährt das Subjekt sowohl eine Sensibilisierung als auch eine De-Sensibilisierung, sie ermöglichen eine Erfahrung von Kontingenz, die die künstlerischen Weltzusammenhänge übertrifft. Hierin liegt, was Heiner Müller mit Genet für die Kunst deklariert: eine revolutionäre Sehnsucht nach Veränderung. Dies ist das revolutionäre Potenzial der Nostalgie.

Dystopische Transformation und entropische Nostalgie in Zukunftsromanen von Reinhard Jirgl und Jaroslav Melnik

Alexander Mionskowski

Transformationsgesellschaften neigen bekanntlich zu Nostalgie.¹ So überrascht es nicht, dass Reflexionen nostalgischer Effekte des Transformationsdiskurses nach 1989 eines der großen gemeinsamen Themengebiete der deutsch-deutschen wie ost- und mitteleuropäischen Diskurse und ihrer Literarisierung sind.² Die hier herangezogene Perspektive auf die Zukunft der Transformation mag sich nicht sofort aufdrängen, denkt man in der Regel zunächst doch eher an zeithistorische Romane diverser autobiographischer Schattierungen und damit Schilderungen einer facettenreichen postsozialistischen Retrospektive. Diesbezüglich ist vorab daran zu erinnern, dass auch solche Vergangenheiten immer inszeniert – und damit erfunden – sind, auch wenn sie natürlich historisch reale Fakten zwecks Authentifizierung oder Dokumentation berücksichtigen können.³ Gleichwohl sind

- 1 Ich verzichte an dieser Stelle auf eine (weitere) Wiedergabe oder Zusammenfassung der Geschichte des Nostalgie-Phänomens und verweise v.a. auf die einschlägigen Beiträge dieses Bandes und die Studie von Becker, Tobias: *Yesterday. A New History of Nostalgia*, Cambridge, MA/London: Harvard U.P. sowie Ders./Stach, Sabine: »Nostalgie. Historische Annäherungen an ein modernes Unbehagen«, in: *Zeithistorische Forschungen* 18 (1/2021), S. 7–20. »Transformation« wird im Sinne eines ganzheitlichen Wandels der Lebensverhältnisse von Individuen und Kollektiven verstanden, wie er sich kulturgeschichtlich aufgrund politischer oder technischer Revolutionen vollzogen hat. »Transformationsangst« wäre dementsprechend ein Effekt dieses – von großen Teilen Betroffener oft eher ex post als Umbruch oder sogar Schock erlebten – erzwungenen – Wandels, der auch die nostalgische Sehnsucht nach einer besseren Vergangenheit oder gar: vergangenen Zukunft antreibt.
- 2 In Zusammenhang mit der Transformation nach 1989 vgl. Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books 2001; Bauman, Zygmunt: *Retrotopia*, Berlin: Suhrkamp 2017; Krastev, Ivan/Homes, Stephen: *Das Licht, das erlosch. Eine Abrechnung*, Berlin: Ullstein 2019.
- 3 Einen guten Überblick zu einem beinahe inflationären Phänomen geben Fulda, Daniel/Jaeger, Stephan: »Einleitung. Romanhaftes Geschichtserzählen in einer erlebnisorientierten, enthierarchisierten und hybriden Geschichtskultur«, in: Dies. (Hg.), *Romanhaftes Erzählen von Geschichte. Vergegenwärtigte Vergangenheiten im beginnenden 21. Jahrhundert*, Berlin/Boston: De Gruyter 2021, S. 1–53.

auch hier gewollte wie ungewollte Ambivalenzen kulturpoetischer Mimesis bis hin zu Alternativgeschichten möglich.⁴

Die beiden nachfolgend vorgestellten Zukunftsromane *Nichts von Euch auf Erden* von Jirgl (2012/13) und *Der weite Raum* von Melnik (2008, dt. 2021)⁵ nutzen überdies ganz entsprechende Techniken des historischen Erzählens durch Rückbezüge auf eine (z.T. via Zeitkapseln überlieferte) Vergangenheit der erzählten Welt, die aus Sicht der Leser/innen allerdings noch immer weit in der Zukunft liegt – bei Melnik sind es offenbar gleich mehrere Jahrtausende (2021: 45), die uns von der erzählten Gegenwart trennen, bei Jirgl spielt die Handlung im 25. Jahrhundert. Beide Szenarien weisen eine apokalyptische Dimension auf (die allerdings unterschiedliche Ursachen und gegensätzliche Konsequenzen hat), und geben in den Widerfahrnissen und Erkenntnissen ihrer Protagonisten Auskunft darüber, wie die Menschheit in die Katastrophe schlitterte. Hier kommt Transformation also von ihrem (katastrophischen) Ende her zur Anschauung.

Das Verfahren einer Gegenwartskritik durch solche ›revokative Vorausschau‹ ist seit Louis-Sébastien Merciers *L'ans 2440 – rêve s'il en fut jamais* (1771) und Edward Belamys *Looking Backward 2000–1887* (1888) bewährt⁶ – auch in ideologischer Hinsicht, wie Alexander Bogdanows kanonischer Roman *Der rote Stern* (bzw. *Planet*) (1908) belegt. Allerdings hat sich die kritische Stoßrichtung schon seit H.G. Wells Zeitreiseproman *Time Machine* (1895) und dann v.a. in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verändert – neben den weithin bekannten dystopischen Romanen von Huxley und Orwell wäre z.B. auch auf Jewgenij Samjatsins *Wir* (1920) oder Franz Werfels *Stern der Ungeborenen* (1946) zu verweisen. Anstatt aus Sicht einer besseren und beispielhaften Zukunft eine im Sinne des menschlichen Fortschritts noch zu verbessernde Gegenwart zu schildern, kommt im Zuge wachsender Achtsamkeit für die Konsequenzen eigenen Handelns eine genau von diesem Fortschrittsstreben stark gefährdete oder sogar ruinierte (menschliche) Welt in den Blick; eine düstere Transformation der

4 Die sozialpsychologischen Untiefen des individuellen wie kollektiven Erinnerns wie auch nostalgischer Effekte werden z.B. in Drawert, Kurt: Dresden. Die zweite Zeit, München: C.H. Beck 2020 mit autofiktiven Nuancen ausgelotet; ein kontrafaktisches Szenarium zur nicht erfolgten Wiedervereinigung hat Simon Urban vorgelegt: Plan D, Zürich: Kampa 2011.

5 Jirgl, Reinhard: *Nichts von euch auf Erden*. Roman, München: dtv 2014²; Melnik, Jaroslav: *Der weite Raum*. Roman, aus dem Litauischen übers. v. Markus Roduner [lit.: *Tolima erdvė*], Berlin: KLAK 2021. Leider scheint ein unfertiges Manuskript in Druck gegangen zu sein, was die Lektüre doch erschwert und hemmt.

6 Zu Mercier vgl. Koselleck, Reinhart: »Die Verzeitlichung der Utopie«, in: Wilhelm Voßkamp (Hg.), *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, Bd. 3, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985, S. 1–14. Zudem: Saage, Richard: »Merciers ›Das Jahr 2440‹ und die ›kopernikanische Wende‹ des utopischen Denkens«, in: *UTOPIE kreativ* 101 (März 1999), S. 48–60. Zu Bellamy und seiner Rezeption in Deutschland vgl. Leucht, Robert: *Dynamiken politischer Imagination. Die deutschsprachige Utopie von Stifter bis Döblin in ihren internationalen Kontexten, 1848–1930*, Berlin/Boston: De Gruyter 2016, S. 161–187.

Vorstellung von Zukunft und menschlichem Handeln also,⁷ keine zukünftige Transformation zum Guten. Die hier angesiedelte Melancholie bzw. Nostalgie gilt keiner zu erreichenden, lichtereren Zukunft (deren utopischer Vorschein nach Ernst Bloch in der Kindheit geahnt und später an literarischen Werken genossen werden kann),⁸ sondern der verlorenen Humanität und Zivilität. Postapokalyptisch warnt das Genre Zukunftsroman dann vor schockierenden Szenarien nach einem Atomkrieg, wie sie der sowjetische ›Vater der Wasserstoffbombe‹ und spätere Dissident Andrej D. Sacharow ab den 1950er Jahren schilderte; deutschsprachige literarische Entsprechungen finden sich z.B. in Romanen wie Ernst Jüngers *Heliopolis* (1949), Oskar Maria Grafts *Die Eroberung der Welt* (1949) oder Arno Schmidts Erzählung *Schwarze Spiegel* (1951).⁹

Die gegenwärtige Apokalyptik scheint den Nukleus der Schuld wieder stärker in die Natur des Menschen und deren Spaltung hineinzuverlegen, die Schablonen *homo consumens* wie *homo oeconomicus*¹⁰ werfen einen böartigen, in der sinkenden Sonne der spätkapitalistischen Postmoderne länger werdenden Schatten auf ihre Umwelt. Wo die Wachstumsideologie als Metaphysik des (neoliberalen) Kapitalismus Verhaltensweisen der Kälte und zynische Szenarien struktureller Ungleichheit bis hin zu Ausbeutung rechtfertigt, wird ein Veränderungszwang (zur Optimierung) postuliert, unter dessen Zumutungen viele leiden und von dessen Umsetzung stets nur wenige profitieren, wie etwa die Genealogie der Gier in David Mitchells Roman *Wolkenatlas* (*Cloud Atlas*, 2004) zeigt. Nicht zufällig hat Nancy Fraser aktuell einmal mehr die Effekte eines im Neoliberalismus enthemmten Kapitalismus in die Nähe des Kannibalismus gerückt,¹¹ deren gleichsam metaphysische Kongruenz an Inhu-

7 Bei Wells bereits kannibalistisch deparviert im Verhältnis der Morlocks und der kindlichen Eloi, die unwissentlich wie Schlachtvieh gehalten werden.

8 Diesbezüglich ist sogar die Rede vom Umbau der Welt zur »Heimat« – Bloch, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985, S. 1628.

9 Vgl. hierzu García Düttmann, Alexander/Quent, Marcus (Hg): *Die Apokalypse enttäuscht. Atomtod. Klimakatastrophe. Kommunismus*, Zürich: Diaphanes 2023, der den Titel eines kurzen Aufsatzes von Maurice Blanchot trägt, der mit dieser Formulierung die normativen Ansprüche von Karl Jaspers' Eschatologie des atomaren Zeitalters (1958) zurückwies (Blanchots Text ist abgedruckt im Band von García Düttmann und Quent, S. 15–26).

10 Die Begriffe stammen bzw. wurden prominent verwendet von Erich Fromm (rezipiert von Wolfgang Schmidbauer mit dem gleichnamigen Buch *Homo consumens* von 1972) und Adam Smith (zum Fortleben von Smiths Figuration vgl. Maschewski, Felix: »Homo oeconomicus«, in: Joseph Vogl/Burkhardt Wolf (Hg.), *Handbuch Literatur & Ökonomie*, Berlin/Boston: de Gruyter 2019, S. 160–164).

11 Fraser, Nancy: *Der Allesfresser. Wie der Kapitalismus seine eigenen Grundlagen verschlingt*, Berlin: edition suhrkamp 2023: »Alles in allem bietet die Kannibalismus-Metapher mehrere vielversprechende Ansätze für eine Analyse der kapitalistischen Gesellschaft« (S. 11). Übrigens in Verbindung mit einem starken Plädoyer für eine Reintegration sozialistischer Hand-

manität bei Jirgl in einer im Prinzip nicht zitierbaren (wenngleich wohl virtuellen) Restaurant-Szene von menschlicher Anthropophagie veranschaulicht wird. In dieser verspeist ein Marsgeborener (der Präsident der interplanetaren Wissenschaftskonferenz) das Hirn eines noch lebenden Säuglings (2014: 435f.).¹² Diese ultimative Erweiterung der Nahrungskette (die in Wahrheit nach dem Ende fast aller Ressourcen ihre finale Verkürzung ist) auf die Menschheit selbst als zynische Form des Anthropozentrismus wird im Roman zuvor schon in der entropischen Figur des Selbstverzehrers – einer Allegorie des großen »Fresswahns« (Fraser 2023: 98) – vorgeführt: eines Mannes, der sich ausschließlich von seinem ständig nachwachsenden Fleisch ernährt (im Bericht des Vaters aus der Kindheit; Jirgl 2014: 114).

Solch fluchtpunktartige Überspitzung von heute teils noch latenten Risiken einer (kaum bestehenden) Weltgesellschaft unter Veränderungsdruck in eine katastrophische Zukunft hinein greift bestehende Ängste auf, da sie die langfristigen Konsequenzen scheiternder Transformation als Regression im Humanen zeigt. Darin liegt nach Emmanuel Bouju eine spezifische (nämlich u.a. prognostische) Energie, die sich auf die Identifizierung und Realisierung heute gegebener Potentialität im Fiktiven richtet.¹³ Nicht zufällig wird diese Energie – die sicher auch nostalgisch motiviert sein kann – gerade für die ökokritische Literatur geltend gemacht, der es gegenwärtig aber nur selten gelingt, positive Szenarien des »Vorscheins« (Ernst Bloch) zu entwerfen. Glenn Albrechts Idee des *Symbiozän*, also dem Zeitalter des Einklangs zwischen menschlichen Lebensformen und Natur, gäbe vielleicht Gelegenheit zu neuen positiven Ansätzen ökokritischer Literatur (Ernest Callenbachs konkretere Ausführung *Ökotopia* stammt von 1975).¹⁴ Stattdessen dominiert die ihr eigene apokalyptische Note, die man auf das Schlagwort

lungsmaximen im 21. Jahrhundert in Form eines »Ökosozialismus« (S. 188; vgl. auch S. 225f.). Siehe hierzu den kritischen Kommentar von Sloterdijk, Peter: Die Reue des Prometheus. Von der Gabe des Feuers zur globalen Brandstiftung, Berlin: Suhrkamp 2023, S. 51, Fn. 16.

12 Dass Kannibalismus gerade nicht mit Kapitalismus gleichzusetzen sei, hat Daniel Fulda in der Diskussion zu meinem Vortrag mit Nachdruck betont. Zur Anthropophagie in der Literatur vgl. Fulda, Daniel/Pape, Walter (Hg.), Das andere Essen. Kannibalismus als Motiv und Metapher in der Literatur, Freiburg: Rombach 2001.

13 Bouju, Emmanuel: »Search for Tomorrow. An Epimodernist Future for Literature«, in: Dibur Literary Journal 6 (2018): Visions of the Future, S. 99–106, hier S. 103. Siehe auch Ders., Épi-modernes. Nouvelles leçons américaines sur l'actualité du roman, Québec: Codicille Éditeur 2020, S. 53f. Jeweils ohne Erwähnung des *New Historicism* Stephen Greenblatts, der ebenfalls die Energie-Metapher für Texte (Shakespeares) bemüht hat.

14 Albrecht, Glenn A.: »Negating Solastalgia: An Emotional Revolution from the Anthropocene to the Symbiocene«, in: American Imago, Volume 77 (2020), H. 1, S. 9–30. Hingewiesen werden kann in diesem Zusammenhang auch auf Dirk Rossmanns und Ralf Hoppes *Oktopus*-Trilogie (2020–2023), in der eine weltumspannende Allianz Wege aus der Klimakatastrophe sucht.

»Extinction« gebracht hat.¹⁵ Eine solche apokalyptische Note kennzeichnet auch Teile der Transformationsliteratur, sofern sie katastrophische Entwicklungen von ihrem Endpunkt her darzustellen beansprucht. Hier verbindet sich ein negativ finalistisches Denken mit dem Begriff des Anthropozän zu einem Narrativ des selbstverschuldeten und in Abwesenheit eines strafenden Gottes oder Schicksals auch selbstverantworteten Untergangs in naher oder fernerer Zukunft: zum Narrativ der Anthropokalypse. Auf diese Weise kondensiert bei Jirgl eine von Adorno her fortgeschriebene Humanismuskritik in einer Poetik des »potenzierten Unheils« mit paranoiden Zügen einer *praemeditatio malorum* im Zeichen des Nihilismus.¹⁶

Als Problematisierung v.a. des instrumentellen Rationalismus klar ins Feld einer Diskussion des »Projekts Aufklärung« und damit in einen melancholischen Fokus gerückt, bliebe in Anlehnung an Svetlana Boym's berühmte Typenbildung danach zu fragen, ob solche mit apokalyptischer Transformationsangst angereicherte Nostalgie stets restaurativen Charakter haben muss (bzw. – sofern diese dem Ökosystem gilt – evtl. sogar haben sollte), auch wenn zugleich die reflexiven Züge dominieren.¹⁷ Untergangsstimmungen können jedenfalls auch sehr gegenwärtig und gleichsam im Narrenkostüm daherkommen wie in László Krasznahorkai's Ein-Satz-Roman *Herscht 07769* (2021), in dem der Protagonist Florian aufgrund von Bildungsnotstand einen physikalischen Befund zum Missverhältnis von Materie und Antimaterie zur Grundlage seiner Weltdeutung macht¹⁸ und in unbestimmter Erwartung des jüngsten Tages nach Berlin zum Reichstag fährt, um die Kanzlerin Frau

-
- 15 Vgl. zu dieser Tendenz die Beiträge des von Torsten Erdbrügger, Joanna Jabłkowska und Inga Probst herausgegebenen Bandes *Erosion der sozialen Ordnung. Zeitdiagnostik in neusten dystopischen Entwürfen* (Frankfurt a.M.: Peter Lang 2022).
- 16 Stephan Pabst leitet diese bei Jirgl von Adornos *Kritischer Theorie* (als einer Theorie »perpetuierten Unheils«) ab, siehe Pabst, Stephan: Post-Ost-Moderne. Poetik nach der DDR, Göttingen: Wallstein 2016, S. 241 u. 244. Hochproblematisch an solcher Humanismuskritik sei ihr Relativismus: Es werde »kein kategorialer Unterschied zwischen dem Nationalsozialismus, den sozialistischen Diktaturen und den westlichen Demokratien gemacht« (ebd.), weswegen Pabst mit Verweis auf die vom Totalitätsanspruch Adornos erzeugten Aporien einer Selbstblockade der Kritik (ebd., 247) und auf Giorgio Agambens Inauguration des Lagers als Nomos der Moderne von einer paranoiden Ausrichtung in Jirgls Werk und letztlich auch der Haltung des Autors spricht (ebd., 262 u. 305).
- 17 S. Boym: *The Future of Nostalgia*, S. XVIII, und zum apokalyptischen Nexus der restaurativen Nostalgie ebd., S. 43. Die scheinbare Klarheit dieser Unterscheidung beider Typen wird von Becker und Stach 2021 hinterfragt.
- 18 In einer politischen Lesart dieses Befundes im Sinne einer »Signatur der Bedrohung« (Wilhelm Heitmeyer) wäre Florians Sorge hingegen sehr berechtigt. Wie eine Antimaterie zur sichtbaren Welt der Öffentlichkeit breitet sich der Terror der Neonazis in Thüringen aus. Und es finden sich, wenn auch weniger extrem eingestellt, eine große Zahl an nicht abgewanderten Menschen auf dieser Schattenseite wieder: »[...] in ihren Gesprächen gab es kein Thema, bei dem sich nicht herausstellte, dass früher alles besser gewesen war [...]«. Krasznahorkai, László: *Herscht 07769*. Roman, Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag 2021, S. 285.

Merkel endlich zum Handeln zu bewegen – jedoch unverrichteter Dinge und gedrückter Stimmung wieder heimkehren und feststellen muss, »dass er es vergeblich versucht hatte, dass alles vergeblich war, dass die Welt ins Verderben raste, genau wie der Zug nach Halle« (Krasznahorkai 2021: 124). Allerdings mutiert diese allzu pazifistisch-kindliche Narrennatur nach einem weiteren Schlag gegen die dünne Decke der Zivilisation zu einem blutrünstigen Waldgänger (aus dem Jüngerschen Bestiarium), der nun einem absoluten Feindbild (übrigens dem NSU) nachjagt – obwohl eines Tages sogar ein (arg verspäteter) Antwortbrief aus Berlin eintrifft.

Im Wesentlichen ist das Genre des dystopischen Gesellschafts- und Zukunftsromans mit prominenten Ausnahmen wie Douglas Adams' *Per Anhalter durch die Galaxis* (1979–1992) aber so tiefernt wie die Statements der ›Letzten Generation‹, auch wenn sich die Lust an der Ironisierung der ›Krone der Schöpfung‹ bis hin zu grotesken und rabiaten Inszenierungen einer zynischen Vernunft steigern kann – neben Jirgl wären hierfür Vladimir Sorokins *Der Tag des Opritschniks* (2006) und auch Eugen Ruges *Follower* (2016) Beispiele. Jirgl und Ruge könnten gerade für die totalitären Zuspitzungen durchaus Sloterdijks *Kritik der zynischen Vernunft* (1983) zu Rate gezogen haben, deren Rekonstruktion von Gründen für den Erfolg des Nationalsozialismus dieser Tage wieder erschreckend aktuell wirkt.

Jaroslav Melniks Roman *Der weite Raum* hingegen zielt nicht auf ein Szenario zynischer Vernunft, zitiert deren Radikalisierung zum militanten Nihilismus allerdings in Form einer terroristischen »Back to the roots«-Bewegung der »Wahrheitsverehrer« (2021: 60), die alles Bestehende – »Das System existiert für diejenigen, aus denen es besteht.« – als »Geschwür« abschaffen und im Selbstopfer die Wahrheit (der Verhältnisse) wieder herstellen möchte (132).

1. Eine ›Transformation zum Tode‹: Die Zukunftswelt der beiden Romane

1.1 Melnik – Verfall im rasenden Stillstand

In Melniks *Der weite Raum* leben die Menschen beengt und blind wie Nacktmulle in einem riesigen Bau, der Megapolis, deren eiserne Konstruktion (vgl. Melnik 2021: 56) wie eine Verräumlichung der *Matrix* im gleichnamigen Film der Wachowskis von 1999 wirkt. Die allermeisten verlassen diesen Bau des »Staatstrusts« (25), der mit Max Weber als »stahlhartes Gehäuse« der künftigen »Hörigkeit« bezeichnet werden kann, niemals.¹⁹ Sie bewegen sich nur in sehr eingeschränktem Maß zwischen

19 Die Verbindung von »Gehäuse« und »Hörigkeit« findet sich in Weber, Max: »Zur Lage der bürgerlichen Demokratie in Russland« [1906], in: Ders., *Gesammelte Politische Schriften*, München: Mohr & Siebeck 1958, S. 33–68, hier S. 63 und Ders.: »Parlament und Regierung im neugeordneten Deutschland« [1918], in: ebd., S. 306–443, hier S. 332. Die Verschärfung der

Büro und Behausung: »In der eigenen Flasche eingeschlossen kannte man nur den Weg zur Arbeit, die eigene Straße.« (44), obwohl diesen »letzten Menschen« eine Fahrt ins Freie sogar möglich wäre.²⁰ Sie orientieren sich über akustische Signale und Raumempfinden, Neurotransmitter sollen als große Errungenschaft des Fortschritts und neue Kontrollmöglichkeit in Bälde implantiert werden (75). Ein öffentliches Transportsystem verbindet die kilometerlangen (und -hohen!) Sektoren durch Magnetschwebbahnen miteinander. Die Vorstellung eines Außen haben die Menschen »im Laufe vieler Jahrtausende« (45) im Bau eingebüßt: »Ja, Begrenztheit ist die Bestimmtheit, die uns stützt« (84) – denn sie allein verheißt Stabilität. Diese blinden Menschen der Zukunft sind gleichsam Geschöpfe einer – ihnen gar nicht bewussten – Genesis der Transformationsaversion. Denn gesellschaftliche Transformation erscheint als ein Vorgang, der in einer fernen und unbekannten Vergangenheit abgeschlossen wurde, bevor die jetzige räumliche Form der politischen Organisation gefunden war, in der es nur noch sehr begrenzt zu technischen Neuerungen kommt. Auch Freiheit wird in diesem Sinne (des titelgebenden weiten Raumes) nicht mehr räumlich angestrebt, sie existiert als Begriff überhaupt nicht mehr in der Sprache (68). Die Menschen wirken auf den plötzlich von Wahrnehmungsstörungen betroffenen Protagonisten Sechs-null-dreihundert-x-Gabr (11) bzw. Gabr Silk (265) als »ekelhafte, mürrische Wesen« (22), nachdem er sie sehen kann – während er zunächst keine Worte findet für das nun erlebbare »Wunder« der freien Natur außerhalb (28).

Es gibt jedoch eine Art revolutionären Mythos, über den Gabr von einem Unbekannten Näheres erfährt (18f.). Der Glaube daran wird allerdings von der Gesellschaft als pathologische Wahnvorstellung behandelt: die sogenannte »Psychose des weiten Raumes« (9), die aufgrund gestörter »Weltwahrnehmung« starke Sehnsüchte auslöst und mit dem sehr seltenen Erwachen des Sehnsinnes in Verbindung steht. Bei Gabr ist genau dies der Fall, er wird zu Beginn der Handlung mit Verdacht auf Psychose in einer Spezialabteilung des »Kontrollministeriums« behandelt, allerdings ohne Erfolg. Seine Augen werden daraufhin fest verplombt und er bekommt starke Psychopharmaka verabreicht (»Bicefrasol«, 16), ein chirurgischer Eingriff zur Blockade des Thalamus (31 u. 63) ist als nächster Schritt vorgesehen. Vollständige »Heilung« gewähren diese Maßnahmen jedoch nicht, wie Gabr ebenfalls von dem Unbekannten erfährt (21). Denn einmal vom »Syndrom der Weite« Befallene leben oft auch nach ihrer erneuten Blendung in gleichsam nostalgischem Begehren nach einer sichtbaren, anderen Welt außerhalb der Megapolis,

Metapher zum »stahlharte[n] Gehäuse« geht zurück auf die *Protestantische Ethik* in: Weber, Max: *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Bd. 1, Tübingen: Mohr & Siebeck 1920, S. 17–206, hier S. 203.

20 Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, Chemnitz: Ernst Schmeitzner 1883, S. 16.

die es im Roman ja tatsächlich gibt. Die dort lebenden Sehenden bilden eine eigene »Kaste« (299), sind Funktionsträger der Megapolis und wohnen in einem schönen Dorf in idyllischer Umgebung, eine Flugstunde vom stählernen Gehäuse entfernt. Dort gibt es weder »Gerichte noch Gefängnisse« denn sie »leben ja mehr oder weniger wie eine in Freundschaft und Einigkeit verbundene Familie zusammen« (237). Sie meiden jeden Kontakt mit den Blinden (die folglich nichts von ihnen wissen) und geben sich auch nicht als Sehende zu erkennen. Mischehen sind aufgrund des genetischen Defekts der Megapolis-Menschen ausgeschlossen.

Die Geblendeten wiederum, zu denen auch der zu Beginn noch namenlose Informant gehört, bilden eine Geheimorganisation, die »Partei der Sehenden«, die über Generationen hinweg einen Marsch durch die Institutionen versucht und von einem »durchsichtigen Fleck« im Niemandsland außerhalb der Megapolis operiert. »Wir, die wir die Wahrheit gesehen haben, können nicht in einer auf Lüge gründenden Gesellschaft leben. [...] Der weite Raum existiert! Eine Welt, die die Wahrheit leugnet, muss untergehen!« (53), lautet ihr Manifest. Der Anführer General Ox Nürp will den sehenden Gabr für die Zwecke seiner Vereinigung gewinnen. Er rettet ihn mit einem Einsatzkommando vor der Blendung und erteilt ihm den Auftrag, den Computer in der Zentrale der Megapolis lahmzulegen. Die Ausführung des Auftrags würde den totalen Systemausfall des »nahen Raumes« (22) und das Ausbrechen von Chaos und Panik in der Megapolis bedeuten, Millionen Menschen würden spätestens aufgrund ausbleibender Versorgung sterben. Obwohl Gabr die Schuld für diesen terroristischen Anschlag nicht auf sich nehmen will, lässt er sich schließlich doch dazu manipulieren – und gerät dadurch als Sehender auf die Kommando- brücke der (wirklich) Sehenden. Der Auftrag wird also nicht ausgeführt, Gabr lernt stattdessen »den friedlichen Winkel« der Sehenden kennen und einen hohen Minister sowie dessen Tochter, die ihn in ihr Haus aufnehmen. Dann erhält er anstelle der befürchteten Verurteilung als Terrorist (237) selbst ein hohes Amt, da ihm die Probleme der Megapolis viel geläufiger sind als allen anderen Sehenden, die sie abseits der Kommandobrücke nie betreten haben.

Melniks – mit etlichen Einschüben aus Briefen, Tagebüchern, Buchauszügen und Zeitungen durchsetztes – Szenario zeigt eine in die Unendlichkeit ausgedehnte Moderne: »auf dem Höhepunkt des zwanzigsten Jahrhunderts [...] im Geschwindigkeitsrausch, [...] am Vorabend des Nichtseins« (3), deren offensichtlicher Verfall aufgrund der »feinen Nadeln der Jahrtausende« eine Retro-Stimmung erzeugt. Die alltägliche Arbeit wird aus Prinzip geleistet, denn Geld existiert in dieser Welt des »Nichtseins« nicht. Die Blindheit führt zu einer Vermüllung und Verhässlichung der Stadt, die aus »widerlichen Gebäudekonfigurationen« und deren Untergrund aus

»Schmutz und [...] Haufen aus weggeworfenem Müll« besteht (22). Mit Rem Kohlhaas ist dieser atopische Raum als »Junkspace« zu qualifizieren.²¹

Diese Existenzweise hat daher etwas enorm Prekäres an sich: »Die Welt stellt keine Gefahr dar. Wenn jemandem etwas zustieß, hatte er ganz einfach nicht die Zeit, sich zu orientieren, zu erschrecken.« (25) Und der unbemerkte Verfall hat bis zum gegenwärtigen 17. Zeitalter tatsächlich ungeheure Schluchten aufgerissen: Inmitten der stählernen Matrix sind aufgrund von Überalterung ganze Segmente (»Quadranten«) in sich zusammengestürzt und haben die Bewohner unter sich begraben. Gabr sieht sogar noch Reste skelettierter Körper an den Abbruchkanten hängen. Die Blindheit der Menschen in der Megapolis dient somit als konstitutive Voraussetzung für das Funktionieren dieser Gesellschaft – könnten sie sehen, wären sie empört und schockiert über die Erbärmlichkeit ihrer Existenz und sich der drohenden Gefahr ihres Unterganges bewusst. Die Blindheit ist daher symbolisch zu lesen und zitiert im pastoralen Diskurs der Sehenden über die Blinden (285) womöglich Transformationserfahrungen im Ost-West-Kontext. Der Ausgang des Romans ist indessen nicht konkret apokalyptisch. Was mit der Megapolis geschieht, erfährt man zwar nicht; kann es sich aber aufgrund des zwischen Kontrollministerium und Rebellen ausgebrochenen Krieges denken. Die Auswanderung des Protagonisten und seiner ebenfalls sehenden, aus der Megapolis stammenden Freundin Nia in den weiten Raum einer noch unzerstörten eutopischen Natur weist aber den Weg aus der selbstverschuldeten Unwirklichkeit der Welt und markiert so etwas wie den Beginn einer neuen Schöpfungsgeschichte.²²

1.2 Tigersprung in den Untergang – Jirgl

Jirgl zeigt im Vergleich zu Melnik Transformation als eine Serie von selbstverschuldeten Schocks, die Mensch, Gesellschaft und Welt in extraterrestrischem und super-bzw. sub-humanem Ausmaß betreffen und schließlich austilgen.²³ Die Urheberschaft der zugrundeliegenden Machttektoniken verbleibt dabei gewissermaßen

21 »Junkspace ist das, was übrig bleibt, wenn die Modernisierung ihren Lauf genommen hat, oder präziser, die Gerinnung während des Fortschreitens der Modernisierung, ihr Fallout.« Kohlhaas, Rem: »Junkspace. Eine ellenlange Analyse im übelriechenden Raum der Unzumutbarkeit«, in: *Der Freund* 1 (2004), S. 17–32, hier S. 17.

22 In diese Richtung ließen sich auch die Titel folgender (bislang nicht ins Deutsche übersetzter) Romane Melniks deuten: *Die Straße zum Paradies* (*Kelias j rojy*, 2010), *Herren des Himmels* (*Dangaus valdovai*, 2016) sowie der Band *Rojalio kambarys* (Erzählungen), der unter dem Titel *The Last Day* in England publiziert wurde (Colwick: Noir Press 2018) und Melnik den Preis der BBC (Book of the Year) sowie einen Dostojewski-Vergleich einbrachte.

23 Es ist übrigens Jirgls zweite zukünftige Apokalypse: Schon die von Computern verursachte neue Sintflut in *Die Stille* (2009) ist ein durch missgeleitete Technik herbeigeführter – und mehr oder weniger als notwendig befürworteter – Weltuntergang im 22. Jahrhundert.

im Dunkel auf der Rückseite des Mondes – es handelt sich zumindest im 25. Jahrhundert um eine auf Progress getrimmte Form autopoietischer künstlicher Intelligenz (»morphologische Bücher«), die das Geschehen und sogar dessen Erzählung nach und nach übernimmt, indem sie sich das Erzählersubjekt mit der Nummer BOSXRKBN 181591481184 mehr oder weniger aneignet bzw. kidnappt und nach einem – vermutlich selbst herbeigeführten – schweren Unfall auch physiognomisch formt – »benötigten wir doch für die ›Maske‹ einen Autor« (2014: 383). Dieser bedauernswerte menschliche »Autor« muss also erzählen, besser gesagt: dokumentieren, bis seine Perspektive notwendigerweise erlischt.²⁴ Immerhin werden ihm hierbei in Form von Hologrammen Szenen aus der Vergangenheit der letzten Jahrhunderte gezeigt, zuletzt in einem aufgelassenen Space-Buggy auf dem Mars. Außerdem nehmen die morphologischen Bücher Kontakt zu ihm auf in Form eines Fremden in Waranlederstiefeln, der sich als so etwas wie sein virtueller Führungsoffizier entpuppt und, indem er ihn bei konspirativen Treffen gezielt mit Informationen manipuliert, durch die interplanetaren Umbruchszeiten leitet.

Die Umbruchsthematik ist Jirgls Werk sozusagen inhärent, die Transformation ist gleichsam Chronotopos und Schauplatz seiner Misanthropie; hier liegen Quell und Ziel der Jirglschen Kulturkritik – polemisch umrissen auch in seiner transformationskritischen Essaysammlung *Land und Beute* (2008).²⁵ Was Sloterdijk über Adornos ästhetische Theorie schrieb: sie stilisiere sich »zum Spiegel des Weltbösen, der bürgerlichen Kälte, des Prinzips Herrschaft, des schmutzigen Geschäfts und seines Profitmotivs«,²⁶ lässt sich ohne weiteres auf die Kritik im Werk Jirgls, insbesondere auf *Nichts von euch auf Erden* übertragen. Im Zukunftsroman wird allerdings vom Fluchtpunkt dieser Kritik aus eine Zukunftsgesellschaft entworfen, in welcher die gespiegelte Sozialpsychomotorik des Bösen – potenziert durch eine gleichsam »reverse Transkriptase« des Holocaust durch eine unkontrollierte KI – die restlose Selbstvernichtung der Gattung verursacht. Eine solche Gewalt der Kritik hat Stephan Pabst bereits an früheren Werken Jirgls beschrieben und auf dessen zutiefst pessimistische Adorno-Rezeption zurückgeführt:

»Der Bezug auf die Kritische Theorie ist auch deshalb für die Form des posthumanistischen Denkens zentral, weil sie das Ende des Menschen nicht nur in Aussicht

24 Hier lassen sich evtl. Parallelen zu Roberto Bolaños epochemachenden Roman 2666 (2004) ziehen; vgl. hierzu E. Bouju: *Épimodernes*, S. 117f. (»L'auteur posthume«).

25 Jirgl, Reinhard: *Land und Beute*. Aufsätze aus den Jahren 1996 bis 2006, München: Carl Hanser 2008; vgl. zur Verortung Jirgls im Post-DDR- bzw. Transformationsdiskurs auch Tommek, Heribert: »Von Dämmerung zu Dämmerung«. Zum Verhältnis von Moderne, Postmoderne und Ostmoderne im Werk von Reinhard Jirgl«, in: Viviana Chilese/Matteo Galli (Hg.), *Im Osten geht die Sonne auf? Tendenzen neuerer ostdeutscher Literatur*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 121–136.

26 Sloterdijk, Peter: *Kritik der zynischen Vernunft*, Berlin: Suhrkamp 2023², S. 22.

stellt, sondern von einem bestimmten historischen Datum aus beschreibt. Dadurch wird es für Jirgl möglich, das Ende als implizit bereits vollzogenes zu denken. [...] Der angenehme Wirklichkeitsgehalt seiner Diagnosen entspringt dem apokalyptischen Gestus einer Moderne, die Gesellschaftskritik durch den Vorgriff auf eine umfassende Katastrophe autorisiert.«²⁷

Die Menschheit in Jirgls *Nichts von Euch auf Erden* ist binär organisiert: ein Teil lebt auf dem Mars, ein Teil auf der Erde, eine Vermischung zwischen beiden Bevölkerungen ist unerwünscht, da sich die im 23. Jahrhundert ausgewanderten Marsianer aufgrund von Epidemien nach genetischen Experimenten an der Erdbevölkerung als reinrassiger definieren (der Protagonist entstammt aber genau einer solch unerwünschten Verbindung). Die drei Machtblöcke der Marsianer führen beständig Krieg nach dem aus George Orwells 1984 bekannten Schema ständig wechselnder Bündnisse; die postheroischen Gesellschaften der (H-)Erdenmenschen hielten dagegen seit den schlimmsten Auswüchsen der Klimakriege im 22. Jahrhundert einen seither »Ewigen Frieden« (Jirgl 2014: 177), der aber abweichend von Immanuel Kants berühmter Konzeption eher der Geschlossenheit von Fichtes Handelsstaat ähnelt (nur dass auch das Handelsvolumen auf ein stetig absinkendes Vorsorge-Niveau beschränkt ist). Die Erdenmenschen leben in separierten »Imagosphären«, die von Zonen riesiger Wastelands bzw. Wildnis umgeben sind wie die frühen und mittelalterlichen Reiche (30). Diese kuppelhaften Imagosphären erzeugen einen virtuellen Alltag sowie die kontinuierliche Dämmerstimmung eines ewigen Sommerabends, und wurden aufgrund völkischer Gesichtspunkte generiert: »Jedes Volk auf Erden soll seiner=eigenen=inneren Gestalt gemäß sich entwickeln od, wenn deren Substanz verbraucht, untergehen dürfen« (28), lautet das neo-spenglerische Diktum einer brutalisierten und rassifizierten politischen Romantik. Am Beginn dieser Formationen endzeitlicher Kultur stehen einschneidende Remigrationsmaßnahmen (»Unter Samen&Fötenflut aus den-Lenden Dieserfremdenvölker werden !wir=Europäer untergehn.«, ebd.), die sich hernach als »Regime des energetischen Pazifismus«²⁸ einer möglichst nachhaltigen Existenzweise verschrieben haben. Die Marsianer halten dagegen strikt am überbrachten Optimierungs-Imperativ des Fortschritts fest und sehen gemäß den Gesetzen der Gier und dem Willen zur Macht ihr Heil in einer rationalistischen Wachstumsideologie. Sie sind absolute Transformisten der menschlichen Natur, deren Verbesserung die Maßnahmen des *Terraformings* auf dem roten Planeten ergänzen soll.

Die Erdenmenschen sind Nostalgiker eines verschwindenden Lebens und existieren nach ihrer genetischen Manipulation in einem entropischen Stillstand

27 S. Pabst: Post-Ost-Moderne, S. 229 u. 243.

28 P. Sloterdijk: Die Reue des Prometheus, S. 35.

der »Detumeszenz« (18); sie verwenden ihre Lebenszeit und -energie für Selbsterfahrung, Selbstreflexion, *personal growth* und höchst manierierte Rituale der Höflichkeit. Eine Gleichwertigkeit aller Bewohner ist an die Stelle von Geldwesen und Herrschaftspraxis getreten, die Leitung der noch nötigen parlamentarischen Selbstverwaltung des »sanften Verschwindens« (34) ist scheinbar demokratisiert. Die Marsianer leben in militärisch straffen, auch ethnisch begründeten Hierarchien. Sie verspeisen ihren Nachwuchs, da sie als Teil der vitalistischen Lebensweise²⁹ noch Sexualität praktizieren (die wichtigste nachwachsende Ressource sind Fäkalien; die Gemüsebeete bringen nur sehr geringen Ertrag). Die Erdenmenschen haben sich dagegen einer umfassenden Askese verschrieben, deren Zumutungen und Zwang durch medialen Konsum von Unterhaltung und eine weitgehende Vergeistigung bzw. Virtualisierung des Lebens kompensiert werden. Zitiert wird in dieser Konstellation das politisch-moralische Dilemma des frühen 20. Jahrhunderts, in dem ein »zynisch-defensives Bewusstsein« einer »utopisch-offensiven« zynischen Vernunft (Sloterdijk 2023: 9) gegenüberstand.

All dies wird aber im Moment seiner geplanten Auslöschung beschrieben,³⁰ zunächst von einer Figur mit der Nummer Io 2034 im »Buch der Kommentare«, das den im Rahmen der Mission Esra I auf die Erde zurückkehrenden Marskolonisten als Leitfaden dienen soll (es handelt sich um die Mutter des Protagonisten und zeitweisen Subjekts der Narration). Die biblische Anleihe ist kein Zufall: Das Buch Esra handelt (nach Ansicht Jirgls) von einem Genozid.³¹ Mit den Marsianern kehrt der Totalitarismus in einer diabolischen Amalgamierung aus Nationalsozialismus, Neoliberalismus und Stalinismus auf die Erde zurück, der mit der Abschaffung des Parlamentarismus, der Wiedereinführung des Geldes und Schaffung neuer, insgeheim zur Ausbeutung bzw. Ausrottung bestimmter Klassen anhebt, und sich folglich schnell als Rekursion der schlimmsten Menschheitsverbrechen erweist, da größte Teile der Erdbevölkerung für die Zwangsarbeit vorgesehen sind (334).³²

29 Vgl. Preußner, Heinz-Peter: »Rückkunft des Willens und der Tat vom Mars. Reinhard Jirgl's Roman *Nichts von euch auf Erden*«, in: Torsten Erdbrügger/Inga Probst (Hg.), *Erosion der sozialen Ordnung. Zeitdiagnostik in neuesten dystopischen Entwürfen*, Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 2022, S. 201–224.

30 Schon im Aufsatz *Das minimierte Sein* teilte Jirgl mit, dass das Ende der Menschheit (oder die Welt von Nietzsches »letztem Menschen«) kein »geruhsamer Feierabend bei milden Temperaturen« sein werde; Jirgl, Reinhard/Madela, Andrzej: *Zeitenwende. Kultur im Schatten posttotalitärer Mentalität*, Schnellbach: Bublies 1993, S. 44 (zit.n. S. Pabst: *Post-Ost-Moderne*, S. 243).

31 Vgl. Jirgl, Reinhard: »Schreiben ist meine Art, in der Welt zu sein«. Gespräch in Briefen mit Clemens Kammler und Arne de Winde«, in: David Clarke/Arne de Winde (Hg.), Reinhard Jirgl. *Perspektiven, Lesarten, Kontexte*, Amsterdam/New York: Rodopi 2007, S. 21–59, hier S. 44.

32 Bei Sloterdijk findet sich ein Zitat aus Adolf Hitlers *Mein Kampf*, das diesem Szenario Pate gestanden haben mag (vgl. P. Sloterdijk: *Kritik der zynischen Vernunft*, S. 860).

Das Parlament der Europäer, das aus sich regelmäßig in der Repräsentation abwechselnden Bürgern bestehende »Haus der Sorge«, wird aufgelöst; dort findet nur noch die Bekanntmachung der feindlichen Übernahme in Form einer Pressekonferenz statt. Alle Erdenmenschen (des zentraleuropäischen Blocks) gelten ab sofort als minderwertig weil degeneriert und daher als reine Verfügungsmasse der zurückgekehrten Entscheidungsmacht. Neuerliche Maßnahmen genetischer Transformation an großen Teilen der Bevölkerung folgen (es wird jedoch auch von Impfverweigerung berichtet) und dienen der Befähigung zur millionenfachen Zwangsarbeit auf Mond und Mars. Die Belastung dort – v.a. in den Uranminen des »Ergastulums« (338) auf dem Mars – ist jedoch so stark, dass die Deportierten (euphemistisch »Transferisten« getauft, 57) sie nur wenige Tage bis Wochen überleben können.³³

Die Zwangsarbeit dient dem Terraforming des Mars, den man bislang nicht in eine zweite Erde mit lebensfähiger Atmosphäre hatte verwandeln können. Diese extreme Form der Inhumanität aus »notwendiger Grausamkeit« entspringt einer Metaphysik der als gattungsmäßig ausgewiesenen Gier nach Unterwerfung und Ausbeutung, die zur Logik der modernen Totalitarismen und ihren Utopien, aber eben auch zur Sichtweise des Neoliberalismus als Kapitalverbrechen gehört – was Jirgl mit der schon erwähnten, sozusagen wortwörtlichen Verspeisung eines Säuglings-Hauptes in Szene setzt (427f.; die Szene spielt quasi im »Maschinenraum« der KI). Davon abgesehen wirken die düsteren Praktiken des auto- und koprophagen Kreislaufs auf dem Mars³⁴ allerdings eher wie ein verstörendes Zukunftszitat von Kim Jong-Uns Nordkorea. Das bald folgende Ende auch der vom Mars zurückgekehrten Menschheit entspricht dann aber durchaus Frederic Jamesons düsterer Revision seines Bonmots, dass es leichter sei, sich das Ende der Welt vorzustellen, als das Ende des Kapitalismus (denn dieser sei das Ende der Welt),³⁵ das auch dem Szenario im Netflix-Film *Don't look up* (2021) zugrunde gelegt ist. Hier wird ein letaler Kometeneinschlag aufgrund von diffusen Gewinnsspekulationen auf die heranfliegenden Rohstoffe des kilometergroßen Felsbrockens nicht verhindert, woraufhin die Erde

33 Das Lager ist der Nomos dieser Dystopie (frei nach Agamben); H.-P. Preußner verweist daher in seinem Aufsatz *Rückkunft des Willens und der Tat vom Mars* auf Agambens Figuration des Homo sacer (S. 215). Nach Agamben bezeichnet der Begriff denjenigen, der getötet, aber nicht geopfert werden darf (da er des *sacrificiums* nicht würdig ist und in der Masse der Hingeschlachteten unsichtbar verschwinden soll).

34 »Der eene frißt Watt der andere scheißt« (S. 341) heißt es dazu – diesem kalauernden Kommentar kann man zumindest den Optimismus ablesen, dass es den Berliner Akzent auch noch im 25. Jahrhundert auf dem Mars geben wird.

35 »Someone once said that it is easier to imagine the end of the world than to imagine the end of capitalism. We can now revise that and witness the attempt to imagine capitalism by way of imagining the end of the world.« Jameson, Fredric: »Future City«, in: *New Left Review* 21 (May/June 2003), S. 76.

quasi in den Ur-(knall-)zustand zurückversetzt wird; das Ende der Menschheitsgeschichte etliche Jahrhunderte später wird dann in einer zutiefst zynischen extraterrestrischen Coda gezeigt (nach Anlandung geflüchteter Raumschiffe auf einem erdähnlichen Planeten). Jirgl hingegen kommt ohne Überlebende aus – ihm reicht ein narratologischer Kniff, das Erzählen von der postapokalyptischen, menschenbefreiten Erde fortzusetzen. Auch hier erfolgt die restlose Zerstörung der Welt durch einen extraterrestrischen Einschlag, und zwar durch den des Marsmondes Phobos, der in Folge eines (zumindest von der unkontrollierten KI gewollten) Berechnungsfehlers bei den Terraforming-Sprengungen des Mars in die Umlaufbahn der Erde geschleudert wird:

»Die-Apokalypse galt nicht dem Menschen. Von Menschen blieb Nichts mehr zum Enthüllen, sie starben nur. Verglühten. Und alle Menschenfurcht ward zu STEIN. PHOBOS: als die eine Spitze des glühenden von Dämpfen umzischten felsigen Ellipsoiden ins Mittelmeer vor Kreta einschlug, ragte sein anderes Ende noch hochhinauf bis in die Stratosfäre« (464).

Die so lakonische wie drastische Schilderung des Untergangs gleich zweier Planeten setzt hier eine posthumane Erzählperspektive voraus – berichtet wird das Geschehen wie auch die neuanhebende Entstehung des Lebens auf der Erde von den morphologischen Büchern, im Anschluss an die vom Protagonisten verfassten Bücher »Die Toten« und »dersturm«. Entsprechend ist der zweite Teil des »Buches der Kommentare« bereits »von Büchern für Bücher geschrieben« (371). Diese KI hat mit der zunehmenden Lenkung des Geschehens auch die Vernichtung einer Menschheit herbeigeführt, deren Entscheider mehr auf die Berechnungen der Algorithmen als auf den eigenen Verstand vertrauten, indem sie die KI in den Status des Wunders (oder Orakels) erhob – ihr zuvor aber im politischen Spiel des Ausnahmezustands und der anthropologischen Ausgrenzung des Abfalls unwissentlich das Böse eingeschrieben hat. Entsprechend will sich die souverän gewordene KI ganz vom »tierischen Erbe befreien« (ebd.); und sie tut dies im hochsymbolischen Schlag gegen die Geburtsstätte des abendländischen Denkens.

2. Autoritäre und entropische Nostalgie – sowie deren Kritik

Nostalgie wie auch ihre Kritik spielt in den Romanen in aktiver (autoritärer bzw. restaurativer) wie in passiver (entropisch-romantischer, also selbstreflexiver) Form eine Rolle. Bei Melnik im Sinne des Wunsches nach der Verewigung von Lebensweisen, so unmöglich diese auch zu werden drohen: Ein durch Abschaltung des Sehnsinnes einmal erreichtetes, entropisches Äquilibrium des Sozialen auf durchschnittlich niedrigem Niveau an Lebensqualität, das, kurz vor der Implosion stehend, scharf

gegen wahrheitsgemäße Einwände verteidigt wird: so jemanden »würden wir in Stücke reißen!« (Melnik 2021: 87) heißt es drohend über einen hypothetisch Wahrsprechenden und Aufklärer über die wahren Verhältnisse.³⁶ Jirgls von der Detumeszenz befallene Erdenmenschen wären aufgrund ihrer genetischen Konditionierung zu einer so aktiv-aggressiven Reaktion weder in der Lage noch willens. Ihnen fehlen – wie übrigens den Sehenden im »friedlichen Winkel« – die sinnlos gewordenen obrigkeitsstaatlichen Strukturen (die allerdings bei Melnik in der arkanen Herrschaft der Sehenden über die Megapolis fortbestehen), wie auch eine fest umrissene Identität und Ziele. Anders als Melniks Blinde sind sie sich zwar des kommenden Unheils – hinsichtlich des bevorstehenden Endes der Ressourcen im Klima-Kollaps – bewusst, jedoch ihrer Lückenbüßer-Funktion für die Marsgeborenen nicht gewahr; alles gesellschaftliche Handeln dieser metabolistischen Biopolitik ist im Sinne der Sorge auf Herauszögerung und Verzicht gerichtet.

Das Kontrollministerium bei Melnik wacht mit großer Entschlossenheit und Polizeigewalt über die Beibehaltung aller Konventionen und klassifiziert Abweichung als letztlich nostalgischen Wahnsinn (eines Strebens nach früherer Präsenz und Naturverbundenheit),³⁷ während die herrschende Klasse außerhalb im friedlichen Winkel einen unendlichen Traum verwirklichter Idylle lebt. In beiden Szenarien wird versucht, einen *status quo* mit aller Macht zu konservieren und vor der Erkenntnis der Wirklichkeit zu schützen bzw. davon abzulenken, die bei Melnik von den Kontrollorganen und den Sehenden als größere Gefahr angesehen wird (2021: 251).

Die »Kaste der Sehenden« ist Profiteur der Situation, denn sie werden von der Produktion in der Megapolis mitversorgt, die sie mit Hilfe von Computern von einem Kommandoraum aus regieren (263), aber eben nicht repräsentativ beherrschen, da sie unsichtbar bleiben. Ihre Existenzweise im dörflichen Idyll des friedlichen Winkels, der gegenüber der Megapolis als gesetzessfreier Raum konzipiert ist, scheint aber ebenfalls einer utopisch-nostalgischen Ausrichtung auf den Stillstand (im *otium*) verpflichtet, wenngleich diese weder autoritär noch entropisch, sondern elitär ausfällt. Dieser Elitarismus im Müßiggang ist daher nicht zu vergleichen mit dem bösen Luxus des Fremden und der rückkehrenden Marsgeborenen bei Jirgl, aber ebenfalls ausbeuterisch. Mit gleichsam nietzscheanischer Militanz agiert hingegen Ox Nürps Geheimorganisation der Wahrheitskämpfer, die von der restaurativen Sehnsucht nach der Rückkehr zu einem Ursprung vor den

36 Der letzte Satz des Höhlengleichnisses aus *Politeia* wird hier – auch dem Kontext nach – deutlich zitiert; vgl. zu diesen und die Gefährdung der »Tatsachenwahrheit« Arendt, Hannah: Wahrheit und Lüge in der Politik. Zwei Essays, München: Piper 2013, S. 47–49.

37 Vor langer Zeit geschriebene Bücher mit Titeln wie *Die Bandbreite der unausgeschöpften Gefühle* (J. Melnik: Der weite Raum, S. 81) oder *Nahe Ferne* (ebd., S. 96) werden vernichtet und in Einzelexemplaren in einem Geheimarchiv aufbewahrt.

17 Zeitaltern der Megapolis und nach wahrhaftigen Verhältnissen angetrieben wird – ohne dass ein Wissen über den friedlichen Winkel bestünde. Ein rigoristisches Programm, gemäß dem das Fallende auch noch gestoßen werden soll, sieht die Opferung des Lebens von Millionen vor – und ähnelt in seiner inhumanen Radikalität dem von Jirgls Marsianern. Ein solcher Terrorismus sei zwar, so befindet ein in den dortigen Medien befragter Experte der Sehenden etwas abfällig, nur noch in der Welt der Blinden und ihrer Machtkämpfe möglich (286) – der Kampf der verfeindeten Kräfte von oben (Kontrollministerium) und unten (Partei der Sehenden) ist für den Status des Negotiums der Sehenden und ihre Welt der »konkretisierten Nostalgie« aber eine existenzielle Bedrohung. Beim Krieg der Blinden strebt eine Seite nach absoluter Konservierung des Bestehenden (einem einfachen sorgenfreien Leben, nach dem sich auch der Protagonist Gabr zwischenzeitlich sehnt), die andere beruft sich auf die Tradition der Unterdrückten und verfolgt ein utopisch-militantes Freiheitsideal.

In Jirgls europäischer Imagosphäre spielt Sehnsucht eine noch deutlichere Rolle, allerdings als konkrete Herrschaftstechnik, denn sie dient der Herstellung von Passivität und Lenkbarkeit, die sich selbst sprachlich im neuen Kasus des bejahenden »Instinktivs« manifestiert (2014: 61, 486). Das aus Gründen der Ressourcen-Ökologie stark vorgegebene und strukturierte Leben in einem immerwährenden lauen Sommerabend nach dem Spätkapitalismus wird, fernab der »schwarzen Aus=Geburten des-Fortschritzs« (93), v.a. durch das in den Gärten der Frauen praktizierte Ritual des »Langen-Fadens« (83, 146) erreicht, ein Moment der einmaligen Vereinigung zweier Liebender mittels chemischer Substanzen und dem Austausch von Speichel, der ihrem Abschied für immer (kaschiert in der Formel, »Den=Bund« zu schließen) vorausgeht. Die Partner sind danach einander nur noch in Form eines zuvor produzierten Video-Clips (»Das Geschenk«) verfügbar, der beliebig oft abgerufen werden kann, »in der Imagosfäre bewahrend die Idee=Meinerliebsten« (153–154).

»UNSER WEITERES LEBEN an dem 25. Jahr ist wie das Leben des-Seemanns während seiner Fahrt : der Frau im Hafen, der ewig Abwesenden, gilt sein Denken – dadurch ist sie=ihm=beständig=nah, u näher als stünde sie neben ihm. Und der Frau ist der Mann auf den fernen Meeren der Adressat ihrer Berichte von Daheim. Dieses Daheim ist die Vergangenheit, die nicht vergangen ist u niemals vorüber sein wird [...] Deswegen auch alles Morgige, sobald es in die-Gegenwart eintritt, uns erscheint als das Schon-Bekannte.« (90)

Wie die Bezeichnung »Der-Bund« ist auch diese Beschreibung zutiefst manipulativ – von Meeren und Seefahrt besteht nur eine virtuelle Kenntnis, es sind in Form von Holovisionen verabreichte Surrogate falschen Heroismus und reproduzierte Geschlechterbilder eines vergangenen Zeitalters, denen (mehr noch als dem

substituierten Sex) keinerlei reale Erfahrung entspricht – und mit Blick auf das schon bekannte Morgige auch nicht entsprechen wird. Triebsatz der Sehnsucht ist eine vergangene Zukunft, die zum Lebensinhalt gerinnt. Das Ritual dient daher lediglich der Substitution des realen Lebens und der Initiation einer lebenslangen, fruchtlosen Schwärmerei, die v. a. eins zum Ziel hat: konfliktunfähig zu machen.

Nach demselben Schema verläuft auch der Kontakt mit den (nur noch im Ausnahmezustand auch physisch verbürgten) Eltern nach dem Ende der Kindheit. Die nostalgisch-melancholische Stimmung als beherrschendes Master-Narrativ der spezifisch selbsterwählten und fortan zu dulddenden Abwesenheit dient, wie die vorangegangenen Genexperimente, gleichsam der Infizierung mit einem Baudrillardischen »Virus der Schwäche«³⁸ – durch die Hemmung ihres Vitalismus in zivilisatorischer Überfeinerung und suspendiertem Koitus wird die Pazifizierung großer Teile der Bevölkerung auf der Erde erreicht.³⁹ Die eingeübte Askese bedingt die Schrumpfung der Bevölkerung, womit sich die Existenzdauer auf dem ressourcenmäßig ausgeschlachteten Planeten⁴⁰ maximal verlängern lässt – bis die Terraforming-Programme auf dem Mars eine vollständige Besiedelung ermöglichen. Zuvor kommen die Marsgeborenen allerdings zurück und betrachten die übrig gebliebene Menschheit der Erde quasi als Neandertaler.

Die Erdenmenschen als Existenzen mit großer Selbstbezogenheit werden in ihrer entropischen Nostalgie nach einer unwiederholbaren (aber nicht: unauslöschlichen) Zeit der Erfahrung den dezisionistischen Rekolonisten vom Mars zur leichten Beute. Die feindliche Übernahme erfolgt nach jahrzehntelanger geheimer Vorbereitung durch das Hacken der Zentralrechner der Imagosphären auf der Erde, durch die auch alle Datenbanken mit persönlichen Erinnerungsclips und sämtliche kurrenten Kulturgüter gelöscht werden (327) – eine Tilgung der Lebenswelt, die eine völlige Desorientierung nach sich zieht und im Anschluss auch auf physische Existenz der Betroffenen ausgeweitet wird; direkte Liquidierung oder massenweise Deportation sind die verbleibenden Optionen.

38 Baudrillard, Jean: Das Jahr 2000 findet nicht statt, Berlin: Merve 1990, S. 50. Auch das »Pathos der Distanz« ist in Jirgls Zukunftsszenario politisch effektiv inszeniert.

39 Oliver Jüngens Deutung der Detumeszenz-Gesellschaft als »eine Art Meta-DDR« erscheint mir daher als präzisierungsbedürftig: Es ist eher eine Post-DDR; zumal unklar bleibt, was für eine Regierungsform nach dem Abzug der »Wissenschaftskrieger« (Bruno Latour) gen Mars eigentlich herrscht. Jüngens, Oliver: »Ich bin die Lüge in Euren Ängsten«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 26.04.2013, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/reinhard-jirgl-nichts-von-euch-auf-erden-ich-bin-die-luege-in-euren-aengsten-12163430.html>.

40 Neben gewaltigen, aus Energieknappheit nicht mehr bedienbaren Baggern in einer Landschaft der Abraumhalden wird jedoch auch die seit Jahrhunderten wieder bestehende durchgehende Bewaldung Zentraleuropas erwähnt (R. Jirgl: Nichts von Euch auf Erden, S. 85).

Der Autoritarismus des wieder zu errichtenden Maßnahmestaates wird in einer zentralen Szene nach Ankunft der Marsdelegation im »Haus der Sorge« – das jählings abgeschaffte Parlament tagte bezeichnenderweise in einem Gebäude aus dem 19. Jahrhundert – gerade im Modus der radikalen Nostalgiekritik gerechtfertigt. So verkündet der erst später als Präsident in Erscheinung tretende »Rote«, Versammlungsleiter bei der Konferenz zur Abschaffung der Europäischen Imagosphäre, die erschlafenen Europäer hätten ihren Erdteil in ein »Feierabendheim, ungelüftet und überheizt« (168–169) verwandelt und damit ihr Recht auf diesen Lebensraum verwirkt. Auch die reflexive Komponente dieser nostalgisch überformten Lebensweise⁴¹ wird als romantischer Okkasionalismus aufgespießt: »Alles was ihr anfasst, was ihr beginnt, wohin ihr auch kommt und was mit euch zu tun hat: das muss ebenfalls dieser stumpfen, vergreisten, buntscheckigen, lendenlahmen Ironie anheimfallen.« (169)

Dieser vorgeblich parrhesiastische Akt der Kritik gipfelt in der beinahe Heideggerischen Wendung: »Ihr seid in Euren Vergangenheiten noch tief vermauert aber genau das macht euch zukunftsfähig!« (174) Der zweite Teil dieses Satzes ist allerdings eine glatte Lüge, eine List der instrumentellen Vernunft der »Marsgeborenen: der Mund festgefroren zum dünnen boshaften Lächeln.« (362), um das Einverständnis der Europäer in die als Hilfe getarnte Abschaffung ihrer Lebenswelt zu erschleichen. Der weitere Verlauf zeigt: »Der extremste Zynismus [...] geht [...] aus dem Geist strategischer Kalkulationen hervor, die mit geschichtsphilosophischer Tendenz geladen sind.«⁴²

Das politisch wirkliche und damit auch geschichtsmächtige Leben hat sich seit dem 23. Jahrhundert in Konsequenz einer Sehnsucht nach der (selbst gestalteten) Zukunft jedenfalls auf dem Mars abgespielt, nachdem die Ressourcen der Erde weitgehend abgewirtschaftet waren: »*Aller sehn=Sucht-Be-Gier*« (9) – kennzeichnet die Mond- und Marskolonisten ein Verlangen nach Zukunft: »*Zu!Densternen!AufZu-den-Sternen*« (ebd.). Dieser Optimismus erweist sich angesichts der schnell ebenfalls entropischen Besiedelungsmodelle als haltlos. Die über Jahrzehnte im geheimen geplante Rückkehr der »Forcierten, mitsamt ihrem Strengenglauben an die 12ig wahre Kraft-des-Fortschritzt« (109) zum eigenen planetaren Ursprung erfolgt daher auch mit gattungsbezogen restaurativen Vorgaben, für deren Umsetzung »WIR SETZEN NEUEN ANFANG« (162) große Teile der dortigen Bevölkerung (es geht im Prinzip

41 Vgl. hierzu S. Boym: *The Future of Nostalgia*, S. 49f. Ausführlich zur Szene im »Haus der Sorge« siehe H.-P. Preußner: *Rückkunft des Willens und der Tat vom Mars*.

42 Sloterdijk, Peter: »35 Jahre nach der ›Kritik der zynischen Vernunft‹: Peter Sloterdijk sezziert das zynische Bewusstsein zu Beginn des 21. Jahrhunderts«, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 29.12.2018, <https://www.nzz.ch/feuilleton/35-jahre-nach-der-kritik-der-zynischen-vernunft-peter-sloterdijk-analysiert-das-zynische-bewusstsein-zu-beginn-des-21-jahrhunderts-ld.1447498>.

immer nur um den Bereich »Zentraleuropa«, ebd.) mitsamt ihren virtuellen Kokons und Simulakren weichen müssen. Der Vorgang selbst lässt sich als depravierte Rekursion des Systemwechsels 1989 lesen:

»Wir haben durch Euch nun die Kunde erfahren vom Beginn Dieser=Neuen-Epoche. Gebt uns 1wenig Zeit. So werden auch unsere Sitten & Gebräuche sich den Euren anwandeln. Und wir=alle wandeln uns gerne, sind erfüllt mit Zuversicht & Gutemwillen gegenüber all=Euren Anweisungen & Festlegungen.« (203)

Die Sinnlosigkeit dieser fatalen Fügsamkeit ist offensichtlich: Für die von der marianischen Thanatopolitik überrollten irdischen Eleven gibt es nichts zu Lernen; genauso wenig wie von der späteren Apokalypse, die erklärtermaßen nicht dem Menschen gilt.

3. Restitution von Wahrheit und Wirklichkeit? Die Apokalypse enttäuscht, findet aber statt

Apokalyptische Szenarien können Extrempositionen von Kritik an Entwicklungen und Tendenzen unserer Gegenwart integrieren. Sie nehmen hierfür eine spezifische Lizenz in Anspruch, in der Finalisierung der Effekte von menschlichem Fehlverhalten und moralischem Versagen selbst wahrheitsgemäße Aussagen zu treffen.⁴³ Diese Berechtigung bezieht sich in den hier herangezogenen Beispielen z.B. auf die digitale Transformation und deren soziale Ungleichheiten, die virtuelle Substitution und Dispersionen von Wahrheit (etwa der Umweltzerstörung) durch manipulative Narrative, Lügen und Verschweigen; und ganz sicher auch auf die Transformation nach 1989.⁴⁴ Bei Melnik könnte man fast eine retromane Nostalgie für die analoge Welt annehmen, denn die Machtverhältnisse der Zweikastengesellschaft fußen auf dem wesentlichen Distinktionsmerkmal der Verfügbarkeit von Computern für die Sehenden und seine Protagonisten vollziehen am Ende den Auszug aus der – von einer verewigten Moderne – entzauberten Welt der Menschen hinaus in die freie Natur. Die bevorstehende Apokalypse ist die der anderen, die offenbar unrettbar der untergehenden Dialektik der Macht verfallen sind. Mit Blick auf die menschliche Gemeinschaft, die nach Maurice Blanchot nicht bestätigt, sondern nur vernichtet

43 Jirgl entzieht sich diesem wirkungsästhetischen Muster ausdrücklich, s.o. »Die Apokalypse galt nicht dem-Menschen.« (S. 464). Insofern wird Blanchots Feststellung regelrecht zitiert: *Die Apokalypse enttäuscht*, weil sie kein Menschheitssubjekt ex negativo im Verschwinden aufzeigt und belehrt, in: García Düttmann/Quent, S. 15–26.

44 Stephan Pabst hat hinsichtlich Jirgls auf riskante Aporien hingewiesen: »Der Totalitätsanspruch der Kritik verabschiedet den Menschen, den sie gegen die Gesellschaft einklagen muss, um Kritik bleiben zu können.« (S. Pabst: Post-Ost-Moderne, S. 247).

werden könne – um dann erst in der existenziellen Leere ihres Verschwindens ex negativo doch Bestätigung zu finden –, enttäuscht dieses implizite und letztlich restaurative Szenario der zwei Überlebenden als neuem biblischen Paar das apokalyptische Interesse.

Die Organisation des Raumes und des sozialen urbanen Lebens gleicht bei Melnik wie auf Jirgls Erde mehr oder weniger einer Wiederkehr von Verhältnissen, die Platons Höhlengleichnis evozieren⁴⁵ – einmal in der retrofuturistischen Form eines Gehäuses aus Stahl und Beton,⁴⁶ in dem die Hörigen der Zukunft ausgebeutet werden, einmal in Form virtueller Total-Inklusion in die Echo- bzw. Nostalgiekammern medialer Imagosphären. Jeweils hat sich ein System, das die Individuen konstitutiv separiert, auf eine positivistische Konstruktion von Realität verpflichtet, die im Prinzip kein Außen und keine Zukunft kennt – und hierdurch hochverletzlich und missbrauchbar ist.

Platons berühmtes Gleichnis von den durch die Wahrheit einer ungekannten äußeren Welt belästigten Höhlenbewohnern könnte man daher als Urbild der Transformationsangst bezeichnen – doch während die Transzendierung der Realität der Megapolis durch die Wirklichkeit des weiten Raumes als legitimer und notwendig schockierender Vorgang gezeigt wird, verläuft das Aufbrechen der Imagosphären bei Jirgl als ein Akt von grenzenloser Gewaltsamkeit an den digital separierten »Höhlenbewohnern«, der sich zunächst als Kur bzw. Unterstützung in Form einer kommissarischen Diktatur (vgl. 2014: 163) eskamotiert. Hier ist ein Wille zur Vernichtung wirksam, der sich gleichsam einer geplanten Obsoleszenz der gesamten bisherigen Erdexistenz bedient. Dieser schlagartige Umsturz nimmt den terrestrischen Nostalgikern mit den Erinnerungen und Kulturgütern des »Persönlichen Daten-Moduls« (494) jeden Lebenssinn und in der Folge auch ihre Sprache, somit die Fähigkeit zur Reflexion und Kritik, also ihre geistige und dann auch physische Existenz.

45 Eine Thematik, die in der Underground-bezogenen Wende- bzw. Transformationsliteratur des mittleren und östlichen Europas übrigens durchaus Konjunktur hat: Der estnische Autor Mihkel Mutt etwa überträgt das Gleichnis auf ein Tallinner Café zur Sowjetzeit, dessen Gäste nach 1989 mit unterschiedlichem Effekt ans »Tageslicht« des politischen Umbruchs geraten (Mutt, Mihkel: *Das Höhlenvolk. Lebensbilder aus der estnischen Gesellschaftschronik*. [Kooparahvas läheb ajalukku], Zürich: Kommode 2017). Eine ähnliche subterrane Ansetzung findet sich in Kurt Drawerts Kaspar-Hauser-Roman *Ich hielt meinen Schatten für einen anderen und grüßte* (2008). Der oben erwähnte Roman *Herscht 07769* von Krasznahorkai wiederum situiert den Nationalsozialistischen Untergrund in einem höhlenartigen Gebäude, das »die Burg« genannt wird, und bezieht auf diese Weise auch das wiedervereinigte Deutschland in die Kritik mangelnden Erkenntnisvermögens bzw. -willens ein. Zur Ästhetik des »Underground« vgl. Kliems, Alfrun: *Der Underground, die Wende und die Stadt. Poetiken des Urbanen in Ostmitteleuropa*, Bielefeld: transcript 2015.

46 Vgl. J. Melnik: *Der weite Raum*, S. 35.

Erzählt werden kann dieses Verbrechen an der Humanität, das die Singularität des Holocaust in einer zutiefst pessimistischen Anthropologie zum wiederkehrenden Phänomen verallgemeinert,⁴⁷ daher nur aufgrund der Anomalie des Protagonisten: Er ist das leibliche Kind einer Marsianerin, die eine verbotene Beziehung mit einem Mann von der Erde einging (und nach Ankunft auf der Erde ihr Leben für das seine opfert). Im weiteren Verlauf und durch diverse *enhancements* erfährt er nach und nach die gesamte Wahrheit – v.a. über Eingriffe der morphologischen Bücher, die ihn mehrfach in Gestalt eines Fremden mit Waranlederstiefeln kontaktieren und ihm alte Aufnahmen geschichtlicher Momente, gleichsam Zeitkapseln, zuspiesen. BOSXRKBN muss hierfür allerdings auch Teil des mörderischen Systems werden und ist als Bürokrat an den Deportationen der Erdbevölkerung und folglich an einem exterrestischen bzw. interplanetaren Genozid beteiligt (334). Auf diese Weise wird er Mittäter der selbstverschuldeten, KI-induzierten Apokalypse, deren sprachgewaltige Schilderung nach ästhetischen Gesichtspunkten sicher nicht enttäuscht. Auch lehrreich ist sie für einen Verstand, der nur als zerstörender erkennt; doch die Botschaft lautet: Die Wahrheit ist des Menschen überdrüssig.

In Melniks Zukunftswelt wird die Wirklichkeit auf klassische Weise durch die Erfahrung des Protagonisten als zunächst ungewolltem Abweichler »entdeckt« und mitgeteilt. Der Zugang zum Erkennen liegt aber nicht innerhalb des Systems, auch wenn es die Figur eines Philosophen/Geistlichen gibt, der es via mentale Versenkung erreichen will. Die Erkenntnis ist jedenfalls nicht allein an das Sehen gebunden, denn dies reicht nicht aus, um Zutritt zu den Arkana dieser anderen Welt außerhalb der Megapolis zu erlangen. Ganz wesentlich tragen hierzu auch die wiederkehrenden Auszüge aus Büchern früherer Skeptiker mit Titeln wie »Die Bandbreite der unausgeschöpften Gefühle« (z.B. 2021: 187) bei, die ein Wissen über Geschichte des Zweifels an der Wirklichkeit der Megapolis vermitteln. Somit ergänzen sie das neugewonnene visuelle Vermögen einer Wahrnehmung der Weite des Raumes durch eine Vorstellung von der Zeitlichkeit und ihren gewaltigen Dimensionen, von denen Gabr das erste Mal beim Hören der uralten Lieder eines nostalgischen Musikers zu ahnen beginnt (»Alte Musik«, 33). Wer diese Einschübe ins Geschehen als offenbar übergeordnete Erzählinstanz veranlasst, bleibt indes unklar. Es scheint sich jedenfalls bei dieser Aufklärungsinstanz (anders als bei Jirgl) um eine wohlwollende Macht zu handeln, die in der Initiation reflexiver Nostalgie ein erhaltenswertes Institut des Humanen sieht – sich im Dienste des identifikatorischen Erwählungsbewusstseins allerdings auch nicht für das Schicksal der in der Megapolis Eingepferchten interessiert.

47 Pabst vermerkt eine »Unabgeschlossenheit des Holocaust« in Jirgls Denken und Werk, einmal im Sinne einer fatalen »Kontinuität eines bestimmten Rationalitätstypus«, einmal traumatisch »als unabgegoltene Vergangenheit« sowie als »ethischer Imperativ, der von Auschwitz ausgehe« (S. Pabst; Post-Ost-Moderne, S. 301).

Jirgl inszeniert mit den morphologischen Büchern (die anscheinend Krieg gegen die menschlich kontrollierte KI führen – ein spät erwähnter Angriff gilt dem Zentralcomputer der Marssiedlung Cydonia I, EVE; vgl. 2014: 422) nicht nur den Katalysator der Katastrophe, sondern geradezu eine »Agentur der Wahrheit«, die als autopoetische Instanz allerdings ein in mehrfacher Weise unzuverlässiges Archiv ist, da die »Wahrheitserzeugung« einerseits den Privilegierten obliegt (so wird der Protagonist im zentralen Kommandoraum der Bücher zum Schreiben aufgefordert), andererseits aber auf eigene Rechnung erfolgt. In Gestalt des mehrfach auftretenden Waranlederstiefel-Trägers (beim vierten Treffen hat er das Echsen- gegen Kleinkindleder getauscht) klären sie den Protagonisten (und mit ihm den Leser) nach und nach über ihre Funktion auf. Frappant sind hier die Anleihen an Verschwörungstheorien der globalen Rechten wie z.B. QAnon: konkret an die Behauptung, die Welt werde in Wirklichkeit von kinderfressenden Reptiloiden beherrscht.⁴⁸ So ist der intrigante Fremde zunächst an den Füßen, später ganz in Echsenleder gekleidet, der Präsident der »Interplanetaren Wissenschaftskonferenz« hat »Krokodilaugen« (427) und schnell in der Diskussion »wie ein Krokodil« hervor (428); anschließend verzehrt er das Gehirn des Säuglings. Es scheint, als hätten sich in der böse gewordenen KI die Feindbilder der letzten Jahrtausendwende angereichert.

Dass Stephan Pabst der Jirglschen Kritik der Gegenwart eine paranoide Ausrichtung attestiert,⁴⁹ ist vor diesem Hintergrund nur zu begreiflich. Es wäre nur zu fragen, ob Jirgl sich diese Paranoia des Verschwörungsdenkens wirklich zu eigen macht oder zwecks Aufstörung aus der gegenwärtigen »Agonie der Kritik«⁵⁰ ein superintelligentes virtuelles Imitat des apokalyptisch strafenden Gottes zitiert – gewissermaßen als erneuerte »Kritik der Gewalt«.⁵¹ In einer gespenstischen Vermischung gerade der poetischen Potenz des menschlichen Verstandes (als selbstsetzender Gewalt) mit purem Nutzenrationalismus (digitales Kalkül als selbsterhaltende Gewalt), hat sich diese Instanz gleichsam in Verwirklichung der reinen Vernunft die totale Vernichtung ihrer Urheber zur Aufgabe gesetzt – deren Hang zur Selbstzerstörung sie in einem ultimativen Akt aufhebt. Die zynische Kritik nicht der waltenden binären, sondern der mythisch genozidalen Gewalt liefert sie in der Poetik ihrer Geschichte gleich mit. Diese durch Kalkül demystifizierte Apokalypse enttäuscht nicht, weil sie subjektlos wäre (auch wenn es sich um KI handelt), sondern weil sie eine menschliche Gemeinschaft im Sinne Blanchots und eine wie auch

48 Umfassend hierzu die Beiträge in Schuppener, Georg (Hg.): Kommunikation von und mit Reichsbürgern, Wien: Praesens 2024.

49 S. Pabst: Post-Ost-Moderne, S. 262 u. 229.

50 Ebd., S. 255.

51 Benjamin, Walter: Zur Kritik der Gewalt [1921], in: Ders., Gesammelte Schriften, Bd. 2.1, hg. v. R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 179–203.

immer bestimmte Heiligkeit des Lebens nicht einmal *ex post* im Verschwinden evoziert.

4. Schlüsse – Anthropokalypse und Symbiozän⁵²

Transformation bzw. gesellschaftlicher Umbruch wird in beiden Romanen via Rückschau als ein globaler, kultureller und menschheitsgeschichtlicher Prozess gezeigt, vor dessen blindwütigen und ratioiden Auswüchsen instrumenteller Vernunft man durchaus Angst haben muss. Dies gilt aber genauso für die gesellschaftlichen Effekte einer gelebten Transformationsverweigerung, die in Szenarien erkenntnis-hemmender und politisch entropischer Nostalgie als ein biopolitisches Machtmittel veranschaulicht werden. Bei Melnik trifft eher zweiteres zu; sein Szenario einer verewigten Moderne »auf dem Höhepunkt des 20. Jahrhunderts« (2021: 3) kann durchaus als in die Zukunft perpetuiertes Sowjetsystem und damit im litauisch-postsozialistischen Kontext als »Apokalypse des Alltags« gelesen werden, wie sie leitmotivisch schon von *Ričardas Gavelis* geprägt wurde (*Vilniaus Pokeris*, 1989). Bei Jirgl wird jedwede utopistisch postulierte und erzwungene Transformation als totalitäre veranschaulicht; diese Transformationsangst ist wiederum in einem Szenario der Herrschaft einer Künstlichen Intelligenz angereichert, welches die Befürchtungen Stephen Hawkings ins Diabolische wendet. Hawking hatte die eigentliche Gefahr einer superintelligenten KI nicht in ihrer möglichen »Bosheit« gesehen, sondern in ihrer »Kompetenz«, die sich dem Menschen nicht nur entziehe, sondern sich über seine Bedürfnisse, seine (mit dem Entstehen der KI automatisch inferiore) Existenz einfach hinwegsetzen könne.⁵³ Bei Jirgl hingegen gerät sie zum prometheischen Algorithmus einer zynischen und menschenfeindlichen Vernunft.

Auf Werkebene ist Nostalgie bei Jirgl daher weniger als eine Emotion der utopischen Sehnsucht nach einer (vergangenen) Zukunft oder im Rückblick schöneren Vergangenheit – Maschinen können nicht nostalgisch sein (die Leser natürlich schon). Sie wird stattdessen als ein Mittel politischer Beherrschung und Disziplinierung zur Durchsetzung von Wandel entlarvt, denn sie regiert im Foucaultschen Sinne das Selbst der Subjekte und ermöglicht somit eine böse Ökologie im Niedergang: »[D]ie menschliche Zivilisation ist nur der längste Umweg in den-Tod« (2014:

52 Dieser Begriff gehört zum Programm der rhetorischen Aufbesserung rezenter Klima-Diskurse Glenn Albrechts: *Earth Emotions. New Words for a New World*, Ithaca/London: Cornell's U.P. 2019, S. 201 (Def.). Er bezeichnet das Zeitalter nach dem Anthropozän, in welchem der Mensch mit der Natur (wieder) in Einklang lebe, indem er keine Spuren seiner (individuellen wie kollektiven) Existenz hinterlasse.

53 Hawking, Stephen: *Kurze Antworten auf große Fragen*. Aus d. Englischen v. Susanne Held u. Hainer Kober, Stuttgart: Klett-Cotta 2018, S. 213. Hawking wählt den Vergleich mit Ameisen, die großen Projekten eben weichen müssten.

99) – um den Preis der Freiheit und Vitalität, was zumal einer zynischen List der instrumentellen Vernunft der verkappten Rekolonisten vom Mars dient. Die Reste der Bildungsideale von Humanismus und Aufklärung werden hier mitsamt den hochsensiblen Persönlichkeiten handstreichartig abgeräumt; vom Standpunkt des zynischen Rationalismus einer militanten Fortschrittsideologie aus betrachtet erscheinen sie als vollkommen degeneriert und darum obsolet. Bei Melnik gewinnt der – bei Jirgl aufgegeben bzw. in der Politischen Theologie der Marsianer vollkommen pervertierte – restaurative Kampf für das Ideal einer freien und selbstbestimmten Menschheit ebenfalls die für politische Utopien (bzw. ihre Realisierung) typischen totalitären Züge, die allerdings in der mutmaßlich gegenseitigen Vernichtung ihrer militantesten Vertreter (»Partei der Sehenden« und Kontrollministerium) sowie dem Auswandern des Paares Gabr und Nia in die hier noch vorhandene, naturbelassene Welt teils aufgehoben, teils abgemildert wird. Ob dieses Paar erneuerter Schöpfung dann ein Zeitalter des »Symbiozäns« (Glenn Albrecht) im Zeichen der Heiligkeit allen Lebens einläuten wird, bleibt offen – zumindest werden die Naturverbundenheit und deren positive physiologische Effekte mehrfach erwähnt. Eine schönere Aussicht als Jirgls raubtierkapitalistisch-neoliberal und totalitär präfigurierte Anthropokalypse bietet dieser hier allerdings kaum profilierte solastalgische Gedanke einer »Genesis 2.« allemal.

Zu fragen bliebe, ob es eine Strategie von Literatur bzw. Kunst sein kann, aus dem apokalyptischen Schock eines künftigen Weltunterganges und/oder der reflexiven Nostalgie über die Erkenntnis des Schwindens von Lebenswelten soziale Energien im Sinne einer tätigen Reue zu stimulieren und ob diese in einem nicht ressentimentalen Sinne als (konstitutiv anti-doktrinäre) Restauration des Ethisch-Humane in Aufhebung bestehender Grenzziehungen wie der von Kultur und Natur produktiv werden können, um den evolutionär tradierten Kreislauf von Unterjochung und Ausbeutung im Sinne des ökotopischen Symbiozäns zu durchbrechen. Jirgls absoluter Pessimismus, so kann man schließen, räumt dieser Idee aufgrund des (toxischen) menschlichen Charakters wenig Chancen ein, lässt es aber an effektvoller (und damit vielleicht doch auch: läuternder) Ästhetik des Untergangs und Gewalt der Kritik nicht mangeln. Melniks Plädoyer für eine umfängliche Enthaltung von den verschiedenen (modernen) Gesellschaftsformen rekurriert auf eine seit Rousseau wohlbekannte Kulturkritik von der Degeneration durch »Fortschritt«, die angesichts der schnell wachsenden Kompetenzen künstlicher Intelligenz und fortschreitenden Abgabe von Kulturtechniken (bis hin zur Sprache selbst) an Maschinen von brisanter Aktualität ist.

Die Region als Platzhalterin des Authentischen

Von Kracauer zum Regionalkrimi

Thomas Barfuss

Dass das Nostalgische Konjunktur hat – Konjunkturen, müsste man wohl genauer sagen –, davon legen die Beiträge in diesem Band vielfach Zeugnis ab. Im Folgenden möchte ich weder dem Bedeutungswandel der Bezeichnung folgen noch den wohl vergeblichen Versuch unternehmen, Nostalgie definitorisch zu erfassen. Als Zeitdiagnose entzieht sie sich einer festen Begrifflichkeit. Was ich stattdessen vorschlage, ist eine Annäherung an das Phänomen der Nostalgie seit den 1980er Jahren auf den Spuren zweier Figuren der Moderne: des Detektivs und des Touristen.¹ Nostalgie wird dabei, so viel sei hier schon vorweggenommen, im Umkreis einer Exotik des Nahen lokalisiert – verbunden mit einer Neuentdeckung oder Neuerfindung der Regionalität als Platzhalter des Authentischen. Evidenz bekommen solche Formeln allerdings erst, wenn sie am Material entwickelt werden. Dieses Material ist hier der Krimi, genauer: die sich wandelnde Raumkonstruktion im Kriminalroman des 20. Jahrhunderts. Zu einem wichtigen Bezugspunkt werden dabei Siegfried Kracaueers frühe Überlegungen zum Thema.

1. Der Blick hinter die Kulissen

Der Detektiv sucht nach der Realität hinter den Kulissen einer von Täuschung und Verstellung erschütterten Wirklichkeit. »Einerseits hat sich die Realität zweifellos niemals als so organisiert, robust und dadurch so vorhersehbar dargestellt wie in den modernen westlichen Gesellschaften«, hält der Soziologe Luc Boltanski fest.

»Aber andererseits, und zwar vielleicht aus denselben Gründen, tritt ihre Fragilität oder das, was man dafür hält, in den Vordergrund und scheint eine noch nie

1 Es handelt sich bei diesem Beitrag um einen bearbeiteten, thematisch fokussierten Auszug aus meiner am Institut für Kulturforschung Graubünden (ikg) erarbeiteten Studie zur Entwicklung des Krimis in einer alpinen Region: *Mordslandschaften. Der Krimi in Graubünden*, Zürich: Cronos 2024.

dagewesene Verunsicherung hervorzurufen. Ich denke, dass der Kriminalroman diese Verunsicherung inszeniert und dass der Hauptgrund für seinen Erfolg darin zu suchen ist, wie kunstvoll er diese Verunsicherung in Bezug auf die *Realität der Realität* zum Ausdruck bringt.«²

Ein Mord – und schon ist die Hermeneutik des Verdachts in Stellung gebracht: Alle sind plötzlich verdächtig, vom Diener bis zum Herrn, von der Sekretärin bis zur Gemeindepräsidentin. Nichts ist mehr zwingend das, was es scheint.

Es ist kein Zufall, dass zusammen mit dem Detektiv auch eine andere Figur die Bühne der Moderne betritt. Reisende reichen – als Nahrungssuchende, Pilger oder als Bildungsreisende, auch als Eroberer oder Erholungssuchende – weit in die Geschichte zurück. Im 19. Jahrhundert hat hingegen der moderne Tourist seinen ersten Auftritt. Er (oder sie) sucht nach allem Möglichen – Erholung und Gesundheit, Exotik und Ursprünglichkeit, Wissen und Prestige –, aber je mehr sie (oder er) sich bald schon von den Kulissen und Inszenierungen einer aufstrebenden ›Fremdenindustrie‹ umstellt findet, desto mehr wird auch die Suche nach dem Authentischen zu einem Dauerthema des modernen Tourismus. Sucht der Detektiv nach der wahren Realität hinter all den Täuschungen und Verstellungen, so der moderne Tourist hinter allen Kulissen nach einer verorteten Wahrheit namens Authentizität.

2. Detektiv und Tourist

Zu einer auffälligen Annäherung der beiden Figuren kommt es seit den 1980er Jahren im Regionalkrimi. Als ein Beispiel unter unzähligen soll hier Claudio Mettler aufgerufen werden, sympathischer Antiheld aus Daniel Badrauns mehrbändiger Engadin-Krimireihe aus dem Gmeiner Krimiverlag: »Ich könnte mir die Zunge abbeißen. Immer wieder falle ich in die Rolle des Reiseführers zurück, der zu jedem Stein eine Anekdote zu erzählen weiß und dauernd mit seinem Wissen auftrumpfen muss.«³ Mettler hat soeben einem vermeintlich harmlosen Mitreisenden am Berninapass die spektakuläre Aussicht aus dem Zugfenster erklärt und dabei die Fluten des Lej Nair bis ins Meer verfolgt: »Das Wasser fließt als Flaz an Pontresina vorbei, in Samedan in den Inn und bei Passau mischt es sich mit der Donau. Die Farbe des Lej Nair passt ausgezeichnet zum Schwarzen Meer, dem Ende seiner langen Reise.« (Ebd.) Was aussieht wie ein Ausrutscher ins Reiseführer-Genre, ist tatsächlich Ausdruck einer tiefsitzenden Affinität.

2 Boltanski, Luc: Rätsel und Komplotte. Kriminalliteratur, Paranoia, moderne Gesellschaft. Aus dem Franz. v. Christine Pries, Berlin: Suhrkamp 2013, S. 46.

3 Badraun, Daniel: Randulin. Kriminalroman, Meßkirch: Gmeiner-Verlag 2019, S. 26.

Diese Wesensverwandtschaft zwischen Tourist und Detektiv ist auch in der jüngeren Forschung nicht unbemerkt geblieben. Schon das permanente schweifende Unterwegssein birgt eine erste Gemeinsamkeit, wie Stijn Reijnders festhält: »Um die Mordfälle zu lösen, sind die Inspektoren [...] dauernd unterwegs. Dieses fortgesetzte Unterwegssein durch den erzählten Raum steht im Einklang mit den Aktivitäten des Touristen. Leute auf geführten Touren und Tagesausflügler sind ihrerseits die meiste Zeit unterwegs.«⁴

Der fließende Übergang vom touristischen Blick zur detektivischen Beobachtungsarbeit lässt sich wiederum bei Daniel Badraun schön beobachten. Sein Protagonist Mettler greift zum touristischen Habitus, um seine Schnüffelarbeit »etwas unkenntlicher zu machen«. Zu diesem Zweck mischt er sich umstandslos unter eine Gruppe japanischer Touristen. Dabei setzt er nicht nur »die Schirmmütze der japanischen Reisegruppe auf«, sondern auch gleich einen universalen touristischen Kamerablick. Das Bergeller Bergdorf Soglio präsentiert sich ihm nun folgendermaßen:

»Der überdachte Brunnen – nice!
Ein Hinterhof mit einem richtigen Stall – lovely!
Zwei ineinander verschachtelte Häuser – interesting!
Ein alter Mann, gezeichnet von einigen Jahrzehnten harter Arbeit – mountain hero!
Zwei kräftige junge Männer mit dunklen Bärten in weiten Baumwollhosen und handgestrickten Pullovern, die ihn begleiten – family life!«⁵

Doch dann ändert sich der Blick, denn »die Art, wie sie den Bauern immer wieder am Arm packen und ihn vorwärts drängen, hat gar nichts Familiäres an sich, im Gegenteil. Die Aktion wirkt grob und bedrohlich« (ebd.).

Die touristische Wahrnehmung einer alpinen Idylle (»lovely«, »mountain hero«, »family life«) stößt an dieser Stelle darauf, dass es hinter der Inszenierung des Bündner Bergdorfes noch eine andere Wirklichkeit gibt, die »bedrohlich« wirkt. Sofort wechselt Mettler in den detektivischen Modus, um der Sache auf den Grund zu gehen: »So folge ich in einigem Abstand der Gruppe.« Und tatsächlich stellt sich heraus: Die zwei Bärtigen sind nicht Mitglieder einer typischen Bergbauernfamilie, sondern in Wirklichkeit Handlanger des neuen Seilbahn-Konsortiums, die

4 »To solve the murder cases, the inspectors [...] are constantly on the move. Such continuous movement through the narrative space resonates with the activities of the tourist. People on tours and day trippers are themselves on the road most of the time.« Reijnders, Stijn: *Places of the Imagination. Media, Tourism, Culture*, Farnham/Burlington: Ashgate Publishing 2011, S. 36 [Übers. T.B.].

5 Badraun, Daniel: *Krähenyeti. Kriminalroman*, Meßkirch: Gmeiner-Verlag 2017, S. 102.

den Landbesitzer Giovanoli nach St. Moritz eskortieren, wo er sein Land für ein Großprojekt verkaufen soll.

3. Die Herstellung touristischer Authentizität

Die auffällige Konvergenz von Regionalkrimi und Tourismus lässt sich nur adäquat verstehen, wenn man sich vergegenwärtigt, wie der touristische Blick⁶ funktioniert. Zielt das Exotische auf eine Aneignung des Fremden und Anderen, so mischt die moderne Sehnsucht nach Authentizität, nach dem Ursprünglichen und Echtem, dem Blick eine weitere Komponente bei: Das Authentische muss als solches zuerst erkannt oder genauer: *wiedererkannt* werden. Im modernen, organisierten Tourismus führt das zu einer Haltung, die das Typische hervorstreicht, das zum Voraus als »sehenswert« Markierte. Als authentisch gilt eine bestimmte Architektur oder die regionale Küche, die man wiedererkennt, nachdem man von ihr gehört, darüber gelesen, Abbildungen davon gesehen hat. Hierin überschneidet sich die touristische Herstellung von Authentizität mit dem Erleben von Originalität: So haben wir zum Beispiel den Eiffelturm schon tausendmal abgebildet gesehen und haben auch vielfach davon gehört – in Paris steht man dann vor dem »echten«, dem »richtigen«, dem »authentischen« Eiffelturm. Aber zum Original macht ihn nicht seine Einmaligkeit, zum Original machen ihn all die Reiseführer, Postkarten, Filme oder Zeitungen, in denen er schon abgebildet oder erwähnt war – kurz: Zum Original wird er erst durch die Kopien. In einem produktiven Missverständnis⁷ hat Dean MacCannell Benjamins Begriff der Aura für dieses touristische Verhältnis ins Spiel gebracht:

»Benjamin glaubte, dass die Reproduktionen eines Kunstwerks hergestellt würden, weil das Werk von einer gesellschaftlich verankerten »Aura« umgeben sei, und diese »Aura« stelle einen Rest seiner Ursprünge in einem urzeitlichen Ritual dar. Er hätte das besser umgekehrt angepackt. Das Werk wird »authentisch« erst, nachdem die erste Kopie davon hergestellt worden ist. Die Reproduktionen *sind* die Aura, und das Ritual, weit davon entfernt, ein Ausgangspunkt zu sein, *leitet sich*

6 Zur Konstituierung eines »tourist gaze« vgl. Urry, John: *The Tourist Gaze*, 2nd ed., London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage Publications 2002.

7 Um ein Missverständnis handelt es sich, weil MacCannell fraglos und ahistorisch von einer Welt ausgeht, in der Kopien immer schon vorhanden sind. Damit wird Benjamins Frage nach der Veränderung der Wahrnehmung des Kunstwerks durch verschiedene Reproduktionstechniken weitgehend ausgeblendet. Produktiv ist das Missverständnis, weil MacCannell mit seiner Lesart einen erhellenden Beitrag zum Verständnis einer touristisch verstandenen Authentizität leistet.

erst von der Beziehung zwischen dem originalen Objekt und seiner sozial konstruierten Bedeutung *her*.«⁸

Die vorausdeutenden Hinweise, die aus einem Ort oder einer Sache erst den ›echten‹ Ort oder die ›authentische‹ Sache machen, werden in der Tourismusforschung ›Marker‹ genannt. Waren damit zunächst vor allem Abbildungen gemeint, so sind inzwischen auch narrative Darstellungen als Marker entdeckt worden.⁹ Für den Tourismus heißt das, dass heute teilweise gezielt Autorinnen und Autoren für bestimmte Regionen oder Schauplätze verpflichtet werden (zum Beispiel durch Writer-in-residence-Angebote oder Werkverträge), um der Gegend eine Aura der Wiedererkennbarkeit zu verleihen.

4. Der Krimi entdeckt die Region

Eine auffällige Verschiebung in der räumlichen Konstruktion des Kriminalromans zeigt schon bei oberflächlichem Hinschauen die Wahl der Schauplätze. Nach den abgeschlossenen Landsitzen, Zügen, Inseln und Schiffen des britischen Rätselkrimis einer Agatha Christie oder Dorothy Sayers und dem amerikanischen Großstadtdschungel im ›hard-boiled‹-Krimi von Dashiell Hammett und Raymond Chandler sind es in Europa zunächst die Städte, die bespielt wurden: Nach Maigrets Paris tauchen in den 1960er Jahren auch italienische und deutsche Städte vermehrt auf der Krimilandkarte auf. Dann kommt es »nach 1985« zu einer neuerlichen »Veränderung in der Schauplatzwahl«: »Dominierte zuvor die Großstadt als Handlungsraum, so gewinnt nun der provinzielle Ort vermehrt an Bedeutung, wobei die traditionelle Begrenzung auf ein einzelnes Dorf oder eine Kleinstadt teilweise aufgegeben wird«, wie Melanie Wigbers in *Krimi-Orte im Wandel*¹⁰ konstatiert. Der Krimi macht sich in

-
- 8 »Benjamin believed that the reproductions of the work of art are produced because the work has a socially based ›aura‹ about it, the ›aura‹ being a residue of its origins in a primordial ritual. He should have reversed his terms. The work becomes ›authentic‹ only after the first copy of it is produced. The reproductions *are* the aura, and the ritual, far from being a point of origin, *derives* from the relationship between the original object and its socially constructed importance.« MacCannell, Dean: *The Tourist. A new theory of the leisure class*. With a new introduction, Berkeley/Los Angeles/London: Univ. of California Press 2013 [zuerst 1976], S. 47f. [Übers. T.B.].
- 9 Vgl. dazu S. Reijnders: *Places of the Imagination*, S. 29: »In tourism studies, following Urry (2002), much emphasis has been placed on the visual character of landscape experience. The importance of stories and other non-visual associations to the process of meaning-making has been underestimated.«
- 10 Wigbers, Melanie: *Krimi-Orte im Wandel. Gestaltung und Funktionen der Handlungsschauplätze in Kriminalerzählungen von der Romantik bis in die Gegenwart* (= *Epistemata Literaturwissenschaft*, Bd. 571), Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 238f.

der Eifel breit, im Allgäu, in Friesland oder in alpinen Regionen wie Graubünden. »Neben den Dorfkrimi (z.B. Gercke) treten weiträumig angelegte Regionalkrimis, in denen dynamischere Handlungen möglich sind und die mit konkreten Ortsangaben und Streckenbeschreibungen ausgestattet sind (Mankell, Berndorf)«.

Schon früh taucht die Raumkonstruktion im Detektivroman als Gegenstand von Reflexion und Forschung auf. Siegfried Kracauers Studie *Der Detektiv-Roman. Eine Deutung*, entstanden in den frühen 1920er Jahren, gibt Einblick nicht nur in die Raumverhältnisse, wie sie für den Krimi seiner Zeit typisch waren, sondern wirft Licht auch auf die gesellschaftlichen und ideengeschichtlichen Hintergründe dieser Raumkonstruktion. Die Überlegungen dieses Autors stellen deshalb einen guten Ausgangspunkt dar, um die Konstellation des heute so populären Regionalkrimis in ihren gesellschaftlichen, literarischen und nostalgischen Dimensionen genauer zu verstehen.

5. Kracauer und das Prinzip der Internationalität

Siegfried Kracauer, zu Beginn der 1920er Jahre eben dabei, im Feuilleton der Frankfurter Zeitung Fuß zu fassen – später erlangte er Bekanntheit als Pionier der Filmtheorie und eigenwilliger Vertreter der frühen Kritischen Theorie –, bestimmt den im zeitgenössischen Detektivroman bespielten Raum paradox: Als hervorstechenden Faktor erkennt er zunächst die »Internationalität«. Dabei geht es um mehr als die Beliebtheit und die Verbreitung des Krimigenres. Kracauer konstatiert im Detektivroman eine relative »Gleichförmigkeit in den verschiedenen Ländern«, aufgelockert höchstens durch »eine jeweils wechselnde Tönung«. ¹¹ In offenem Widerspruch dazu steht allerdings eine zweite räumliche Besonderheit, die Kracauer ins Auge fällt: Das Genre liebt das Exotische. »Sei es nun Ägypten, Indien oder China – die Favoriten unterliegen der Mode –: irgendein Erdenwinkel wird mit dem Stempel der Fremdheit schlechthin versehen« (167). Der literarische Raum, der sich im Detektivroman öffnet, ist also charakterisiert durch einen »Widerspruch zwischen dem Prinzip der Internationalität und dem Zugeständnis exotischer Enklaven« (ebd.).

Voraussetzung für den Erfolg des Detektivromans ist für Kracauer die »Idee der durchrationalisierten zivilisierten Gesellschaft«, die sich international hat verbreiten können. Die bürgerliche Aufklärung hat sich die Instanz, die den Raum dabei mehr und mehr erfüllt und erhellt, als Vernunft vorgestellt. Davon weicht Kracauer

11 Kracauer, Siegfried: »Der Detektiv-Roman. Eine Deutung«, in: Ders., Werke in neun Bänden, Bd. 1: Soziologie als Wissenschaft. Der Detektiv-Roman. Die Angestellten, hg. v. Inka Mülleder-Bach unter Mitarbeit v. Mirjam Wenzel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 103–209, hier S. 108.

ab und hält stattdessen fest, dass die Idee der durchrationalisierten zivilisierten Gesellschaft im Detektivroman »mit radikaler Einseitigkeit« auftritt. Es handele sich dabei nämlich um eine Rationalität, die sich losgerissen habe von der »Zivilisation genannten Realität«. Kracauer urteilt zeitdiagnostisch, wenn er Zivilisation und Rationalität als losgelöst voneinander behandelt. Der Detektivroman, so schreibt er, halte »dem Zivilisatorischen einen Zerrspiegel vor, aus dem ihm eine Karikatur seines Unwesens entgegentarrt« (107). In diesem Zerrspiegel wird »ein Zustand der Gesellschaft« sichtbar, »in dem der bindingslose Intellekt seinen Endsieg erfochten hat, ein nur mehr äußeres Bei- und Durcheinander der Figuren und Sachen, das fahl und verwirrend anmutet« (ebd.). Unschwer sind hier bereits Züge dessen zu erkennen, was Adorno und Horkheimer etwas später als »Dialektik der Aufklärung« und »instrumentelle Vernunft« bekannt machen werden.

6. Das Exotische als Naturschutzpark

Kracauer beobachtet am Detektivroman seiner Zeit aber, wie schon angedeutet, noch etwas anderes – nämlich das vielfache Auftreten exotisch anmutender Motive und Figuren. Er deutet das so, dass der Detektivroman zwar als Ausdruck einer durchrationalisierten internationalen Gesellschaft gesehen werden müsse, dass er aber mit der exotischen Ferne zugleich ein Bild dessen hervorbringt, was anders wäre: »Ästhetisch jedenfalls ist Indien ein unerschlossenes Land, seine Dschungel spotten des Asphalts, seine Fakire hypnotisieren den Gentleman.« (167) Die exotischen Enklaven stehen für all das, was weder als »durchrationalisiert« noch als »zivilisiert« vorauszusetzen wäre, sie verkörpern ein Außen oder ein Anderes: »Der Abkömmling aus jenen Gefilden [der Exotik, T.B.], der in unseren Großstädten auf- und untertaucht, muss nicht ein Verbrecher sein; seine Funktion ist vielmehr, die Stimmung des Außerhalb zu erzeugen.« (Ebd.) Zu diesem Zweck behält »die ästhetische Schöpfung dem einen oder anderen Lande das Reservat der terra incognita vor« – Kracauer benutzt dafür neben der Bezeichnung »Reservat« auch die des »Parks«: Das Exotische ist »auserkoren zu einem Naturschutzpark von unbegrenzten Möglichkeiten, wie sie gerade Amerika nicht gewähren kann« (ebd.). Die USA, die dank des Fehlens feudalistischer Schranken im 19. Jahrhundert von Europa her als Land der unbegrenzten Möglichkeiten wahrgenommen wurden, stehen in den 1920er Jahren mit Taylorismus und Fordisierung, mit einsetzender Massenproduktion und Massenkonsum an der Spitze jener kapitalistischen Rationalisierung, die Kracauer als »einseitig« bestimmt. Den äußersten Gegensatz dazu bilden die »exotischen« Länder des literarischen »Außen« – »Ägypten, Indien oder China«. Auch sie sind allerdings in der politischen Realität der Zeit nicht ein »Schutzgebiet«, sondern eingelassen in eine gewaltsame europäische Kolonialpolitik – zu denken wäre

etwa an die wiederkehrende Rolle von Britisch-Indien als geheimnisumwitterter Hintergrundfolie im stilbildenden Werk von Conan Doyle.

7. Das Fremde als Platzhalter

Kracauers »Philosophisches Traktat über den Detektiv-Roman«,¹² an dem er zwischen 1922 und 1925 schrieb, blieb bis zur postumen Ausgabe seiner Schriften unveröffentlicht. Es handelt sich im Frühwerk dieses Autors um den letzten großen Text, »in dem die Sehnsucht nach dem Sinn offen zutage trat«, wie sein Biograph Jörg Später schreibt.¹³ Kracauer entwickelt darin das Detektiv-Genre als »Allegorie einer dem Sinn gänzlich entfremdeten, blinder Rationalität verfallenen Welt« (ebd., 116). Dabei unterlegt er seiner Deutung ein an Kierkegaard orientiertes Sphärenmodell, das die Wirklichkeit in verschiedene »Seinsstufen« auseinander legt: Da ist einerseits ein »Dasein im erfüllten existentiellen Raum« (Kracauer 2006: 166f.). Diese obere Sphäre »steht noch in Verbindung mit Lukács' sinnerfüllter Epoche, mit dem Gesetz im göttlichen Sinne, sie verkörpert die moralische, authentische Gemeinschaft«, kommentiert Später (2016: 115). Davon unterscheidet Kracauer eine profane Sphäre der Immanenz, in der vereinzelt Menschen auf konventionellen Bahnen »im leeren Raum sich kreuzen«. ¹⁴ Der Mensch mit seiner Rationalität bewegt sich in dieser Konstellation als »Zwischenwesen«, das heißt er bewegt sich zwischen diesen »Seinsstufen« (Später 2016: 115).

Vor diesem Hintergrund lässt sich Kracauers Deutung der Exotik im Detektivroman seiner Zeit genauer verstehen. Der Autor glaubt, in der räumlichen Entrücktheit zumindest der Möglichkeit nach ein Stück erfüllte Authentizität zu erkennen, das in den profanen, sinnentleerten Raum hineinragt. Es ist nämlich, so Kracauer, »mit dem Exotischen ein Existentielles gemeint, das in dieser Sphäre räumlich nur aufzeigbar wird« (2006: 167). Dieses »Existenzielle« muss in der Sphäre der Immanenz, die der Detektivroman bespielt, allerdings ein Fremdkörper bleiben: »Die Möglichkeiten außerhalb des erfüllten Raumes werden in dem entleerten als Fremdes erfahren, weit von der Heimlichkeit des sicheren Orts.« (Ebd.)

8. Von der heimlichen Ferne zur exotischen Nähe

Aber kann uns das die Konstruktion des Raums im heutigen Regionalkrimi verständlicher machen? Kracauers Deutung mutet ja zunächst doch sehr verstiegen an

12 So der alternative Titel, vgl. Werke 1, S. 105.

13 Später, Jörg: Siegfried Kracauer. Eine Biographie, Berlin: Suhrkamp 2016, S. 119, vgl. a. S. 114.

14 S. Kracauer: Der Detektiv-Roman, S. 167; vgl. J. Später: Siegfried Kracauer, S. 115.

und stark dem Kontext der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg verhaftet; tatsächlich war die »Sorge um den verlorenen Zusammenhang, die Sorge um den Sinn«, wie Biograph Jörg Später aufzeigt, keineswegs bloß ein »Spleen« des von ihm dargestellten Autors, »sondern im intellektuellen Leben in jener Epoche weit gestreut und fest verankert« (2016: 113). Es schlagen sich darin Umbrucherfahrungen nieder, die in der Heftigkeit, mit der sie das spirituelle und räumliche Koordinatensystem der Zeitgenossinnen und Zeitgenossen erschüttert haben, durchaus mit der Erfahrung der neoliberalen »Globalisierung« seit den 1980er Jahren vergleichbar sind. Auch sie wurde weithin als kapitalistische Rationalisierung erfahren, die einerseits neue Möglichkeiten öffnete, dabei aber als anonymen Sachzwang ins Bewusstsein der Zeitgenossen einging und Fragen nach »Heimat«, »Sinn«, »Identität« und »Raum« neu aufbrechen ließ. In beiden historischen Konjunkturen ist das defensive Tasten nach sinnerfüllten Residuen angesichts politischer und ökonomischer Umbrucherfahrungen unübersehbar. Unter dieser Voraussetzung ist es interessant, Kracauer noch ein Stück weiter zu folgen in seiner Deutung der paradoxen Topografie des Detektivromans.

Die »ratio« ist für Kracauer einerseits »Rest und Ersatz eines Höheren« (2006: 170), andererseits aber versagt sie gerade dort, wo sie daran gemessen wird, dass sich die Menschen in der Welt wohnlich einrichten – diesen Anspruch kann eine anonym waltende und vereinseitigt wirkende Ratio nicht erfüllen. »Gefahr und Geheimnis vermengen sich, sie locken über die Grenzen in eine Ferne, die der Heimat näher sein mag als das vorläufige Zuhause hier. Diesen inneren Aspekt überträgt der Detektiv-Roman durch die Einführung des Exotischen auf den geographischen Raum.« (167) Es bleibt daher der fernen Fremde vorbehalten, Platzhalter der Möglichkeit eines Anderen zu sein, zumal der »Heimlichkeit des sicheren Orts« (ebd.). Was aber der Detektivroman um 1920 auf diese Weise als lockende Ferne konstruiert, findet sich unter den Bedingungen einer neoliberalen »Globalisierung« ins Nahe versetzt. Wo die kapitalistische Rationalisierung aus Ländern wie China oder Indien zurückstrahlt, ist es in Europa das Lokale, das als Außen dieses Prozesses wahrgenommen wird. So entbindet der Regionalkrimi im Kontext einer Rationalisierungswelle im Weltmaßstab die Region als sein neues »Naturschutzgebiet«. Jetzt ist also umgekehrt das Lokale und Regionale jene terra incognita, welche zum Platzhalter der Möglichkeit einer sinnerfüllten Welt gemacht wird: Hier kennt man die Produzentinnen und Produzenten der landwirtschaftlichen Produkte persönlich oder aus personalisiertem Storytelling, hier ist man eingebettet in eine Landschaft – sei es das Meer oder die (Vor-)Alpen –, die sich nicht wie die Stadt rasch verändert, sondern Dauer suggeriert. Hierher wendet sich die touristische Sehnsucht nach intakter Vergangenheit und Authentizität. Die fremde Ferne kehrt im Subgenre Regionalkrimi als exotische Nähe zurück.

9. Region und Regionalismus

Die Bezeichnung ›Region‹ und das angelagerte Wortfeld tauchen »in deutschen Wörterbüchern erst in den 1950er Jahren auf«, so Jochen Vogt in seinem Versuch, »Regionalität und Modernisierung in der neuesten deutschsprachigen Kriminalliteratur« genauer zu bestimmen.¹⁵ »Das legt die Vermutung nahe, dass sie traditionelle Begrifflichkeiten ersetzen, die durch den nationalsozialistischen Missbrauch kaum noch gebrauchsfähig oder zumindest beschädigt sind: Heimat, Volk, Nation (von NS-Archaismen wie ›Gau‹ und ›Lebensraum‹ zu schweigen).« (Ebd.) Der Historiker Jon Mathieu unterscheidet für die Alpen eine »erste Phase« des Regionalismus »bis um 1970«, die »geprägt [war] von regionalspezifischen Konfrontationen mit dem Nationalstaat«.¹⁶ Gemeint sind die zähen Verhandlungen mit der Zentralregierung um einen Sonderstatus etwa im Aostatal oder im Trentino-Alto Adige/Südtirol. Innerhalb eines Jahrzehnts machte dann dieser »defensive, von einzelnen Grenzgebieten ausgehende Regionalismus [...] einem dynamischen Regionalismus Platz, der den ganzen Alpenraum und sein Umland erfasste.« (Ebd., 198)

Tatsächlich fällt in die 1980er und 1990er Jahre eine Dynamik, die eine Reihe neuer »Regionalismen« hervorbringt, die sich oftmals gegenseitig verstärken. So läuft etwa das, was der Kulturwissenschaftler Bernhard Tschofen als »zeitgenössische Wiedererfindung regionaler Küchen seit den achtziger, neunziger Jahren« bezeichnet,¹⁷ in auffälliger Weise parallel mit der Wiedererfindung regionaler Kriminalromane. Um eine ›Wiedererfindung‹ handelt es sich, weil es regionale Küchen natürlich schon vorher gegeben hat, ebenso wie auch Kriminalromane schon immer irgendwo spielen mussten – und insbesondere in der Schweiz, etwa bei Friedrich Glauser oder Friedrich Dürrenmatt, spielten sie auch durchaus bereits im ländlichen Raum. Seit den 1980er Jahren wird die Kulinarik aber neu dargestellt, gepflegt, vermarktet, mit Patenten oder Ursprungsgarantien versehen, ebenso wie die Region im Krimi nun eine neue Hauptrolle sowohl als emotionale Grösse wie als Vermarktungsstrategie zugewiesen bekommt.

15 Vogt, Jochen: »Regionalität und Modernisierung in der neuesten deutschsprachigen Kriminalliteratur (seit 1990). Nebst einigen Lektüreempfehlungen«, in: Brylla, Wolfgang/Schmidt, Maïke (Hg.), *Der Regionalkrimi. Ausdifferenzierungen und Entwicklungstendenzen (Andersheit – Fremdheit – Ungleichheit: Erfahrungen von Disparität in der deutschsprachigen Literatur)*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht unipress 2022, S. 19–46, hier S. 20.

16 Mathieu, Jon: *Die Alpen. Raum – Kultur – Geschichte*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2015, S. 197.

17 Tschofen, Bernhard: »Vom Geschmack der Regionen. Kulinarische Praxis, europäische Politik und räumliche Kultur – eine Forschungsskizze«, in: *Zeitschrift für Volkskunde* 103 (2007), H. 2, S. 169–196, hier S. 181.

Dieses Doppelgesicht manifestiert sich auch in einer veränderten politischen Konstituierung der Region. In der Schweiz wird das alte, auf Ausgleich orientierte Investitionshilfegesetz nach langen Diskussionen durch eine ›Neue Regionalpolitik‹ ersetzt, die durch differenzierte Schwerpunktsetzung eine regionale Förderung mit Standortpolitik kombiniert. Regionalität bezeichnet damit »einerseits den Protest oder Widerstand gegen zentralistische Planung, gegen die Metropolen, auch gegen Globalisierung, und andererseits ein neues, heutigen Mentalitäten und Lebensgewohnheiten angepasstes Konzept der Beeinflussung und Steuerung von Bevölkerung und Konsumenten« (Vogt 2022: 21). War das Exotisch-Ferne als Platzhalter des Authentischen bei Kracauer zugleich eingebunden in eine europäische Kolonialpolitik, so ist die Exotik des Nahen, die das Regionale mit dem Versprechen des Authentischen auflädt, zugleich eingebunden in eine neoliberale Standortpolitik.

10. Platzhalterin des Authentischen

Als fremde Ferne ist das Exotische bei Kracauer eine Projektionsfläche, die sowohl Ängste vor dem Unbekannten und Archaischen wie Bilder des Authentischen und Sinnerfüllten zulässt. So wenig dabei das Gefährliche und das Rettende auseinandergehalten werden können, so wenig ist es möglich, in diesem Außen konkrete Erfahrungen zu machen. Das Äußere und Andere ist ein Platzhalter, der ohne Vermittlung auftritt und in erster Linie einem spirituellen Bedürfnis nach Sinnhaftigkeit entspringt.

Indem die Region des Regionalkrimis die ferne Fremde in eine Exotik der Nähe überführt, ändert sich das. Die Region ist nun eine Platzhalterin des Authentischen und Anderen, aber zugleich liegt sie nahe, sie kann betreten und erlebt werden. Wenn der Regionalkrimi Bilder von intakter Natur hervorbringt, von Zugehörigkeit und Tradition, vom guten Leben als Kontrast zu einem Alltag, der oft genug als entfremdet erfahren wird, so werden diese Bilder auch ständig wieder auf die Probe gestellt. Die Region des Regionalkrimis ist authentisch, weil sie das Andere eines zufälligen und austauschbaren Orts darstellt. Aber die Suche nach Authentizität entlarvt die Bilder dieses Anderen auch ständig wieder als Kulissen. So wie das Spiel einer andauernden Suche nach der gesellschaftlichen Wahrheit im Krimi immer neue Verbrechen produziert, so bringt auch das Spiel einer permanenten Suche nach lokaler Wahrheit ständig neue Kulissen hervor.

11. Ein Hang zum Folklorismus

Ist der Regional- und insbesondere der »Alpenkrimi« eine »moderne Variante der Heimatliteratur«?¹⁸ »Durch detaillierte Beschreibungen der Alpenregion, ihrer Landschaft, ihrer Leute und Brauchtümer bringen Alpenkrimis den Lesern die Alpen nicht nur als einen Ort, sondern als Heimat näher«, schreibt Anna-Katharina Knap (2014: 368). Die Verwendung von Motiven und Verfahrensweisen der Heimatliteratur lässt sich auch in einigen der von mir untersuchten Bündner Regionalkrimis beobachten, etwa wenn für die Hauptfigur in einem Krimi deutliche Anleihen bei Johanna Spyris Heidifigur gemacht werden.¹⁹

Besonders augenfällig wird ein Hang zum Folklorismus dort, wo Autorinnen und Autoren mehrere Regionen bespielen. In der Schweiz tut das zum Beispiel Silvia Götschi, die zu den produktivsten Krimiautorinnen des Landes zählt. Schon ein flüchtiger Blick auf einige ihrer Krimitel zeigt ihr grosses geografisches Spektrum: *Interlaken, Bürgenstock, Muothatal, Einsiedeln, Der Teufel von Uri*. »Hinter den farbigen Masken der Luzerner Fasnacht verbergen sich Lügen, Gewalt und ein Mord, der für Chaos sorgt«, wirbt ihr Luzerner Krimi auf dem Klappentext,²⁰ während die Autorin ihrem Bündner Krimi *Jakobshorn* im Anhang ein »kleines bündnerisches Kulinari-um« beigibt mit typischen regionalen Speisen von Bündnerfleisch über Sennenrösti zu Tatsch. Der Regionalkrimi funktioniert hier wie eine Differenzmaschine: Er macht die Regionen unterscheidbar, hebt sie voneinander ab. Zugleich homogenisiert er sie im Innern, indem er sie typisiert. Diese starke Typisierung macht auch vor den Figuren nicht Halt. So heisst es von einem Davoser Polizisten: »Sein Aussehen verleugnete seine Herkunft nicht. Er war der waschechte Bündner, wie er im Bilderbuch steht, der gesunde Naturbursche mit dunklen widerspenstigen Haaren und dem feurigen Blick, in den selbst ich mich hätte verlieben können«.²¹

18 Knap, Anna Katharina: »Tatort Heimat. Der Alpenkrimi als moderne Variante der Heimatliteratur«, in: Johann G. Lughofer (Hg.), *Das Erschreiben der Berge. Die Alpen in der deutschsprachigen Literatur*, Innsbruck: Innsbruck U.P. 2014, S. 355-368.

19 Philipp Gurt durchsetzt das Profil der ermittelnden Bergbäuerin und »Alpinpolizistin« im Krimi *Mord im Bernina Express* (Ein Fall für Corina Costa 1, Zürich: Oktopus/Kampa 2023) mit Verweisen auf Spyris Heidi – etwa wenn ihr Haus auf einer Engadiner Alp von drei Lärchen gesäumt wird (bei Spyri waren es drei Tannen). Auch der Alp-Stadt-Gegensatz wird affirmativ übernommen.

20 Götschi, Silvia: *Aschenputtel*. Ein Fall für Kramer. Kriminalroman, Bern: Cameo 2023. Die Luzerner Fasnacht erfreut sich als Grossanlass und attraktives Brauchtum schweizweit besonderer Bekanntheit.

21 Götschi, Silvia: *Jakobshorn*. Kriminalroman, aktualisierte Neuauflage, Köln: Emons 2018, S. 81.

12. Der Regionalkrimi als verlegerisches Modell

Das bedeutet allerdings nicht, dass Regionalkrimis per se folkloristisch wären oder dass eine Autorin wie Silvia Götschi sich am Heimatroman orientieren würde. Es ist vielmehr das für den gesamten deutschsprachigen Raum gültige verlegerische Geschäftsmodell, das für den Regionalkrimi Anreize setzt, die Region als unverwechselbar zu präsentieren und sie vom Gewöhnlichen abzuheben. Das Absatzmodell des regionalen Krimis macht sich die Geografie zunutze, indem es den raschen Umlaufzeiten im Buchhandel verortete Geschichten entgegensetzt, die in der betreffenden Region länger in den Buchhandlungen präsent bleiben. Auch online können die Krimis unter der regionalen Bezeichnung gefunden und geordert werden. Diese geografische ›Besonderung‹, die zumeist auch gleich schon im Titel ausgesprochen wird, geschieht am einfachsten, indem das Typische herausgestrichen wird: die typische Architektur, die typischen Speisen, die typische Sprache (was in der Deutschschweiz zumeist Einbezug der Dialekte bedeutet), die typischen Bräuche und Eigenheiten.

Bei Wolfgang Brylla und Maïke Schmidt droht das Kulissenhafte hinter dem Qualitätsbegriff zu verschwinden, wenn sie schreiben: »Gute Regionalkrimis – diese saloppe Wertung sei uns bitte verziehen – bilden keine ›Fortsetzung der Heimatliteratur mit anderen Mitteln‹, sie demontieren den Heimattopos, um dann in einem Akt der Re- bzw. Neukonstruktion ein anderes (literarisches) Heimat- und Regionenbild zu servieren.«²² So plausibel diese Wertung erscheinen mag, sollte sie nicht darüber hinwegtäuschen, dass regionale Krimis mitunter eben gerade nicht »mit anderen Mitteln« arbeiten, sondern durchaus auf traditionelle, folkloristische und touristische Motive als Authentizitätsmarker setzen.

13. Dynamik der Enthüllung

Was den Regionalkrimi kategorisch vom Heimatroman unterscheidet, ist nicht das Fehlen bestimmter Inhalte und Motive, sondern die Dynamik: Analog zur touristischen Suche nach dem Authentischen setzt der Regionalkrimi ein Spiel zwischen Enthüllung und Kulisse in Gang, das sich nicht mehr an einem bestimmten Punkt stoppen lässt. Damit tritt er in scharfen Gegensatz zu den fixen Kulissen des alten

22 Brylla, Wolfgang/Schmidt, Maïke: »Ausdifferenzierungen und Entwicklungstendenzen des Regionalkrimis. Zur Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *Der Regionalkrimi. Ausdifferenzierungen und Entwicklungstendenzen*, S. 9–16, hier S. 13. Mit der Wendung »Fortsetzung der Heimatliteratur mit anderen Mitteln« beziehen sie sich auf einen Blog von Reinhard Jahn: Was ist ein Regionalkrimi? Eine Autopsie: <https://krimiblog.blogspot.com/2009/09/was-ist-ein-regionalkrimi-eine-autopsie.html> vom 29. September 2009.

Heimatsdiskurses, die mit der Autorität von Traditionspflege und politischer Gesinnung als authentisch vorgegeben wurden. Auch im Regionalkrimi mag die Suche nach dem Authentischen zunächst das Typische und mitunter das Klischierte auf den Plan rufen. Daran knüpft sich aber eine Suche nach Authentizität, die – wenn nicht im einzelnen Krimi, so sicherlich in der Reihung und Vielheit des Genres – Klischees und Folklorismus immer neu hinterfragt und unterläuft. So richtet sich auch im oben angeführten Krimi *Jakobshorn* von Silvia Götschi der Blick nicht auf die Wintersaison, die doch stets »wie im Bilderbuch« (2018: 273) daherkommt, sondern in erster Linie auf die Tristesse der Zwischensaison und deren »[t]ote Kulissen« (240): »Geschlossene Läden, leere Parkplätze. Ein Geisterdorf, in dem nichts als die verloren gegangene Idylle belebter Winter- und Sommertage zurückgeblieben war. Weiter oben die hell getünchten Villen reicher Unterländer, die zweimal pro Jahr zwei Wochen hier verbrachten.« (203)

14. Die Region als Naturpark

Neben Heimatkulissen und Folklorismus gehören auch intakte Landschaften und Natur zum Fundus, über den der regionale Krimi verfügt. Als Beispiel kann man sich jene eingespielte Abfolge vergegenwärtigen, die als Anfangsszene inzwischen geradezu emblematisch geworden ist sowohl für den Kriminalroman als auch für den Fernsehkrimi: »Im Wald war es still. Das Licht arbeitete allmählich die Konturen aus der Landschaft.« Die Naturszenerie, die in Krimi 1 langsam Konturen annimmt, lässt sich nahtlos mit Krimi 2 fortschreiben:²³ »Mit dem ersten Einfallen der Sonnenstrahlen in den Wald aus Lärchen, Arven und Bergföhren entzündete sich sein goldenes Leuchten. Nur vereinzelt war der krächzende Schrei eines Vogels zu hören, der flatternd aus einer Baumkrone aufstieg.« Der Vogel, dessen Aufflattern auf die Gefährdung der Idylle hinweist, fehlt auch in Krimi 1 nicht: »Ein schriller Pfiff durchbrach die Stille. Ein Vogel flog auf. Luft rauschte, die durch seine Flügel zog.« Aber noch »herrschte eine tiefe Ruhe im Nationalpark« (in Krimi 2), und Krimi 1 macht sie mit einigen kostbaren Naturminiaturen auch sinnlich erfahrbar: »Der Boden war mit Lärchennadeln vom Vorjahr bedeckt. Tautropfen klebten an den Grasbüscheln und reflektierten das erste Licht. Eine Ameise versuchte, einen Käfer, der dreimal so groß war wie sie, über einen Ast zu transportieren. Es roch nach Harz und Moos.«

Dass diese Naturbilder außerhalb der gesellschaftlichen Verhältnisse liegen und ein ›Reservat‹ im Sinne Kracauers darstellen, wird klar an ihrer Rahmung (in Krimi

23 Ich spreche hier von Krimi 1 und 2, weil ich bloß ein Element extrahiere, ohne den Krimis in ihrer Gestaltung darüber hinaus gerecht zu werden. Die Anfänge stammen aus *Altermatt*, Sabine: *Jagdgeflüster*. Kriminalroman, München/Berlin/Zürich: Piper 2015 (Krimi 1) und *Gurt*, Philipp: *Bündner Treibjagd*. Kriminalroman, Köln: Emons 2019 (Krimi 2).

2): »Diese Stille durchbrachen [...] verzweifelte Laute einer dunkelhaarigen jungen Frau, die durch den dichten Wald hetzte.« In Krimi 1 »hing etwas kopfüber an einem Baum. Etwas, das hier nicht hingehörte. Jetzt war auch ein leises Klopfen zu hören. Tock, tock, tock. Tropfen fielen auf den moosbedeckten Boden. Und färbten ihn rot.« Gerahmt durch den Menschen und seine Verbrechen, wird aus Natur ein intakter Naturpark. Je schlimmer, ja grotesker die Verbrechen, desto idyllischer darf diese Naturkulisse ausfallen.

15. Die Suche nach einer regionalen Geschichte

Zu folkloristischer Differenz und Naturpark kann sich im Regionalkrimi die Suche nach einer regionalen Geschichte gesellen. Sie bietet sich als regionales Gedächtnis an, ruft verdrängtes Geschehen in Erinnerung und arbeitet mit an der Unterscheidbarkeit der Regionen. Aber auch authentische Ansichten können zu nostalgischen Kulissen zusammentreten. 2019 hat der schweizweit erfolgreiche Krimiautor Philipp Gurt mit *Chur 1947* eine historische Reihe gestartet, die in nur wenigen Jahren auf inzwischen über ein halbes Dutzend Bände angewachsen ist. Im ersten Band ist der nostalgische Konstruktionscharakter des Zurückblickens – der später weniger offensichtlich auftritt – auch in der Präsentation des Materials deutlich enthalten: »Caminada fuhr am Samstag um vierzehn Uhr zur Scalettastrasse. Auf der rechten Strassenseite standen nur acht Häuser, auf der linken gar keines«, ²⁴ heißt es da – und was einem historischen Landjäger Caminada 1947 nicht auffällig vorgekommen wäre, ist für heutige Leserinnen und Leser verblüffend, weil das besagte Gebiet inzwischen Teil eines flächendeckend überbauten Stadtteils geworden ist.

Während Caminada schreckliche Morde und Kindsmissbrauch aufdeckt, entwickelt er selbst sich in der Serie zu einem kleinstädtischen Kleinbauern und harmonischen Familienoberhaupt. Mit Hausfrau Menga, Töchterchen Lena, einem stattlichen Gemüsegarten sowie Geißen und Hühnern zeichnet Gurt das Bild einer ländlich-familiären Schweiz, wie es im Zuge der ›Geistigen Landesverteidigung‹ und der sogenannten ›Anbauschlacht‹ ²⁵ seit den späten 1930er Jahren für lange Zeit in den Köpfen verankert worden war. Dazu passen die Gedanken des Landjägers am 1. August, dem Nationalfeiertag der Schweiz: »Caminada war einfacher Soldat, doch er

24 Gurt, Philipp: *Chur 1947*. Kriminalroman, Köln: Emons 2019, S. 144.

25 Als ›Geistige Landesverteidigung‹ wird in der Schweiz die ideologische Stärkung schweizerisch artikulierter Werte bezeichnet, die gegen die totalitäre Propaganda seit den 1930er Jahren zum Einsatz kam. ›Anbauschlacht‹ heißt die ab 1940 erfolgte Umstellung auf Selbstversorgung während des Zweiten Weltkriegs. Vgl. dazu die entsprechenden Begriffe im Historischen Lexikon der Schweiz HLS: <https://hls-dhs-dss.ch>

war sich immer sicher, das Unterland der Schweiz hätte Hitler in einem Streich einnehmen können, wenn er es denn gewollt hätte. Hingegen bei den Bergregionen wären die Nazis bestimmt auf grossen Widerstand gestossen, denn jede Brücke, jeden Tunnel hatten die Eidgenossen vermint« (Gurt 2019: 199).²⁶ Zu einer atmosphärischen Erinnerungskonstruktion gehört auch das Zusammengehörigkeitsgefühl der einfachen Leute, die »Zichorienkaffee« (157) trinken und »Krautsuppe mit Gerste« (150) essen. Und während die lokale Brauerei heute längst zur Heineken-Gruppe gehört und das Valser Mineralwasser zur Coca-Cola-Gruppe, wirbt der Sonnenschirm in Caminadas Welt »für Churer Bier, Sassal-Orangina oder Apfelmost« (151).

16. Arbeit am Authentischen

Auch wenn die Beispiele knapp gehalten sind,²⁷ verweisen sie auf die wichtige Rolle, die der Erzeugung von Authentizität im Regionalkrimi zukommt. Drei Aspekte, die freilich eng ineinandergreifen, lassen sich dabei unterscheiden: Erstens arbeitet der Regionalkrimi mit Markern, die Wiedererkennbarkeit gewährleisten, oft sogar Begehrbarkeit. Prominente Orte und Landschaften der Region werden – zum Beispiel als Leichenfundorte – beschrieben oder namentlich bezeichnet. Das Buch macht reale Orte wiedererkennbar oder, wenn man sie schon kennt, neu erlebbar. Es kommt dabei zu einem semantischen Transfer: Der reale Ort wird durch Storytelling angereichert, aber natürlich kann auch der Krimi von der Semantik des prominenten Orts profitieren, indem er sich auf seine Anmutung oder die Geschichten und Namen, die damit verbunden sind, bezieht. Für das Erleben einer touristisch verstandenen Authentizität ist, wie schon gezeigt, das Wiedererkennen ein zentrales Element. Auf diese Weise trägt dieser erste Aspekt bei zu einer zunehmenden Konvergenz von Literatur und Tourismus. Die Regionalkrimis sind daran an vorderster Stelle beteiligt. Nicht nur, indem sie sich als heimliche Fremdenführer etabliert haben, sondern auch, weil eine potenzielle Verfilmung von beträchtlicher touristischer Relevanz sein kann.

Im Mittelpunkt der vorliegenden Überlegungen steht jedoch ein zweiter Aspekt: Die Region des Regionalkrimis fungiert als Exotik des Nahen, als Gegenraum zu

26 Das entspricht der damaligen schweizerischen Verteidigungskonzeption eines »Alpenréduits« (vgl. dazu »Réduit« in HLS: <https://hls-dhs-dss.ch>). Als Konzession an das historische Wissen der Gegenwart heisst es dazu bei Curt etwas später: »Aber eigentlich war es ihm auch egal, was alles am Rädchen gedreht hatte, dass bis auf den irrtümlichen Angriff der Alliierten auf Schaffhausen mit über vierzig Toten das Schweizerland verschont geblieben war« (S. 200).

27 In *Mordslandschaften. Der Krimi in Graubünden* (Zürich: Chronos 2024) stelle ich neben Heimatkulissen, Naturpark und regionalen Geschichtsbildern auch prominente Landschaften und Orte sowie regionale Küchen in ihrer Funktion als Authentizitätsmarker dar.

einer als einseitig erfahrenen Rationalisierung. Kracaurs frühe Krimibetrachtung lieferte den Ausgangspunkt für diese Beobachtung. Authentizität steht dabei für das, was nicht beliebig, nicht zufällig, nicht austauschbar wäre. Kulinarisches und sprachliche Eigenheiten werden zu wichtigen Markern einer so verstandenen Authentizität, und es kann neben Typischem durchaus auch Folkloristisches und Nostalgisches sein, das zum Markieren dieser Differenz herangezogen wird. Region kann zur Heimatkulisse werden, Natur zum Naturpark, Geschichte zur nostalgisch gefärbten Erinnerungskonstruktion. Es erscheint mir wichtig, diesen Aspekt nicht hinter Qualitätserwägungen unsichtbar werden zu lassen – aber natürlich darf dabei der dritte Aspekt der Suche nach Authentizität nicht vergessen werden: der Blick hinter die Kulissen. Sucht der Krimi hinter einer vordergründigen Realität nach der gesellschaftlichen Wahrheit, so stellt ihr der Regionalkrimi das Versprechen einer lokalen Wahrheit an die Seite. Dieses Versprechen kann nur durch permanente Arbeit am Authentischen eingelöst werden. Und auch wenn der Regionalkrimi platte Heimatkulissen in der Regel meidet, so ist es nicht die Abwesenheit von Tradition, Folklorismus oder Nostalgie, was ihn vom Heimatroman grundsätzlich trennt. Es ist vielmehr die sich fortschreibende Dynamik, mit welcher er die Kulissenhaftigkeit, an der er selber mitarbeitet, permanent unterläuft.

Freiheit als Begegnung und Fortschrittsversprechen in Lea Ypis *Frei: Erwachsenwerden am Ende der Geschichte*

Katrin Berndt

»Erinnerungen [...] können sich auf die Zukunft beziehen, sobald es um den Verlust positiver Zukunftserwartungen geht, gleichsam um den Verlust von etwas, was man noch gar nicht besaß, aber fest erhoffte.«¹

1. Die ›zweite Welt‹ in der britischen Gegenwartsliteratur

Die jüngere mittel- und osteuropäische Vergangenheit hat auch nach dem Ende des Kalten Krieges eine fortdauernde und in den letzten Jahren wachsende mediale Präsenz in der britischen Gegenwartskultur erfahren. Das Interesse an der früheren ›zweiten Welt‹², so möchte der folgende Beitrag zeigen, ist dabei sowohl motiviert

1 Reckwitz, Andreas: Verlust. Ein Grundproblem der Moderne, Berlin: Suhrkamp 2024, S. 35.

2 Historisch bezeichnete der Terminus ›zweite Welt‹ zu Zeiten des Kalten Krieges die sozialistischen Staaten und Gesellschaften der UdSSR und Ost-Mittel-Europas, die durch ›zentrale Planwirtschaft und einen de-facto-Einparteienstaat‹ bestimmt waren; sie standen der sog. ›ersten Welt‹ gegenüber, den ›industrialisierten, marktwirtschaftlich organisierten und von einem Mehrparteien-Parlament regierten Staaten Europas, Nordamerikas, Asiens und Australiens‹ (vgl. Giddens, Anthony, unter Mitarbeit von Simon Griffiths: *Sociology*, 5., erw. Auflage, Cambridge: Polity, 2006, S. 42; Übers. d. Verf.). Der Systemwettbewerb um den ersten Rang prägte die Wirtschafts-, Sozial-, Außen- und Militärpolitik beider Blöcke ebenso wie deren ideologische (Selbst)Wahrnehmung und -darstellung. So postulierte die Parole »Überholen ohne Einzuholen«, die der damalige Vorsitzende des Staatsrats der DDR, Walter Ulbricht, Ende der 1960er Jahre von einem sowjetischen Kybernetik-Professor übernommen hatte, dass strukturelle Probleme der ostdeutschen Wirtschaft wie Personal- und Ressourcenmangel durch technologischen Fortschritt überwunden werden könnten; vgl. Kowalczuk, Ilko-Sascha: Walter Ulbricht: Der Kommunistische Diktator, München: C.H. Beck 2024, S. 680.

durch eigene gesellschaftliche Transformationen, Umbrüche und Verlusterfahrungen als auch verbunden mit Sozialutopien und Fortschrittserzählungen, die im Vereinigten Königreich seit dem 19. und besonders im 20. Jahrhundert politische Debatten und gesellschaftliches Engagement beeinflussten und welche in den Ländern hinter dem ›Eisernen Vorhang‹ vorgeblich realisiert worden waren.

Für die anglistische Literaturwissenschaft, die den britischen Blick auf die zentralosteuropäische Zeitgeschichte konzeptionell-kritisch begreifbar machen will, eröffnet sich damit ein thematisch breites und vielfältiges Untersuchungsfeld, das unterschiedliche mediale Formen und Gattungen sowie literaturhistorische Aspekte einbezieht. Denn das Interesse britischer Literaten, Filmemacher und Intellektueller ist kein Phänomen ausschließlich der Gegenwartskultur, sondern reiht sich ein in eine etablierte britische Denk-, Erzähl- und pluridirektionale Begegnungs- und Aneignungstradition, die so unterschiedliche Persönlichkeiten wie Joseph Conrad, George Orwell, Tom Stoppard, Julian Barnes, Deborah Levy und Lea Ypi umfasst und welche die motivische und personelle Präsenz Zentralosteuropas in der britischen Literatur- und Kulturgeschichte als wiederkehrenden Dialogpartner markiert.

Gegenwärtige literarische Beiträge, die den Blick auf Mittel- und Osteuropa zu Zeiten des Kalten Krieges lenken, beinhalten gattungstypisch zeithistorische Fiktion wie Carl Tighes Roman *Burning Worm* (2001)³, der die Streiks, Entstehung der Solidarność-Bewegung und Verhängung des Kriegsrechts in Polen 1980/81 retrospektiv neu imaginiert. Andere Texte bieten Neuinszenierungen mit diesem Zeitraum verbundener Ereignisse wie der russischen Revolution von 1917, wie sie China Miéville mit *October* (2017)⁴ pünktlich zu deren 100. Jahrestag vorgelegt hat, oder diskursiv mit dem Chronotop ›zweite Welt‹ verknüpfte Dramatisierungen z.B. von utopischen-dystopischen Machtstrukturen, autoritären Ideologien und Formen der Überwachung, welche z.B. von Francis Spufford in *Red Plenty* (2010; dt. Rote Zukunft) paradigmatisch-dokumentarisch vorgeführt werden.⁵ Formal-ästhetische und gattungstypologische Entwicklungen der britischen Literatur zur ›zweiten Welt‹ finden sich darüber hinaus in zeit- und aliohistorischen bzw. kontrafaktischen Texten wie Max Hertzbergs *Stealing the Future* (2015); in historiosophischen Reflektionen von Motiven wie Mut, Feigheit, Unterwerfung und Widerstand; und nicht zuletzt in transkulturellen Auseinandersetzungen mit den Transformationen des zeithistorischen Mittel- und Osteuropa, wie sie Marina Lewycka und Kapka Kassabova vorgelegt haben.⁶ Britische Gegenwartsperspektiven auf die ›zweite

3 Tighe, Carl: *Burning Worm*, Withington: IMPress 2001.

4 Miéville, China: *October: the Story of the Russian Revolution*, London: Verso 2017.

5 Spufford, Francis: *Red Plenty*, London: Faber and Faber 2010.

6 *Stealing the Future* (Leeds: Wolf Press 2015) ist der erste Teil von Max Hertzbergs bislang dreiteiliger *East Berlin Series*, die in einer alternativen Realität der DDR in den 1990er Jahren

Welt« verbinden somit historisch eingrenzbbare Festlegungen auf Mitteleuropa während des Kalten Krieges mit diesen Zeit-Raum transzendierenden thematischen, poetischen und epistemologischen Erkundungen.

2. Fortschrittsversprechen und Transformationskritik: Ideengeschichtliche Perspektiven

Neben der wachsenden thematischen und formalen Vielfalt ist die britische Neugier auf die kontinentale Fremdheit im Eigenen interessant, weil sie sich im Sinne Martin Bubers als Begegnungsgeschichte, d.h. als ein Verlangen nach dem und einem dialogischen Werden des Ich am Du denken lässt. In den Zwischenweltkriegsjahren des 20. Jahrhunderts hatte Buber Begegnung und Beziehungshaftigkeit als zentrale Bedingungen für die begreifend-schaffende, auch künstlerische Erfahrung von Gegenwart postuliert:

»Gegenwart, nicht die punkthafte, die nur den jeweilig im Gedanken gesetzten Schluß der »abgelaufenen« Zeit, den Schein des festgehaltenen Ablaufs bezeichnet, sondern die wirkliche und erfüllte, gibt es nur insofern, als es Gegenwärtigkeit, Begegnung, Beziehung gibt. Nur dadurch, daß das Du gegenwärtig wird, entsteht Gegenwart. [...] Und ein solches] Wirken am Gegenüber... [schließt auch] die Wesenstat der Kunst [ein...] Der Mensch wird am Du zum Ich.«⁷

Bubers dialogisches Prinzip dient im Folgenden als hermeneutischer Rahmen für Überlegungen dazu, inwieweit aktuelle britische Texte die »zweite Welt« als beziehungshaftes, Gegenwart begreifend schaffendes Gegenüber herstellen. Nutzen britische (Neu-)Erzählungen des historischen Mittel- und Osteuropas dessen Umbruchs- und Transformationserfahrungen, um die Widersprüche und Verluste in der heutigen, durch einen normativ konsumgestalteten Individualismus geprägten Gesellschaft sichtbar zu machen? Werden Figuren der »zweiten Welt« als Andere

spielt. Das Werk Deborah Levys, insbesondere ihr Roman *The Man Who Saw Everything* (London: Hamish Hamilton 2019), wird als historiosophische Reflektion historischer Umbrüche in mitteleuropäischen Regionen verstanden (vgl. Kusek, Robert: »Like a spectre lurking inside [her]«: The »Second World« in Deborah Levy's Writing«, in: Katrin Berndt, Andrew Wells (Hg.), *The »Second World« in Contemporary British Writing*, Göttingen: v&w unipress 2024, S. 66–67). Marina Lewyckas Roman *A Short History of Tractors in Ukrainian* (New York: Viking Press 2005; dt. Kurze Geschichte des Traktors auf Ukrainisch) und Kapka Kassabovas Erinnerungen *Street Without a Name: Childhood and Other Misadventures in Bulgaria* (Edinburgh: Portobello 2008) sind transkulturelle Beiträge zur Bedeutung der vormaligen »zweiten Welt« in der britischen und gesamteuropäischen Gegenwart.

7 Buber, Martin: »Ich und Du«, in: Ders., *Das Dialogische Prinzip*, Heidelberg: Verlag Lambert Schneider 1984, S. 16, 18 u. 32.

konzeptualisiert, weil sie in vergangenen ideologischen, sozialen und politischen Zwängen konstituiert wurden, aber auch als Eigene begriffen, weil deren Transformationen Verlustserfahrungen beinhalten, die grenzüberschreitend sinnhaft sein können? Wie werden zentrale Motive und Themen wie Autonomie, Privatheit, Arbeit und Erfüllung gestaltet in einem zeithistorischen Schauplatz, in dem der Einzelne seine Bedeutung nicht primär als Individuum, sondern als Mitglied der Gemeinschaft, im materiell und sozial geprägten Miteinander erfahren sollte?

Ein so verstandener und gestalteter konzeptioneller Fokus auf Schauplätze, Motive und Figuren der ›zweiten Welt‹ macht diese Fragestellungen über eine historische Perspektive bzw. deren Verortung in der Gegenwartskultur hinaus fruchtbar. Er greift die Auseinandersetzung mit Gemeinsamkeiten und Unterschieden in den gesellschaftlichen Entwürfen und deren literarische Inszenierung auf und beinhaltet gleichsam eine metakritische Perspektive auf deren mediale Neuvorstellung im Rück- bzw. auf den ›zweiten Blick‹. Er berücksichtigt das, was Timothy Garton Ash in Anlehnung an »Henri Bergson [als] ›die Illusionen des retrospektiven Determinismus‹ [bezeichnet hat,] die fast unwiderstehliche Versuchung zu glauben, dass das, was tatsächlich passiert ist, irgendwie passieren musste.«⁸ Die Gegenwart ist demzufolge in der Vergangenheit immer als Möglichkeit enthalten, die erst im Rückblick, nachdem sie Realität wurde, als der Gegenwart vorausgehend und diese als im Sinne von Buber schaffend, weil sich gegenseitig bedingend wahrgenommen wird:

»As reality is created as something unforeseeable and new, its image is reflected behind it into the indefinite past; thus it finds that it has from all time been possible, but it is at this precise moment that it begins to have been always possible, and that is why I said that its possibility, which does not precede its reality, will have preceded it once the reality has appeared. The possible is therefore the mirage of the present in the past; and as we know the future will finally constitute a present and the mirage effect is continually being produced, we are convinced that the image of tomorrow is already contained in our actual present, which will

8 Garton Ash, Timothy: Europa: Eine persönliche Geschichte, München: Hanser 2023, S. 349; Ashs Quellenerläuterungen verweisen auf Bergsons *The Creative Mind*: »No matter how abstract a conception may be it always has its starting point in a perception. The intellect combines and separates; it arranges, disarranges and co-ordinates; it does not create. It must have a matter, and this matter can only reach it through the senses or the consciousness. A philosophy which constructs or completes reality with pure ideas will therefore only be substituting for or adding to our concrete perceptions as a whole [...] But there will always be something arbitrary in its choice of that privileged perception[.]« Bergson, Henri: *The Creative Mind*, Mineola: Dover Publications 2007, S. 110; vgl. Verweis in: <https://www.timothygartonash.com/homelands/source-notes.php>.

be the past of tomorrow, although we did not manage to grasp it. That is precisely the illusion.«⁹

Bergsons Postulat von einer intellektuellen Konzeption, die Wahrnehmungen verarbeitet, indem sie die Realität sinnstiftend ordnet, ergänzt und vervollständigt, führt hermeneutisch in der vorliegenden Diskussion zur Begegnung von mindestens zwei ›zweiten Blicken‹: dem retrospektiven der untersuchten Primärtexte selbst, die konzipiert und imaginiert wurden nach dem Ende des Kalten Krieges; und dem kritischen, welcher ökonomische, politische und ideologische Transformationen, Umbrüche und Ereignisse seit 1990 und deren Niederschlag auf die untersuchten Primärmedien und Debatten mitreflektiert.

Diese Doppelsichtigkeit determiniert auch den Begriff und das kulturelle Verständnis von ›Transformation‹ selbst: Welche Rolle spielen anachronistische und proleptische Zuschreibungen bei literarischen und medialen Neuinszenierungen von Geschichte, und wird sie teleologisch erzählt, verbunden mit der Frage, welche Entwicklungen womöglich noch ihrer erlösungsutopischen Erfüllung harren?¹⁰ Tatsächlich werden Orte und Motive der ›zweiten Welt‹ in der britischen Gegenwartsliteratur häufig erkundet mit Blick auf deren Fortschrittsversprechen und der Frage, inwieweit diese anachronistisch geworden sind. Populäre Narrative thematisieren dabei sowohl aktuelle Einschätzungen politischer Umwälzungen während, aber auch nach dem Ende des Kalten Krieges, als auch das Wissen darum, dass Hoffnungen und Wünsche vergangener Transformationsprozesse nicht erfüllt, sondern in deren Verlauf korrumpiert wurden. Diese (Neu-)Betrachtung einstmals und weiterhin erstrebter Ideale ist es, die unsere Gegenwart laut Zygmunt Bauman beschäftigt und die das, was einstmals Zukunft war bzw. sein sollte, nun in der Vergangenheit verortet und literarisch inszeniert.

Der Umgang mit den Fortschrittsversprechen der jüngeren zentralosteuropäischen Vergangenheit – inklusive des Wissens um deren Erfüllung und Scheitern und der fortdauernden Frage danach, was Fortschritt ist, was Gerechtigkeit, was Freiheit, und was Sicherheit – gehört zur britischen Auseinandersetzung mit den Transformationen der Moderne, in der auch sozialutopische Ideen immer wieder

9 Bergson, Henri: »The Creative Mind«, in: Keith Ansell/John Mullarkey (Hg.), Key Writings, London: Bloomsbury 2002, S. 279 (online 2021, DOI: 10.5040/9781350284982).

10 Die gezielte und kreative Einbeziehung dieser Perspektiven markiert weiterhin den Unterschied zwischen literarischem Schreiben und Geschichtsschreibung: »Academic wisdom teaches us to shun the three wicked witches of anachronism (the projection of one time on to another), prolepsis (the assumption that later events had been foreshadowed) and teleology (the unfolding of history towards a goal).« Norman, Jesse: Adam Smith. What he thought, and why it matters, London: Penguin 2019, S. 305.

kritisches Gehör und Einfluss fanden.¹¹ Wichtige Stimmen in den Jahren unmittelbar vor Beginn des Kalten Krieges waren Karl Polanyi und George Orwell, die beide – als Sozialökonom bzw. Journalist und Literat – typisch britische Ideen eines Gilden- oder demokratischen Sozialismus ohne autoritäre staatliche Strukturen befürworteten. So kritisierte Polanyis moderner Klassiker *The Great Transformation* (1944) die Verwerfungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wie Depression, Faschismus und beide Weltkriege als Teilphänomene einer größeren Transformation: dem Versuch der Etablierung einer sich selbst regulierenden Marktökonomie.¹² Orwell wiederum attackierte den Stalinismus in Romanen wie *1984* (1948) und warnte vor totalitären Tendenzen auch in Großbritannien in Essays, journalistischen Beiträgen und seinem Bericht aus dem Spanischen Bürgerkrieg *Homage to Catalonia* (1938, dt. *Mein Katalonien*).¹³

Polanyi und Orwell sind historische Vertreter und Vordenker der heutigen britischen Debatten über das Scheitern vergangener Zukunftsutopien. Zu den aktuellen Beiträgen gehören Romane von Ian McEwan, Julian Barnes und Fiona Rintoul; (auto-)soziobiographische Memoirs von Timothy Garton Ash, Kapka Kasabova und Lea Ypi; und nicht zuletzt ideen- und sozialgeschichtliche Diskussionen teleologischer Fortschrittsideale, wie sie Zygmunt Bauman, John Gray und David Goodhart vorgelegt haben.¹⁴ Bauman hatte bereits in *Liquid Modernity* (2000) kri-

11 In der viktorianischen und edwardianischen Epoche vertrat diese Auseinandersetzung z.B. die Fabian Society; gegründet 1884, hat sie die Politik der Labour Party über Jahrzehnte geprägt und setzt sich bis heute für Sozialreformen ein.

12 Der ungarisch-österreichische Wirtschafts- und Sozialhistoriker Polanyi emigrierte 1933 nach Großbritannien und nahm im Folgenden die britische Staatsbürgerschaft an. Sein Hauptwerk *The Great Transformation*, hervorgegangen aus seiner Lehrtätigkeit an verschiedenen britischen Universitäten und für die Workers' Educational Association (WEA), zeigt den Einfluss christlich-sozialistischer Kreise und der Labour Party. Vor dem Hintergrund der englischen Geschichte der Frühen und Neuzeit kritisiert Polanyi darin die unregulierte Marktorientierung der Wirtschaft und exzessiven Materialismus als gesellschaftlich zerstörerische Kräfte: »[The] core thesis [of *The Great Transformation*] was that the sufferings of the first half of the twentieth century – world wars, fascism, and the Great Depression – were not discrete phenomena but constituted a single cataclysmic field, the root of which lay in the utopian liberal attempt, initially in Britain, to construct a self-regulating market system.« Dale, Gareth: »Karl Paul Polanyi (1886–1964)«, in: Oxford Dictionary of National Biography, <https://doi.org/10.1093/odnb/9780198614128.013.111250> vom 11. Oktober 2018; s. auch Polanyi, Karl: *The Great Transformation: Politische und ökonomische Ursprünge von Gesellschaften und Wirtschaftssystemen*, Berlin: Suhrkamp 2021.

13 Orwell, George: *Mein Katalonien*, Zürich: Diogenes 2020; Ders.: 1984, Zürich: Diogenes 1983.

14 McEwan, Ian: *Lektionen*, Zürich: Diogenes 2023; Barnes, Julian: *Der Lärm der Zeit*, München: btb 2018; Rintoul, Fiona: *The Leipzig Affair*, Twickenham: Aurora Metro Books 2014; Bauman, Zygmunt: *Flüchtige Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003; Gray, John: *Heresies. Against Progress and Other Illusions*, London: Granta Books 2004; Goodhart, David: *Head Hand Heart: The Struggle for Dignity and Status in the 21st Century*, London: Penguin 2021.

tisiert, dass unsere Gegenwart zentrale Fortschrittsversprechen der Moderne wie die Freiheit von staatlicher Willkür und Partizipationsmöglichkeiten im öffentlichen Raum transformiert hat in eine »real existierende[] Freiheit [des Angebots]« – eines Angebots an Möglichkeiten der individuellen Selbstverantwortung und Selbstverwirklichung bei gleichzeitiger Unmöglichkeit, »die komplexen Mechanismen zu durchschauen, die unser Handeln steuern und sein Ergebnis bestimmen, geschweige denn die Bedingungen, die wiederum diese Mechanismen am Laufen halten«, und die mangels »Alternative [der Gesellschaft] zu sich selbst« sowohl Unzufriedenheit als auch Indifferenz erzeugen.¹⁵ Die Transformation der Moderne in eine »flüchtige« unterscheidet Bauman's Befund von Positionsbegriffen wie »Wende« oder »Revolution«: diese haben i.d.R. klar erkenn- und benennbare Anführer (Personen oder Gruppierungen), Zeiten und Verläufe sowie Ziele, Erfolge und Niederlagen. Transformationen hingegen haben bestenfalls Akteure, d.h. in ihrem Rahmen und Sinne Agierende bzw. auf sie insofern Reagierende, als deren Verantwortlichkeiten bürokratisch exekutierender Natur sind.¹⁶ Ihrem Prozesscharakter wohnt Unausweichlichkeit inne: Sie wollen und bieten weder einen archimedischen Punkt, an dem sich der Hebel für eine grundlegende Veränderung ansetzen ließe, noch ein Ziel, welches tatsächlich erreicht werden kann. Fortschritt ist in solchen Transformationen »nicht [mehr] Verwirklichung, sondern vielmehr eine Jagd nach [fortlaufend neu zu bestimmenden] Utopien«¹⁷, die vornehmlich dem Menschen

Bauman greift in *Liquid Modernity* (Oxford: Blackwell 2000; dt. *Flüchtige Moderne*) Jeremy Bentham's Idee der gegenseitigen Panopticon-Überwachung für eine Technologiekritik der Gegenwart auf.

- 15 Z. Bauman: *Flüchtige Moderne*, S. 29, 33 u. 32; Bauman verweist auf Tocqueville's Klassiker *Über die Demokratie in Amerika* (1835/40; dt. 1836): »Was Tocqueville schon lang vermutet hatte: Entläßt man die Menschen in die Freiheit, werden sie indifferent. Das Individuum [...] ist der größte Feind des Bürgers. Der »Bürger« ist eine Person, die ihr Wohlergehen an das Wohlergehen der Stadt knüpft – wohingegen das Individuum nur lauwarne Gefühle und Skepsis angesichts öffentlicher Angelegenheiten von allgemeinem Interesse entwickelt.« *Flüchtige Moderne*, S. 47–48.
- 16 Laut Bauman ist Selbstbestimmung in der »flüchtigen Moderne« eine Artikulation, aber keine soziale Handlung: »Unsere Gesellschaft – die Gesellschaft der »freien Individuen« – hat die Kritik an der Realität, die Unzufriedenheit mit dem »wie es ist« und die Artikulation dieser Unzufriedenheit zur unvermeidlichen Pflichtaufgabe der Normalexistenz gemacht. [...] Aber unsere Reflexivität reicht nicht hin], um die komplexen Mechanismen zu durchschauen, die unser Handeln steuern und sein Ergebnis bestimmen, geschweige denn die Bedingungen, die wiederum diese Mechanismen am Laufen halten. [...] Der gähnende Abgrund zwischen dem Recht auf Selbstbestimmung und der Möglichkeit, die sozialen Bedingungen, die diese ermöglichen oder verhindern, zu kontrollieren, scheint den Hauptwiderspruch der flüchtigen Moderne zu konstituieren[.]« *Flüchtige Moderne*, S. 33 u. 50.
- 17 Bauman, Zygmunt: *Flüchtige Zeiten*, Hamburg: Hamburger Edition 2008, S. 142.

als Bestätigung dienen, dass er weiterhin die »Fähigkeit [besitzt], Dinge geschehen zu lassen«¹⁸.

Mit Bauman lassen sich literarische Neuinszenierungen der jüngeren mitteleuropäischen Geschichte somit als motiviert von Unbehagen und Kritik an der Transformation der Gegenwart in eine solche »flüchtige Moderne« begreifen. Die dialogische Begegnung mit der »zweiten Welt« schafft dabei auch Gegenwart durch einen »retrotopischen Flirt mit der Vergangenheit«¹⁹; Retrospektiv werden jene Hoffnungen und Wünsche imaginativ erkundet, die für die Etablierung der fortschrittlich gedachten Gesellschaftsformen einst ursächlich waren, inklusive ihrer tatsächlichen oder vermuteten Eigenschaften und deren Potential für das Begreifen der Gegenwart.²⁰ Bauman grenzt seinen Begriff dabei von Svetlana Boyms Nostalgie-Definition ab, denn anders als ein nostalgischer problematisiert ein retrotopischer Blick auf die Vergangenheit sowohl diese als auch den retrospektiven Blick darauf, was sie zu erreichen, zu erschaffen versucht hatte oder hätte versuchen sollen.²¹ »Getreu dem utopischen Geist bezieht die Retrotopie ihren Reiz aus der Hoffnung auf eine endgültige Versöhnung von *Freiheit* und *Sicherheit*: ein unmögliches Kunststück«, ²² wie er meint.

3. Freiheit als Versprechen: Lea Ypis *Erwachsenwerden am Ende der Geschichte*

An einem Beispiel möchte ich die Attraktivität der »zweiten Welt« für das britische Lesepublikum und ihr dialogisches Potential zum begreifenden Schaffen der Gegenwart veranschaulichen.²³ Lea Ypis *Memoir Frei: Erwachsenwerden am Ende der Geschichte* stammt von einer albanischen Britin der ersten Generation

18 Z. Bauman: *Flüchtige Moderne*, S. 156.

19 Z. Bauman: *Retrotopia*, S. 18.

20 Vgl. ebd., S. 18: »[Es handelt sich] um bewusste Versuche einer Iteration – anstatt einer Reiteration – des Status quo ante, der vor der zweiten Negation (und sei es illusionär) bestand – schließlich wurde das Bild von diesem Status quo ante im Prozess einer selektiven Gedächtnisbildung, die auch selektives Vergessen umfasst, signifikant modifiziert. Auf dieselbe Weise dienen auch genuine oder putative Aspekte der Vergangenheit, die angeblich erprobt sind und nur irrtümlich aufgegeben oder unbedacht dem Verfall überlassen wurden, als Hauptorientierung/Bezugspunkte für die Roadmap nach Retrotopia.«

21 Vgl. Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books 2001, S. XIII, XV u. XVI: »Nostalgia [...] is a longing for a home that no longer exists or has never existed. [...] It combines a longing for a place [...] with a yearning for a different time. [...] Nostalgia is a sentiment of loss and displacement, but it is also a romance with one's own fantasy.«

22 Z. Bauman: *Retrotopia*, S. 17.

23 Vgl. M. Buber: *Das dialogische Prinzip*, S. 16.

und verbindet die grundlegende »Suche nach den richtigen Fragen«²⁴ wie der, was Freiheit eigentlich ist, mit einer Diskussion nicht eingelöster Fortschrittsversprechen sowohl der sozialistischen Vergangenheit als auch der kapitalistischen Gegenwart. Ypis Erzählung ihrer Kindheit und Jugend im Albanien der 1980er und 1990er Jahre nutzt ›Freiheit‹ bzw. ›Frei sein‹ als titelgebendes Leitmotiv und »semantische[s] Zentrum«²⁵ des Textes, welches in verschiedene Erfahrungszusammenhänge auch syntagmatisch eingebracht und reflektiert wird. Das Memoir ist »autobiographisch orientiert: die Erzählung gründet nicht nur im Biographischen, sie ist Eingriff und Engagement in die Lebensführung unter [...] gesellschaftspolitischen Vorzeichen«.²⁶ Ypi zeichnet die Umbrüche der jüngeren albanischen Geschichte autosoziohistorisch – als Heteroglossie persönlicher, kultureller, nationaler und Familiengeschichte. Ihre Erzählung thematisiert dabei nicht nur die zeithistorischen Transformationen der ›zweiten‹, sondern auch die Freiheits- und Partizipationsversprechen der ›ersten Welt‹, welche die Gegenwart werden, in der sie ihre und die Vergangenheit ihrer Familie (neu) betrachtet und schaffend einordnend begreift.

Dieses Begreifen wird gestaltet als Verlusterfahrung und Transformationskritik, von denen insbesondere letztere die Auflösungserscheinungen einer ›flüchtigen Moderne‹ reflektiert. Ypi gliedert ihre Erzählung in zwei Teile: Der erste schildert Erinnerungen an ihre Kindheit im sozialistischen Albanien und dessen Zusammenbruch; der zweite Teil die Umbrüche und gesellschaftlichen und familiären Transformationen der 1990er Jahre nach dem Sturz des Regimes. Wiederholt werden dabei vergangene wie aktuelle Vorstellungen von Freiheit und Fortschritt erläutert und geprüft, welche nicht eingelöst oder anachronistisch wurden. Der Epilog erläutert Ypis Motivation für das Memoir im Sinne dieses konstituierenden Rekurses als Wunsch, die zentrale Idee der Freiheit als Geschichte gebrochener Versprechen sowohl des Sozialismus als auch des Liberalismus – und ebenso als eine dennoch fortbestehende Sehnsucht – zu erzählen.²⁷ Darüber hinaus problematisiert Ypi das abstrakt-idealisierte Verteidigen marxistischer Ideen durch »selbsterklärte [westliche] Sozialisten«, die ihre biographischen Erfahrungen als »Provokation« verstehen und »bestenfalls als peinliche Kommentare einer Ausländerin [tolerieren], die immer noch dabei war, sich zu integrieren.«²⁸

24 Ypi, Lea: *Frei. Erwachsenwerden am Ende der Geschichte*, Berlin: Suhrkamp 2022, S. 41.

25 Rhode, Carsten: »Poetik des Memoir. Gattungshybridität zwischen Autobiographie, Sachbuch und Erzählung«, in: *Zeitschrift für Germanistik* XXXII (2022) H. 2, S. 290.

26 Ebd.

27 Vgl. L. Ypi: *Frei*, S. 326–328.

28 Ebd., S. 324 u. 325. Ypi bezieht sich hier sowohl auf ihre Zeit als Studentin und Doktorandin der Politikwissenschaft als auch auf ihre gegenwärtige Arbeit als Professorin für politische Theorie an der London School of Economics.

Die Erzählperspektive des Memoir ist durchgehend autodiegetisch und wechselt dabei zwischen erlebendem und retrospektiv erzählendem Ich. Das Leitmotiv wird im ersten Kapitel eingeführt, das mit einer dramatischen Figuren- und Schauplatzeröffnung der historischen Ereignisse Ende 1990 beginnt. Hier sucht die elfjährige Protagonistin Schutz bei einer Statue Stalins vor dem sie ängstigenden, vielmehr stimmigen Skandieren der oppositionellen Demonstranten:

»Das donnernde Stampfen von Stiefeln auf Asphalt war ein fernes Echo. Nur die Rufe der Demonstranten hallten noch vereinzelt herüber: ›Freiheit, Demokratie, Freiheit, Demokratie.« [...] Was sollte das bedeuten?

Über Freiheit hatte ich nie viel nachgedacht. Warum auch, wir hatten jede Menge Freiheiten. Ich fühlte mich so frei, dass mir die Freiheit manchmal wie eine Bürde erschien und gelegentlich, an Tagen wie diesem, sogar wie eine Bedrohung.«²⁹

Vor dieser bedrohlichen Freiheit flüchtet sich Lea zum Stalin-Denkmal, denn Stalin verspricht Sicherheit: In der Schule hatte sie gelernt, dass er nicht nur stark war, sondern auch Kinder liebte.³⁰ Durch einen ironischen Rückblick auf Albaniens wechselnde Bündnisse während des Kalten Krieges erfährt der Leser im weiteren Verlauf von der Loyalität des Regimes zu Stalin, einer im europäischen Ostblock herausragenden Treue, die in Leas Kindheit als albanischer Kampf für Freiheit nach sozialistischem Verständnis vermittelt wird:

»Ende der Vierzigerjahre hatten wir uns von Jugoslawien losgesagt, weil es mit Stalin gebrochen hatte. Als Chruschtschow in den Sechzigerjahren Stalins Erbe entehrte und uns ›linksnationalistisches Abweichertum‹ vorwarf, kappten wir die diplomatischen Beziehungen zur Sowjetunion. In den späten Siebzigern kündigten wir unsere Allianz mit China auf, weil es beschlossen hatte, reich zu werden und die Kulturrevolution zu verraten. Uns kümmerte es nicht. Wir waren von mächtigen Feinden umzingelt, aber wir wussten, wir standen auf der richtigen Seite der Geschichte. [...] Immerzu hatten wir die Freiheit allein verteidigt.«³¹

Im Jahr 1990 bietet aber auch Stalin keine Sicherheit mehr. Als das Mädchen nach oben blickt, muss es feststellen, dass der Kopf der Statue fehlt: »Die Hooligans hatten Stalins Kopf gestohlen.«³² Diese für sie bestürzende Entweihung steht symbolisch für den Verlust nicht nur von Sicherheit, sondern auch des damit verknüpften Freiheitsverständnisses ihrer Kindheit. Ersetzt werden beide nun durch ungewisse Möglichkeiten, die im selben semantischen Feld erkundet werden:

29 Ebd., S. 14.

30 Ebd., S. 13.

31 Ebd., S. 22.

32 Ebd., S. 14.

»[Ich hatte] mich gefragt, auf welchem Weg ich nach Hause gehen sollte: links-herum, rechtsherum oder geradeaus. Es stand mir frei, mich zu entscheiden. Jede Route warf andere Fragen auf, es galt, Gründe und Konsequenzen abzuwägen, die möglichen Folgen zu bedenken und eine Entscheidung zu treffen, von der ich wusste, dass ich sie am Ende vielleicht bereuen würde.«³³

Freiheit ist in Ypis Memoir fortan vieldeutig und ungewiss besetzt und wird konsequent an das Erwachsenwerden der Protagonistin geknüpft. Bedeutete für sie Freiheit in ihrer Kindheit Freiheit von Ausbeutung, Faschismus, religiöser Unterdrückung und wies den Weg von der sozialistischen Gegenwart zu einer kommunistischen Zukunft, markiert das Ende des sozialistischen Regimes auch das Ende jener Freiheiten. Gleichzeitig geht mit dem Verlust der Überzeugungen, die ihr als Kind gelehrt wurden, der Verlust an Sicherheit einher. Dass ihre Familie für beides einen hohen Preis gezahlt hat und Lea diese Freiheit und Sicherheit nur genießen konnte, weil ihre Eltern und Großeltern Unterdrückung, Inhaftierung und Enteignung erfuhr, findet sie erst durch hartnäckiges Fragen heraus: nach den tatsächlichen politischen Überzeugungen ihrer Eltern und den Geheimnissen ihrer Familiengeschichte. Beides ist eng verbunden, denn obwohl Leas Eltern sie stets in dem »Glauben« gelassen hatten, dass sie »meine Begeisterung für die Partei, meinen Wunsch, unserem Land zu dienen, [und] meine Verachtung für unsere Feinde [teilten]«, ³⁴ bemerkt das Mädchen, dass in seiner Familie etwas anders ist. Verweise auf jemandes »Biografie« meinen keine sozialen, kulturellen oder persönlichen Informationen, sondern markieren eine Person als »sauber oder befleckt, [...] verdächtig oder vertrauenswürdig [...]«. »Biografie« war die Universalantwort auf alle möglichen Fragen, die Basis, ohne die jedes Wissen nur eine Meinung war.³⁵ Ihre eigenen Eltern waren Leas Fragen nach der Vergangenheit ihrer Familie stets ausgewichen, um »allein über die Gegenwart [...] und die Zukunft« zu sprechen.³⁶ Nur durch den Zusammenbruch des sozialistischen Regimes erfährt das Kind, dass seine Eltern nicht zu dessen Unterstützern gehörten. Und der frühere Ministerpräsident des Landes Xhafer Ypi, der in Leas Schule als faschistischer Verräter gebrandmarkt wurde, war nicht nur ein Politiker, der zufällig ihren Nachnamen teilt, wie ihre Familie ihr versichert hatte, sondern tatsächlich ihr Urgroßvater.³⁷

33 Ebd., S. 14–15.

34 Ebd., S. 39.

35 Ebd., S. 43.

36 Ebd., S. 35.

37 Xhafer Ypi (1880–1940) war ein albanischer Politiker, der in den 1920ern und 1930ern verschiedene Ministerposten und kurzzeitig auch das Amt des Ministerpräsidenten inne hatte. Aus der Sicht des sozialistischen Regimes, mit der die Erzählerin aufwächst, verriet er 1939 die nationalistischen Partisanen, die für eine Befreiung Albaniens von der Monarchie kämpften, als er die italienischen Besatzer willkommen hieß und als Staatsoberhaupt eine Machtposi-

Auch die Lebenden, die ihr stets Sicherheit gaben, verändern sich für die Protagonistin durch ihre Begegnungen mit deren Vergangenheit. Ihre Familien- wird dabei im steten auto-soziobiographischen Bezug zur albanischen Geschichte und Gegenwart erzählt. Als Lea mit ihrer vielgeliebten Großmutter Anfang 1991 nach Griechenland fährt, wo diese ihre Kindheit verbrachte, begreift die Enkelin, dass sie »mit zwei unterschiedlichen Personen [reist]«, der vertrauten und der ihr unbekannten Großmutter, und dass sie selbst die vertraute nicht wirklich kennt:

»[Meine Großmutter] hatte immer behauptet, mein Bruder und ich seien das Wichtigste in ihrem Leben. [...] Aber nun begriff ich], dass ich das Ergebnis einer Entwicklung war, die sie aus ihrem Leben gerissen und zu Jahren der Not, der Einsamkeit, der Verluste und der Trauer verdammt hatte. Hätte sie Thessaloniki nicht verlassen, wäre sie nie meinem Großvater begegnet. Wäre sie meinem Großvater nie begegnet, gäbe es meinen Vater nicht.«³⁸

Der gesellschaftliche Umbruch in Albanien, der diese Reise möglich machte, wird durch die erlebende Perspektive der minderjährigen Protagonistin zu einer fundamentalen Unsicherheitserfahrung: Die Menschen, die Lea am nächsten stehen, hatten sie durch eine Mischung aus Schweigen und Halbwahrheiten geschützt, hatten ihre eigenen Verluste vor ihr verborgen, um dem Kind eine sichere Gegenwart zu schaffen. Lea erfährt von dieser Vergangenheit, als sie versucht, die Umbrüche und Verluste der Gegenwart zu verstehen. Durch diese doppelte Neubetrachtung werden vergangene und gegenwärtige Sicherheiten gleichermaßen in Frage gestellt und nicht als Freiheitsgewinn, sondern als Verlust erfahren:

»Meine Großmutter sagte immer, wenn wir nicht imstande sind, über die Zukunft nachzudenken, müssen wir uns der Vergangenheit zuwenden. [...] Ich hatte die Geschichte unzählige Male gehört, die Geschichte einer feststehenden Realität, in der ich allmählich meinen Platz gefunden hatte, wenn auch auf Umwegen. Aber diesmal war es anders. Diesmal gab es keine Fixpunkte; alles musste von Grund auf neu erschaffen werden.«³⁹

In den Umbruchsjahren wird die Vergangenheit neu verstanden, ergänzt und geordnet: Der Gegenwart muss dadurch mit unerprobten Mitteln begegnet werden. Die Protagonistin schildert dies als ambivalente Erfahrung, denn ihre Familie reagiert auf die neuen Möglichkeiten höchst unterschiedlich. Während ihre Großmutter die ausgerufenen Neuwahlen begrüßt, erscheinen Leas Eltern zunächst

tion in der Verwaltung des nun als italienisches Protektorat geführten Albanien übernahm; vgl. ebd., S. 30–32.

38 Ebd., S. 185–186.

39 Ebd., S. 40.

seltsam desinteressiert. Deren Haltung setzt die Erzählerin in Beziehung zur Bedeutung des Einzelnen in der ›flüchtigen Moderne‹, denn die Freiheit, an einer Wahl nicht teilzunehmen, ist verknüpft mit einem relativen Bedeutungsverlust: »Ob wir wählen gingen oder nicht, interessierte niemanden [mehr].«⁴⁰ So erscheint die neugewonnene Freiheit, die Leas Eltern sich unter dem sozialistischen Regime doch gewünscht hatten, ihnen selbst nun als »Kontrollverlust«, so als »hätten [sie] sich all die Jahre nicht nach konkreten Ereignissen gesehnt, sondern nach abstrakten Möglichkeiten.«⁴¹ Die Umbruchssituation scheint die Eltern zu lähmen; die neue, konkrete Freiheit, eine neue Regierung zu wählen, wird als Unsicherheit und Verlust von Freiheit als ›abstrakter Möglichkeit‹ erlebt.

Im zweiten Teil schildert das Memoir die Transformation Albaniens in den 1990er Jahren, die weitere konkrete Möglichkeiten ebenso wie neue abstrakte Vorstellungen von ›Freiheit‹ bringt. Leas Mutter engagiert sich in der Politik, wird Mitglied der Demokratischen Partei und des nationalen Frauenverbands.⁴² Sie organisiert Reisen für albanische Mütter, die ihre ins westeuropäische Ausland emigrierten Kinder besuchen wollen, als Auslandsaufenthalte über den Verband, da die Frauen nur als dessen Delegierte Visa erhalten. »Meiner Mutter war bewusst, was es sie gekostet hätte, den wahren Grund dieser Reisen zu offenbaren. Sie hatte schnell gelernt, welche Formeln vonnöten waren, um in den Antragsgesprächen zu bestehen: Wissenstransfer befördern, Teamsynergien nutzen[.]«⁴³ Für ihre westeuropäischen Gesprächspartner, die nach eigenem Bekunden den ›Feminismus‹ in Albanien fördern wollen, hat sie wenig Achtung übrig: »Mütter, die ihre Kinder sehen wollen, sind nicht gerade das, was [die] im Sinn haben. Die wollen uns in Repräsentanz und Partizipation und diesem ganzen Fantasiezeugs weiterbilden. Natürlich. Das kostet sie ja auch nichts.«⁴⁴ Leas Mutter begegnet der gesellschaftlichen Transformation, indem sie die abstrakten Begriffe der neuen Möglichkeiten als Spielregeln lernt, um sie für ihre konkreten Anliegen einsetzen zu können.

In ihrer retrospektiven Erzählung charakterisiert die Tochter die Erfahrungen ihrer Mutter als von Unabhängigkeit und Gleichberechtigung ebenso geprägt wie von fortbestehenden patriarchalen Strukturen: Im sozialistischen Albanien wurde von Frauen trotz Berufstätigkeit auch die vollständige Erledigung der Haushaltungspflichten und familiäre Unterordnung erwartet. Ihre Mutter hatte Möglichkeiten stets konkret genutzt und geschaffen, aber »abstrakte Diskussionen über Gleichberechtigung oder die Rolle der staatlichen Institutionen bei der Durchsetzung von

40 Ebd., S. 161.

41 Ebd., S. 163.

42 Vgl. ebd., S. 208.

43 Ebd., S. 218.

44 Ebd., S. 219.

Gerechtigkeit«⁴⁵ vermieden. Die Tochter bewundert ihre Stärke, sieht in ihrer Mutter aber kein Vorbild, dem sie unkritisch folgen möchte: »Meine Mutter kam nie auf den Gedanken, dass es für sie auch anders hätte sein können. Wenn ihr ein Problem begegnete, dachte sie nur darüber nach, wie sie es lösen könnte, nicht, ob es sich delegieren ließ.«⁴⁶ Durch ihre Distanz zum sozialistischen Regime geprägt, bleibt die Mutter auch im post-sozialistischen Albanien misstrauisch gegenüber staatlichen Strukturen und Akteuren, welche Fortschritt scheinbar nur als »Artikulation [von] Unzufriedenheit« vertreten.⁴⁷

Ihr Vater übernimmt nach längerer Arbeitslosigkeit die Leitung eines staatlichen Unternehmens. Ihm wird ein Mitarbeiter der Weltbank zur Seite gestellt, der nach »Albanien gezogen [war], um die Regierung bei verschiedenen Privatisierungsprojekten zu beraten«⁴⁸, welche auch Entlassungen im größeren Maßstab erfordern. Dieser »Experte für Gesellschaften im Wandel« trägt (ein Apronym inspiriert vom Markenlabel seines T-Shirts) den Spitznamen »Krokodil«; er repräsentiert die Möglichkeiten, die in den Auflösungserscheinungen der »flüchtigen Moderne« für diejenigen liegen, die den Wandel selbst zu ihrem Lebens- und Geschäftsmodell machen:

»Er war ständig unterwegs, von einer Gesellschaft im Wandel zur nächsten [...] und ihm war nur eine Frage noch peinlicher] als die nach seinem Gehalt: Wo er zuvor gelebt habe. [...] Er kratzte sich am Kopf und wurde fast ein bisschen rot, wenn er mit der Andeutung eines mysteriösen Lächelns irgendwo zwischen bedauernd und entschuldigend sagen musste: »Ach, in vielen Ländern. [...] Überall. Ich bin ein Weltbürger.«⁴⁹

Für den Experten sind Länder, Kulturen und ihre Menschen längst austauschbar geworden: Er unterscheidet nur noch »zwischen Gesellschaften im Wandel und Gesellschaften, die den Wandel hinter sich hatten«; an Begegnungen, die ihn bewegen und verändern könnten, ist er nicht interessiert, denn er steht bereits im Dienst von »Akteure[n] der Veränderung« wie der »internationale[n] Gemeinschaft«, die sich eine

45 Ebd., S. 225.

46 Ebd., S. 224.

47 Z. Bauman: *Flüchtige Moderne*, S. 50.

48 L. Ypi: *Frei*, S. 242.

49 Ebd., S. 242–243. Das Zitat erinnert an die Äußerung der damaligen britischen Premierministerin Theresa May, »If you believe you're a citizen of the world, you're a citizen of nowhere. You don't understand what the very word ›citizenship‹ means«, mit der sie Kosmopoliten als elitär kritisiert hatte (»Speech at the 2016 Conservative Party Conference in Birmingham«, in: *The Spectator* vom 5. Oktober 2016, <https://www.spectator.co.uk/article/full-text-theresa-may-s-conference-speech/>). Der britische Journalist David Goodhart sieht die politische und ökonomische Macht solcher »citizens of anywhere« als eine der Ursachen für den Erfolg rechts-populistischer Parteien (vgl. *The Road to Somewhere*, London: Penguin 2017, S. 69–74).

abstrakte, fortdauernde Transformation auf die Fahnen geschrieben haben.⁵⁰ Ganz im Sinne von Bauman ist ihm beständiger Wandel der Beweis für seine Bedeutung und die »Fähigkeit, Dinge geschehen zu lassen«.⁵¹

Während für den Experten Transformation zum Selbstzweck geworden ist, zerbricht Leas Vater fast an den Strukturreformen, die er Mitte der 1990er als Generaldirektor des Hafens von Durrës umsetzen soll. Seine Verhandlungen mit dem Experten der Weltbank, durch die er versucht, Arbeitsplätze zu sichern, sind Makulatur: »Er redet über die Entlassung dieser Leute, als wären sie ersetzbare Maschinen. Als würde man eine alte Maschine ausmustern und sich eine schnellere anschaffen. [...] Strukturreformen, so nennt er [die Arbeiter]. Strukturreformen.«⁵² Der Vater möchte Verantwortung übernehmen, aber als lediglich ausführender Akteur von Transformationsprozessen hat er diese Möglichkeit nicht.

Jene Maßnahmen sollten dem Wandel in den vormals sozialistischen Gesellschaften sowohl begegnen als auch ihn herbeiführen: Sie waren gleichermaßen Reaktion auf wie Ursache von Transformation. Das Memoir schildert die Ereignisse aus dem erlebenden Ich der minderjährigen Protagonistin, die versucht, den Schmerz des Vaters zu begreifen. Der retrospektive Blick der erwachsenen Politikwissenschaftlerin, die um die alles andere als widerspruchsfreie Strukturpolitik der 1990er Jahre weiß, wird nur indirekt, aber unzweideutig umgesetzt in der emotional eindrücklichen Ohnmachtserfahrung des Vaters.⁵³ Einer nach dem anderen der vom Weltbank-Experten zu »Strukturreformen« abstrahierten Menschen tritt persönlich an Leas Vater heran, um ihn um den Erhalt der Arbeitsplätze zu bitten. Er sucht seine Ausweglosigkeit zu erklären, doch es gelingt ihm nicht:

»Ziku schleppte sich vor die Füße meines Vaters. ›Er weint.‹ Er drehte sich zu den anderen um. ›Seht ihr, er weint‹, wiederholte er und zeigte mit dem Finger auf meinen Vater. [...]

›Nicht hier, bitte nicht hier‹, sagte mein Vater zu Ziku, und fast versagte ihm die

50 L. Ypi: Frei, S. 253, 254.

51 Z. Bauman: Flüchtige Moderne, S. 156.

52 L. Ypi: Frei, S. 259.

53 »Die strukturpolitische Steuerung ist in einem komplexen Wirtschaftsprozeß auch aufgrund des bestehenden Theoriedefizits nur begrenzt möglich. [...] Die Strukturpolitik beschränkt sich deshalb auf die Milderung der sozialen Folgen und Reduzierung der Umstellungs- und Innovationskosten. [...] Der Anpassungsdruck, der durch die veränderten Rahmenbedingungen der Weltwirtschaft und durch die neue internationale Arbeitsteilung und Systemtransformation von Plan- zur Marktwirtschaft entstanden ist, erfordert zukunftsgestaltende strukturpolitische Strategien. Auf diese Herausforderung gibt es heute keine schlüssige strukturpolitische Antwort. Die Faktormobilitäts- und Technologieförderung sind nur partielle Problemlösungsansätze. Eine langfristig rationale Strukturpolitik ist nicht in Sicht.« Yenal, Alparslan: »Strukturpolitik«, in: Dieter Nohlen (Hg.), Wörterbuch Staat und Politik, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 1996, S. 754–755.

Stimme. »Ich wohne hier. Wir können alles in meinem Büro besprechen. Wenn ich ... wenn ich ... das Geld gehört nicht mir. Ich würde niemanden entlassen, aber es geht hier nicht um mich, ich bin nicht derjenige, der die Entscheidung trifft. [...] Es gibt einen vorgeschriebenen Weg, der einzuhalten ist. Wenn wir es richtig machen, wird das für alle besser sein [...] So funktionieren Strukturreformen.«⁵⁴

Das Memoir schildert die Strukturreformen der 1990er Jahre als Paradebeispiel für anonymisierte Transformationsprozesse, die abstrakte Vorstellungen von Freiheit kommunizieren, aber die Möglichkeit der Einflussnahme auf deren Bedingungen anachronistisch erscheinen lassen.⁵⁵ Partizipation an der neuen Gegenwart ist möglich nur in Form der Umsetzung von Maßnahmen, an die der Vater glauben muss, ohne ihren Sinn überschauen zu können: »[E]r war weniger frei, als er es sich vorgestellt hatte. Er hatte Dinge verändern wollen, aber anscheinend gab es für ihn nicht mehr viel zu tun. Die Welt hatte eine bestimmte Form angenommen, noch bevor irgendwer verstehen konnte, welche Form das genau war.«⁵⁶

Die Umsetzung der Strukturreformen stellt daher die moralische Integrität des Vaters ganz grundsätzlich infrage. Er bemüht sich, trifft hochrangige Politiker, Weltbankvertreter, aber weder verhindert er die Entlassungen, noch vermag er seine Zweifel an deren Sinn zu überwinden. Als einzigen Ausweg sieht er passiven Widerstand: »Er hat die Kündigungen nie unterschrieben. Er betonte immer wieder, wie wichtig Strukturreformen seien, doch er zögerte sie hinaus, solange es ging.«⁵⁷ Dieser Ausweg steht jedoch ebenfalls im Widerspruch zu seinen Überzeugungen: »Dass er die ihm übertragene Aufgabe nicht erfüllte, war ihm [...] unangenehm, er schämte sich [...]; sein Leben lang hatte er gewissenhaft gearbeitet. Meine Großmutter hatte uns beigebracht, immer alles zu geben, selbst bei den unwichtigsten Aufgaben, und für die Wirkung geradezustehen, selbst wenn wir für die Ursache nichts konnten.«⁵⁸ Nun, so die retrospektive Erzählerin, lebte ihr Vater in einem System, welches er gewollt hatte, an dessen Versprechen von Unabhängigkeit und Freiheit er geglaubt hatte – ein Versprechen, das weder gebrochen noch erfüllt wird. Er willigt schließlich ein, wie Leas Mutter auf politischer Ebene Verantwortung zu suchen, doch auch hier waren Strukturreformen »unvermeidlich« und unterschiedslos notwendig, »weil die Vergangenheit versagt hatte und wir nie gelernt hatten, die Zukunft zu gestalten. Es gab keine Politik mehr zu machen, nur Regelwerke [...] um] den Staat auf die neue Ära der Freiheit vorzubereiten.«⁵⁹ Die Transformation erfordert keine Möglichkeit der aktiven Politikgestaltung, sondern

54 L. Ypi: Frei, S. 260–261.

55 Vgl. Z. Bauman: Flüchtige Moderne, S. 50.

56 L. Ypi: Frei, S. 263.

57 Ebd., S. 261–262.

58 Ebd., S. 262.

59 Ebd., S. 283.

den Verzicht auf den Anspruch darauf. In der Begegnung mit der postsozialistischen Gegenwart scheinen dabei normative Werte fortzuleben, die bereits die ›zweite Welt‹ geprägt hatten: »Autorität, Planbarkeit, Disziplin und apollinische Kontrolle.«⁶⁰ Im Sinne des dialogischen Prinzips von Buber begreift Ypi solche Regelwerke über den zeithistorischen Moment hinaus als bürokratische Strategie auch der Gegenwart, die »den Menschen [lediglich] das Gefühl« von Partizipation geben soll.⁶¹

Die Gewissenskonflikte und zunehmende Ratlosigkeit der Vaterfigur prägen Leas Jugend und bestimmen ihre persönliche und politische Entwicklung. Er möchte seiner Tochter weiterhin Orientierung geben, aber vermag es nicht, denn die Art von Verantwortung, die er gerne übernommen hätte, existiert in der ›neuen Ära der Freiheit‹ nicht mehr:

»Wahrscheinlich hatte er nach Wegen gesucht, sich selbst zu verstehen und seine moralischen Überzeugungen weiterzutragen, ohne dass irgendwer sie für ihn interpretierte. [Aber wenn er...] zu erklären versuchte, was es bedeutete, die Freiheit abseits von repressivem Staatsapparat und ausbeuterischem Markt zu suchen, fehlten ihm die Worte. Er wusste, wogegen er war, hatte aber Schwierigkeiten, das zu verteidigen, wofür er stand. [...] Am Ende zerfiel alles in Tausende Bruchstücke: was er wusste, was er war, was er zu sein versuchte, was er gern erlebt hätte. Wie das Leben der Revolutionäre, deren heroischen Tod er bewunderte, und wie seine Lieblingsrevolution, diejenige, die nie stattgefunden hatte.«⁶²

Die fortbestehende Sehnsucht nach Freiheit verbindet Ypi leitmotivisch mit dem normativen englischen Wert »to do the right thing«⁶³, denn »wir [verlieren] trotz aller Zwänge nie unsere innere Freiheit: die Freiheit, das Richtige zu tun.«⁶⁴ Diese Überzeugung, so die erwachsene Erzählerin im Epilog, war die Motivation für ihr Memoir: geplant ursprünglich als philosophische Abhandlung über »Sozialismus, Liberalismus und andere komplexe Mischformen aus Ideen und Realität« und deren »Vorstellungen von Freiheit«, wird es eine Begegnungsgeschichte dieser Ideen mit den Menschen, die deren Realitäten leben.⁶⁵ Als Politikwissenschaftlerin will Ypi den Sozialismus als eine »Theorie über die menschliche Freiheit«⁶⁶ verstanden

60 Rudolph, Moritz: *Der Weltgeist als Lachs*, Berlin: Matthes & Seitz 2021, S. 11.

61 L. Ypi: *Frei*, S. 283; vgl. auch Z. Bauman: *Flüchtige Moderne*, S. 33, 50.

62 L. Ypi: *Frei*, S. 125.

63 Orwell, George: »England Your England«, in: Ders., *England Your England and Other Essays*, London: Secker & Warburg, 1954, S. 207.

64 L. Ypi: *Frei*, S. 323.

65 Ebd., S. 326 u. 328.

66 Ebd., S. 323. Die zentrale Bedeutung von ›Freiheit‹ in der sozialistischen Utopie findet sich ebenfalls bei Zygmunt Bauman: »If any lesson can be drawn from history, it is surely the absurdity of the supposition that freedom will spring all by itself from equality, and that there-

wissen und grenzt sich dabei sowohl vom realisierten Staatssozialismus ab als auch von dessen abstrakter Idealisierung durch westliche Sozialisten, die sein Scheitern in der ›zweiten Welt‹ als allein verschuldet von »der Grausamkeit unserer Anführer [und...] der Rückständigkeit unserer Institutionen« sehen.⁶⁷ Ypis Vorstellung von Freiheit als Abwesenheit von struktureller Ausbeutung und Unterdrückung sieht sie im Liberalismus der Gegenwart, dem sie die »Zerstörung von Solidarität« und das »bewusste[] Ausblenden von Ungerechtigkeit« vorwirft, gleichfalls nicht verwirklicht.⁶⁸

In ihrer literarischen (Wieder-)Begegnung mit vergangenen, gescheiterten und nicht eingelösten Freiheits- und Fortschrittsversprechen sucht die Autorin zu begreifen, wie diese auch ihre Gegenwart als britische Staatsbürgerin schaffen.⁶⁹ Mit dem Fokus auf Kindheits- und Jugendjahre an Albanien vor und nach dem Fall des sozialistischen Regimes bewegen sich ihre Erinnerungen in einem zeithistorisch begrenzten Zeit-Raum in Mittelosteuropa, transzendieren aber gleichzeitig dessen Motive wie Freiheit und Unterwerfung in einer historiosophischen Reflektion der ›flüchtigen Moderne‹. Ihre Auseinandersetzung mit den Transformationen der ›zweiten Welt‹ bietet der Gegenwart ein dialogisches Gegenüber, das mit dem Ende des Kalten Krieges verloren gegangen schien, aber im retrotopischen Rückgriff eine neue Möglichkeit bietet, ›die endemischen Ungerechtigkeiten‹ der liberalen, kapitalistischen Ordnung aufzuzeigen.⁷⁰ Dieser Dialog, den Ypi befördern und fortsetzen will, ist ein zentraler Aspekt der anhaltenden britischen Faszination für die ›zweite Welt‹ – eine unvollendete Begegnungsgeschichte.

fore the right strategy for socialism is ›equality first, freedom later‹. If it is true that the union of freedom and equality is not the easiest of marriages, it is none the less true that no equality remotely answering this name is possible if not married with freedom.« *Socialism: the Active Utopia*, Hoboken: Taylor and Francis, [1976] 2009, S. 76.

67 L. Ypi: *Frei*, S. 325.

68 Ebd., S. 328.

69 Vgl. M. Buber: *Das dialogische Prinzip*, S. 16, 18.

70 Vgl. Zygmunt Bauman: »[T]he great historical accomplishment of the socialist idea was its acting as a utopia laying bare the social ills endemic in the status quo and spurring into remedial action.« Kristal, Efrain/De Boever, Arne: »Disconnecting Acts. An Interview with Zygmunt Bauman«, in: *Los Angeles Review of Books* vom 11. November 2014, <https://lareviewofbooks.org/article/disconnecting-acts-interview-zygmunt-bauman-part/>.

Nostalgische Multimedialität?

Der Foto-Boom in literarischen Erinnerungstexten seit den 1990er Jahren

Daniel Fulda

1. Nostalgie-Kritik als Gegenwartskritik

Nostalgie boomt. In den Geistes- und Sozialwissenschaften ist sie in wenigen Jahren von einem Nischenthema zu einem »symptom of our age« und »key concept« unserer Gesellschaft avanciert.¹ Wir leben in einem »Zeitalter der Nostalgie«, stellte 2017 der Soziologe Zygmunt Bauman fest.² Historisierend und mit mehr Distanz spricht der Historiker Tobias Becker von einem »new master narrative both in public discourse and academic research«.³ So einhellig die Diagnose ausfällt, ihre Bewertungen gehen weit auseinander: Während die Nostalgie-Forschung im engeren Sinne zu einer eher positiven Einschätzung gelangt ist, hält sich im allgemeinen Sprachgebrauch eine Negativwertung, die an die Ursprungsbedeutung ›Heimweh-Krankheit‹ anschließt und Nostalgie als Symptom von Defiziten begreift.

Besonders ausgeprägt ist Letzteres in einem 2023 erschienenen »suhrkamp taschenbuch wissenschaft« von 704 Seiten der Fall: *Mensch ohne Welt. Eine Soziologie spätmoderner Vergesellschaftung* von Alexandra Schauer, die Nostalgie als für unsere Gegenwart charakteristische Zeiteinstellung deutet: In der ›Spätmoderne‹ sei die nostalgische Sehnsucht nach einer angeblich besseren Vergangenheit an die Stelle der Zukunftshoffnungen getreten, die das Fortschrittsstreben der früheren Moderne befeuerten.⁴ In Schauers Fortschreibung der Kritischen Theorie im Gefolge Stephan Lessenichs und Hartmut Rosas besetzt die Nostalgie einen zentralen Punkt, denn in ihr tritt gebündelt zutage, was die Autorin an der Gegenwartsgesellschaft

-
- 1 Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*, New York: Basic books 2001, S. XVI; Wilson, Janelle L.: *Nostalgia: Sanctuary of Meaning*, Lewisburg: Bucknell U. P. 2005, S. 45.
 - 2 Bauman, Zygmunt: *Retrotopia*. A. d. Engl. von Frank Jakubzik, Berlin: Suhrkamp 2017, S. 9.
 - 3 Becker, Tobias: »The Meanings of Nostalgia: Genealogy and Critique«, in: *History and Theory* 57 (2018), S. 234–250, hier S. 234.
 - 4 Vgl. Schauer, Alexandra: *Mensch ohne Welt. Eine Soziologie spätmoderner Vergesellschaftung*, Berlin: Suhrkamp 2023, S. 257.

zu kritisieren hat: Nostalgie sei eine Flucht aus der Gegenwart in Reaktion auf den »beschleunigten sozialen Wandel«, in dem diese Soziologie eine neuartig katastrophale, nicht zuletzt psychische Belastung der Menschen sieht, die das Leben in der »spätmodernen«, d.h. heutigen Gesellschaft unerträglich mache.⁵ Mit dem zweiten Leitbegriff im Titel des vorliegenden Bandes könnte man auch sagen, dass es laut Schauer »Transformationsangst« ist – aber berechtigte! –, die Nostalgie hervorruft.

Was der Gegenwartsgesellschaft fehlt, die »dem Diktat ökonomischer Zwänge« folge, wird laut Schauer zum imaginären Objekt der Nostalgie, die eine vergangene Zeit als, »wenn nicht besser oder sicherer, so doch zumindest als geordneter« sich vorstelle.⁶ Nostalgie hat demnach Gründe, und nicht zuletzt harte ökonomische; zugleich aber sei sie illusionär, weil es die nostalgisch »verklärte« Vergangenheit »so nicht gegeben hat«.⁷ Das Problematischste an der Nostalgie sei indes ihre anti-utopische Rückwärtsgewandtheit, denn diese lähme den Einsatz für eine bessere Zukunft: An »die Stelle des hoffnungsvollen *Noch-Nicht*«, das für Schauer die Moderne kennzeichnet, sei in der Spätmoderne »das nostalgische *Es-war-einmal* getreten«.⁸ Noch weiter ausgreifend, verbindet sie damit generelle »Geschichtslosigkeit« – soll heißen, dass Geschichte nicht mehr als gestaltbarer Veränderungsprozess verstanden wird – und den mentalen Rückfall »in die Schicksalshaftigkeit einer von fremden Mächten kontrollierten Ordnung«,⁹ also in das Gegenteil von Selbstbestimmung und Emanzipation. Mit alldem stellt Schauers Nostalgia-Diagnose einen Paradeffall für die Pejorisierung dar, die der Begriff bzw. die damit bezeichneten gesellschaftlichen Einstellungen oder Stimmungen typischerweise von einer Position aus erfahren, die sich selbst als progressiv versteht.

Hier wird mit großem Kaliber geschossen – und sehr grobem. Verglichen mit der kulturwissenschaftlichen oder auch der psychologischen Nostalgie-Forschung, in der »die Nostalgie ihre schlechte Reputation längst hinter sich gelassen hat«,¹⁰ stellt sich Schauers Vorstellung von Nostalgie als eindimensional und einseitig negativ dar. Von der Forschungsdynamik der letzten Jahre scheint Schauer nichts mitbekommen zu haben, sonst könnte sie Nostalgie nicht als reinen Defizitindikator, als Zerfallsprodukt und Krisenphänomen deuten.¹¹ Insbesondere die

5 Ebd.

6 Ebd., S. 257, 255.

7 Ebd., S. 259, 258.

8 Ebd., S. 262.

9 Ebd.

10 Sielke, Sabine: »Nostalgie – »die Theorie«: eine Einleitung«, in: Dies. (Hg.), Nostalgie. Imaginierte Zeit-Räume in globalen Medienkulturen/Nostalgia. Imagined Time-Spaces in Global Media Cultures, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2017, S. 9–31, hier S. 14.

11 Vgl. Niemeyer, Katharina: »Introduction: Media and Nostalgia«, in: Dies. (Hg.), Media and Nostalgia. Yearning for the Past, Present and Future, Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan 2014, S. 1–23, hier S. 6: »[C]onsidering the evolution in »nostalgia studies«, it would

Zuschreibung einer reinen Vergangenheitsorientierung und die Unterstellung von märchenhafter Naivität und Simplizität (»das nostalgische *Es-war-einmal*«¹²) verraten mehr über Schauers Deutungsprämissen als über die Sache. Man halte dagegen nur die Einschätzung von Sabine Sielke aus der Einleitung in ihrem 2017 erschienenen Sammelband: »Der nostalgische Blick ›zurück‹ hat sich als Blick ›zurück in die Zukunft‹ entpuppt und gilt längst nicht mehr als verschämt oder pathologisch, sondern als zugleich spielerisch, affirmativ und selbstreflexiv.«¹³ Dass man es sich mit der Nostalgiekritik nicht zu leicht machen sollte, ergibt sich zudem aus Schauers eigenem Buch, unterliegt dieser Soziologie doch selbst eine nostalgische Struktur: Was die Autorin an der ›spätmodernen‹ Gegenwart zu kritisieren hat, erläutert sie stets im Vergleich mit den Verhältnissen der ›Moderne‹ (gemeint sind ungefähr das 19. und 20. Jahrhundert), und stets schneidet die ›Spätmoderne‹ schlechter ab: wegen immer weiterer kapitalistischer ›Landnahme‹,¹⁴ wegen zunehmender Beschleunigung,¹⁵ wegen Interiorisierung der gesellschaftlichen Zwänge,¹⁶ weil ›ganz andere‹ Verhältnisse angeblich nicht einmal mehr gedacht werden – und weil Nostalgie das moderne Geschichtsdenken mit seinen Fortschrittserwartungen abgelöst habe.¹⁷

Solche Urteile erklären sich zum Teil aus der typischen Negativemphase der Kritischen Theorie. Aber es erstaunt doch, wie spät der Autorin auffällt – nämlich erst im »Epilog« –, dass »Verlusterzählungen [...] die Tendenz [haben], die Vergangenheit in einem zu hellen Licht erscheinen zu lassen«, und wie unbekümmert sie ihr eigenes gesellschaftskritisches Narrativ darauf aufbaut.¹⁸ So formuliert Schauer eine Gegenwarts- inklusive Nostalgie-Kritik, die selbst tief nostalgisch ausschlägt. Unter den Nostalgie-Kritikern, die zugleich Kapitalismuskritik üben, ist sie damit weder die erste noch die einzige.¹⁹ Ob ihre eigene Nostalgie der Autorin verborgen geblie-

nowadays be overly simplistic to reduce nostalgia to the concept of a unique regressive, embellished social phenomenon of popular culture, historical amnesia or the consumer world.«

12 A. Schauer: *Mensch ohne Welt*, S. 259 u. 262.

13 S. Sielke: *Nostalgie – die Theorie*, S. 14.

14 Vgl. Dörre, Klaus: »Die neue Landnahme. Dynamiken und Grenzen des Finanzmarktkapitalismus«, in: Ders./Stephan Lessenich/Hartmut Rosa (Hg.), *Soziologie – Kapitalismus – Kritik. Eine Debatte*. Unter Mitarb. von Thomas Bartsch, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009, S. 21–86.

15 Vgl. Rosa, Hartmut: *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.

16 Vgl. Ehrenberg, Alain: *Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart*. A. d. Frz. von Manuela Lenzen, Frankfurt a.M.: Campus 2008.

17 Kritisch dazu, auf breiter Materialgrundlage und geschichtstheoretisch reflektiert, Becker, Tobias: *Yesterday: A New History of Nostalgia*, Cambridge, MA: Harvard U.P. 2023, bes. S. 57.

18 A. Schauer: *Mensch ohne Welt*, S. 627.

19 Vgl. Schrey, Dominik: *Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2017, S. 81f. über Fredric Jameson. Dass zumal die gesellschafts- oder kulturkritisch intendierte Nostalgiekritik selbst zur Nostalgie neigt, vermerkt auch Becker: *The Meanings*

ben ist, muss offenbleiben; jedenfalls thematisiert Schauer die Teilhabe der von ihr vorgetragenen Kritik am Kritisierten nicht. Die literarischen Texte, auf die wir später zu sprechen kommen, machen es sich nicht so einfach.

2. Medien-Nostalgie: Analoge Fotos in der Gegenwartsliteratur

Wenn sich die Literaturwissenschaft mit Nostalgie beschäftigt, sollte sie sich nicht nur für artikulierte Nostalgie interessieren. Soll heißen: für nostalgische Stimmen im jeweiligen Text, also nostalgisch gestimmte Figuren oder Erzähler oder lyrische Ichs – Nostalgie als *content*. Die spezifische Aufgabe der Literaturwissenschaft besteht vielmehr darin, Nostalgiemomente in der jeweiligen *Form* aufzuweisen und zu analysieren. Darunter fallen zum Beispiel eine explizite oder implizite nostalgische Perspektive auf dargestellte Situationen und Geschehnisse der Vergangenheit oder ein altertümlicher Stil oder die Wahl einer gegenwärtig nicht mehr gängigen Gattung. Oder auch eine äußere Erscheinung, durch die sich ein Text positiv imitativ auf historisch gewordene Muster bezieht. Das können eine Schrifttype sein und sogar schon der Bleisatz oder die Bindung, der Einband und die Umschlaggestaltung²⁰ – in der Terminologie Gérard Genettes der Peritext. Der vorliegende Beitrag konzentriert sich auf Fotografien oder genauer analog produzierte Fotos, die in den Text integriert sind oder von denen im Text prominent die Rede ist, und verbindet damit die These, dass sie in der deutschen Literatur der Gegenwart – damit sei hier der Zeitraum seit 1989/90 bezeichnet – ein besonders nostalgieträchtiges Gestaltungsmittel bilden.

Mit der Fotografie und ihrer Technik der bildlichen Wiedergabe hat sich die Literatur bereits im 19. Jahrhundert auseinandergesetzt. Lange Zeit hielt sie die neue Medientechnik jedoch auf Distanz.²¹ In Gestalt von fotografischen Abbildungen im Text griff sie sie nur selten auf, meist unter avantgardistischen Vorzeichen; eher konkurrierte sie mit ihr durch erzählerische Substitution fotografischer Anschaulichkeit.²² Viel häufiger hingegen hat die Fotografie in literarische Texte Eingang ge-

of Nostalgia, S. 250. In seinem 2018 erschienenen Artikel bezieht sich Becker naturgemäß nicht schon auf Alexandra Schauer, sondern hat andere Autoren im Auge.

20 Generell zum Bedeutungspotential der Materialität eines bestimmten Druckes oder einer Buchform vgl. Christian Benne/Carlos Spoerhase (Hg.), *Materialität. Von Blättern und Seiten (= Kodex: Jahrbuch der Internationalen Buchwissenschaftlichen Gesellschaft; 9)*, Wiesbaden: Harrassowitz 2019.

21 Vgl. Neumann, Michael: *Eine Literaturgeschichte der Photographie*, Dresden: Thelem 2006.

22 Grass' *Blechtrommler* unternimmt es sogar, die »epische Breite eines Fotoalbums« zu übertreffen, vgl. Grass, Günter, *Werkausgabe*, hg. von Volker Neuhaus und Daniela Hermes, Bd. 3: *Die Blechtrommel. Roman* [1959], Göttingen 1997, S. 56. Weiter ausgegreift vgl. Heide-
mann, Gudrun: *Sehsüchte. Fotografische Rekurse in Literatur und Film*, Paderborn: Fink 2017.

funden, seitdem sie technisch und zeichentheoretisch revolutioniert wurde durch die Digitalisierung, die sich in den 1990er Jahren durchzusetzen begann.²³

Die erste Digitalkamera, »Model 1« der kalifornischen Firma Dycam, wurde 1991 vorgestellt; mehr digitale als analoge Kameras werden in Deutschland seit 2003 verkauft.²⁴ Die analoge Fotografie wurde dadurch zu einer überholten Technik – nicht auf dem neuesten Stand wie auch die in Buchform veröffentlichte Literatur. Das scheint die Berührungsgängste auf literarischer Seite vermindert zu haben. Fotos – jedenfalls die analogen, um die es sich bei den in literarische Texte aufgenommenen fast ausschließlich handelt – haben eine Vergangenheitsaura angenommen. Sie eignen sich daher zur Erregung oder auch kritischen Reflexion von Nostalgieempfindungen.

Nostalgisches Potential haben Fotos in der skizzierten Konstellation zum einen schon technikgeschichtlich. Für einen Verlust, der, wie viele meinen, beklagt zu werden verdient, stehen sie gleich doppelt: Das digitale Foto unterscheidet sich von seinem analogen, durch chemische Reaktion bei Lichteinfall hergestellten Vorläufer durch einen Technikwechsel, der insofern einschneidender ist als aller bisherige technische Fortschritt auf diesem Gebiet, als er die Manipulierbarkeit der produzierten Fotos sprunghaft erhöht: Während digitale Fotos leicht, weitreichend und ohne Spuren bearbeitet, ja ganz unabhängig vom angeblich gezeigten Bildobjekt erstellt werden können – inzwischen sogar mit KI –, wird analogen Fotos die Aura des authentischen, wenn auch niemals perspektivfreien Bezeugens zugemessen, und dies neuerdings noch mehr als vor der »digitalen Revolution«.²⁵ Die herkömmlich mit der Fotografie verbundene Annahme, »daß *die Sache dagewesen ist*«,²⁶ war nie ganz gewiss – und ist mit der Digitaltechnik weithin verloren gegangen. Es ist daher nicht weniger als ein Stück verlorener Realitätsgewissheit, das im analogen Foto die nostalgische Klage – und zugleich Faszination – erregen kann.

Zum anderen sind Fotos seit langem durch den typischen lebensweltlichen Umgang mit ihnen nostalgisch aufgeladen. An selbst geschossene oder in der Familie überlieferte Fotos heftet sich ein großer Teil dessen, was wir von der Vergangenheit

23 Vgl. Breitbach, Julia: *Analog Fictions for the Digital Age. Literary Realism and Photographic Discourses in Novels after 2000*, Rochester/New York: Camden House 2012, S. 206: »In a digital environment, the analog calls attention to itself. For its apparent datedness as a ›residual‹ discourse – lagging behind the latest fashions and technologies – the analog seems to have reemerged as a topic, paradoxically, by way of its nontopicality.«

24 Digitalfotografie. In: Wikipedia – Die freie Enzyklopädie, <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Digitalfotografie&oldid=240135266> vom 13.12.2023.

25 Vgl. D. Schrey: *Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur*, S. 201–207, 352f.

26 Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Übers. von Dietrich Leube, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 86.

erinnern,²⁷ und zwar meist positiv konnotiert und oft mit nostalgischen Gefühlen verbunden. Die analoge Fotografie gibt dabei wieder den Prototyp ab, wohingegen der Umgang mit digitalen Fotos, besonders wenn sie täglich zu Dutzenden mit dem Handy aufgenommen werden, stärker auf sofortige oder jedenfalls baldige Selbstpräsentation vor (vielen) anderen ausgerichtet ist als auf die eigene oder familiäre Erinnerung.²⁸ Solche Fotos aber, wie sie für den persönlichen Gebrauch angefertigt und traditionell in Alben geordnet und tradiert wurden, bilden das Gros der zahlreichen Fotos, die in der Literatur seit den 1990er Jahren auftauchen, sei es als Abbildung, sei es als bedeutsamer Teil der Diegese.

Ein die vorhin skizzierten normativen Divergenzen übergreifendes Leitmotiv der neueren Nostalgieforschung lautet, dass es häufig bestimmte, nämlich als nicht mehr aktuell geltende und daher mit ›Retro-Charme‹ aufgeladene oder aufladbare Medientechniken sind, die Nostalgiefühle anregen.²⁹ In unserer noch nicht lange Zeit digitalen Gegenwart scheint der Aufruf oder die Simulation analoger Medientechniken besonders gut so zu funktionieren.³⁰ Das gilt auch, wenn das aufrufende Medium selbst ein analoges ist, wie es bei Literatur der Fall ist, die als Buch gedruckt vorliegt. Noch einmal betont sei, dass der Nostalgie-Effekt sich allein schon deswegen einstellen kann, weil es sich bei der analogen Fotografie um ein technisch überholtes Medium handelt, also unabhängig vom Abgebildeten, wenngleich sich nostalgische Gefühle oder Gedanken auch daran, also an den *content*, heften können. Es handelt sich mithin um eine nostalgische Konstellation, die einen bestimmten technik- und mediengeschichtlichen Ort hat. Daher wird diese mediengetragene Nostalgie, so wie sie vor etwa drei Jahrzehnten begann, irgendwann enden. Der Nostalgie-Effekt von analogen Fotografien in literarischen Texten ist an ein Zeitfenster gebunden, das sich vermutlich in wenigen Jahrzehnten schließen wird, nämlich wenn Autoren und Leser keine lebensweltlichen Erfahrungen mit analogen Fotos und dem privatmemorialen Umgang mit ihnen mehr haben.

27 Vgl. Horstkotte, Silke: *Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2009, S. 9.

28 Vgl. Ruchatz, Jens: »Sag mir, wo das Album ist... Sammlungen persönlicher Fotografien in der digitalen Bildkultur«, in: Bernd Stiegler, Kathrin Yacavone (Hg.), *Erinnerung, Erzählung, Erkundung. Fotoalben im 20. und 21. Jahrhundert*, Ilmtal: Jonas 2022 = *Fotogeschichte* 42 (2022), H. 165, S. 60–71, hier S. 63: »Wurde analog in der Regel geknipst, um Anhaltspunkte für künftige Erinnerungen zu produzieren, so sind mit Smartphones [...] aufgenommene Fotos typischerweise für die instantane Kommunikation gedacht.« Wer heute noch ein Album anlegt (»eine materialisierte Zusammenstellung von materiellen Bildern«), vollzieht nach Ruchatz daher einen »mediennostalgischen Akt« (S. 62).

29 Vgl. S. Sielke: *Nostalgie—die Theorie*, S. 12; A. Schauer: *Mensch ohne Welt*, S. 259 spricht von »ästhetischer Retromanie«.

30 Vgl. K. Niemeyer: *Introduction: Media and Nostalgia*, S. 7 sowie, kritisch auch gegenüber einer selbst nostalgiegeneigten Mediengeschichtsschreibung, D. Schrey: *Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur*.

Wie gesagt kultivierte die Literatur traditionell, mit ganz wenigen Ausnahmen, einen Bann gegen fotografische Abbildungen als integralen Bestandteil des jeweiligen Werks. Erklären lässt sich dieser Bann als Verteidigung der imaginativen ›Freiheit‹ der Literatur gegen fotografische Referentialität und Abbildlichkeit. Gebrochen wurde er, in der deutschen Literatur, durch die seit den ausgehenden 1960er Jahren erscheinenden Text-Bild-Collagen Rolf Dieter Brinkmanns und Alexander Kluges.³¹ Raum in vordergründig traditionelleren Erzähltexten haben Fotografien mit den Erzählungen und Romanen W. G. Sebalds gewonnen, beginnend mit *Schwindel. Gefühle* von 1990.³² Jene Freiheit wird letztlich aber auch bei Sebald hochgehalten, wenngleich nicht durch Vermeidung des anderen Mediums, sondern durch dessen Aneignung und Umfunktionierung: Die widersprüchlichen Verhältnisse, in die Sebald Text und fotografische Abbildungen bringt, stellen auf subtile Weise klar, dass Fotos keine verlässliche Beglaubigungsleistung erbringen. Im Gegenteil: Sebalds Auswahl und Einsatz fotografischer Abbildungen unterstreichen den fiktionalen Charakter seiner Texte, den die Erzählsituation – ein Ich-Erzähler mit zahlreichen biographischen Anklängen an den Autor – zu verdecken geeignet ist.³³

Einen weiteren Verbreitungsschub haben fotografische Abbildungen dann in den Generationenerzählungen erfahren, die seit den späten 1990er Jahren auffällig zahlreich erscheinen.³⁴ Das Anliegen dieser Texte ist es meist, dem Verhalten der Deutschen im Nationalsozialismus sowie dessen späterer (Nicht-)Bewältigung am Beispiel von Eltern oder Großeltern nachzuspüren. Das Interesse am historischen Sujet ist in dieser Konstellation stark emotional fundiert und fragt nach der

31 Vgl. Steinaecker, Thomas von: Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds, Bielefeld: transcript 2007. Eine prägnante typologische Unterscheidung zwischen Brinkmanns und Kluges Einsatz von Fotos nimmt Horstkotte, Silke: »Fotographische (Erinnerungs-)Objekte in Texten nach 1945«, in: Susanne Scholz/Ulrike Vedder (Hg.), Handbuch Literatur und materielle Kultur, Berlin/Boston: de Gruyter 2018, S. 341–348, hier S. 343f. vor.

32 Vgl. S. Horstkotte: Nachbilder, S. 10f.

33 Vgl. ebd., S. 73–113, 170–183, 215–253, 272f., zur Erzählung *Paul Bereyter* aus den *Ausgewanderten* (1993) auch Fulda, Daniel: »Am Ende des photographischen Zeitalters? Zum gewachsenen Interesse gegenwärtiger Literatur an ihrem Konkurrenzmedium«, in: Wolf Gerhard Schmidt/Thorsten Valk (Hg.), Literatur intermedial – Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968, Berlin/New York: de Gruyter 2009, S. 401–433, hier S. 414–422, zum Roman *Austerlitz* (2001) Schmitz-Emans, Monika: Literarische Bilder der Photographie. Zu metaphorischen Prozessen im Spannungsraum zwischen Sprache und Visualität, siehe <https://www.iablis.de/acta-litterarum/monika-schmitz-emans/aufsätze/acta-litterarum-monika-schmitz-emans-literarische-bilder-der-photographie>

34 S. Horstkotte: Nachbilder, S. 12–15. Zur Rolle von – meist erzählten, nicht abgebildeten – Fotos in älteren Erinnerungstexten vgl. Gerstner, Jan: Das andere Gedächtnis. Fotografie in der Literatur des 20. Jahrhunderts, Bielefeld: transcript 2013.

eigenen Herkunft, so dass man es als nostalgisch bezeichnen kann. Keineswegs ist damit jedoch der Wunsch verbunden, der Gegenwart zu entfliehen und eine ›bessere Heimat‹ in der NS- oder Nachkriegszeit zu finden. Vielmehr stellen jene Texte die gängige Charakterisierung der Nostalgie als »Gegenwartsflucht«³⁵ und Reaktion auf »Mängel in der gegenwärtigen Lebenssituation«³⁶ in Frage, wie gleich an einem Beispiel auszuführen ist. Das gilt auch für foto-integrierende Texte anderer Gattungen mit Vergangenheitssujets wie die lyrische Erzählung *Eine Wiege* von Angela Krauß oder, am anderen Ende des generischen Größenspektrums, die zehn *Echolot*-Bände von Walter Kempowski (ein »kollektives Tagebuch«, so der Untertitel, aus dem Zweiten Weltkrieg), diese 1993–2005, jene 2015 erschienen. Vom Erscheinungsdatum wie vom Umfang her dazwischen liegt Judith Schalanskys *Blau steht dir nicht. Matrosenroman* von 2008, das nostalgisch analoge Fotos mit Nostalgie-Kritik im Text kombiniert, bezeichnenderweise mit vorangestelltem Sebald-Zitat.

In den Generationenerzählungen, die seit etwa der Jahrtausendwende boomen, ist die autobiographische Erzählsituation meist echt – anders als bei Sebald –, jedenfalls in den Texten mit integrierten Fotografien wie *Pawels Briefe* von Monika Maron (1999), *Ein unsichtbares Land* und *Neue Menschen* von Stephan Wackwitz (2003 bzw. 2005), *Die kleine Figur meines Vaters* von Peter Henisch (dritte Fassung von 2004), *Stille Post* von Christina von Braun (2007) oder *Sie kam aus Mariupol* von Natascha Wodin (2017), bis hin zu Nora Krugs vielfach preisgekröntem ›graphic memoir‹ *Heimat. Ein deutsches Familienalbum* von 2018 (amerik. Original: *Belonging. A German Reckons with History and Home*, 2018), das den Schwerpunkt der künstlerischen Gestaltung auf die graphische Integration von Texten, Fotos und Zeichnungen verlegt.³⁷ Eine weitere Schwerpunktverlagerung vom Text auf das Bild und genauer von der textuellen Erzählung auf eine Folge von Bildern, in die der Text formal vollständig integriert ist, stellt *Der Duft der Kiefern* von Bianca Schaalburg (2021) dar, das man ein ›memory comic‹ nennen könnte. Die Erzählstruktur entspricht indes exakt derjenigen der pri-

35 A. Schauer: *Mensch ohne Welt*, S. 257.

36 Gronenthal, Mariella C.: *Nostalgie und Sozialismus. Emotionale Erinnerung in der deutschen und polnischen Gegenwartsliteratur*, Bielefeld: transcript 2018, S. 27.

37 Hingegen ist in Kurt Drawerts *Spiegelland. Ein deutscher Monolog* von 1992, einem autobiographisch grundierten Text, zwar viel von einem Foto des Großvaters die Rede, das lange gesucht und dann gefunden wird. Doch wird es nicht gezeigt, sondern ›nur‹ beschrieben, entsprechend der traditionellen literarischen Vermeidung des ›anderen Mediums‹ Fotografie bzw. seiner Substitution durch erzählerische Evokation. Marcel Beyers fiktionaler ›Familienroman‹ *Spione* von 2003 enthält im Text ebenfalls keine Fotos, auf der ausklappbaren Innenseite des Schutzumschlags jedoch eine größere Fotocollage u.a. mit Aufnahmen des Autors in Reporterpose. *Spione* erzählt von Fotos, wie auch Reinhard Jirgls Roman *Die Stille* von 2009. Zum Zusammenhang von autobiographischer Erzählsituation und Fotografie vgl. Adams, Timothy Dow: *Light Writing & Life Writing: Photography in Autobiography*, Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press 2000.

mär textuellen Generationenerzählungen: Der in der Regel autobiographische Erzähler, jetzt genauer die Erzählerin, geht von ebenso persönlichen wie politischen Selbstverständigungsfragen aus, die an einem gegenwartsnahen Zeitpunkt aufbrechen, und dann in die verschiedenen Vergangenheiten zurück: rekonstruierend in die NS- und Kriegszeit, zumindest teilweise sich selbst erinnernd in die Nachkriegszeit. Das Auftreten und der Erfolg der ›graphic memoirs‹ von Nora Krug und Bianca Schaalburg, die der sog. Enkelgeneration angehören (geboren 1977 bzw. 1968), bezeugen eine neue (Form-)Tendenz im Feld der Generationenerzählungen und damit zugleich die anhaltende Fruchbarkeit der Ausgangsfragestellung. Analoge Fotos behalten dabei die Funktion des Frageninzentiv, und sie befinden sich weiterhin in der ambivalenten Position, dass von ihnen eine Vergegenwärtigung des Vergangenen erwartet wird, die sich als prekär oder sogar täuschend erweist. Krug bringt dies durch Zerschneiden eines Fotos ihres Großvaters zum Ausdruck, Schaalburg durch Übermalung.³⁸

Ich nenne damit nur einige Texte bzw. Text-Bild-Werke, die wegen der bewussten Artifizialität ihrer narrativen Strategien und Symbolisierungstechniken als Literatur gelten können (es handelt sich also um Fälle von ›Literatur ohne Fiktion‹); mitunter enthält diese ›Literatur ohne Fiktion‹ auch als fiktional zu bezeichnende Einschübe wie die Briefe Christina von Brauns an ihre bereits verstorbene Großmutter.³⁹ Zur Textgruppe ›Generationenerzählungen‹ ist darüber hinaus noch eine Gruppe von Texten von häufig journalistischen Autoren zu rechnen, bei der das ›materiale‹ Interesse an familiengeschichtlicher Rekonstruktion und Selbstvergewisserung das ›formale‹ Interesse an ›literarischer‹ Gestaltung überwiegt, z. B. Wibke Bruhns: *Meines Vaters Land. Geschichte einer deutschen Familie* (2003) oder Thomas Medicus: *In den Augen meines Großvaters* (2004). Beide genannten Beispiele enthalten Fotografien.

3. Nostalgie, die über sich hinausgelangt: *Pawels Briefe* von Monika Maron

Nicht allein Sebalds historisches Thema – die Deutschen und der Holocaust – wird in vielen Generationenerzählungen aufgenommen, sondern auch das Erzählschema seiner *Ausgewanderten* (1992) oder des Romans *Austerlitz* (2001), also die Suche eines Ich-Erzählers nach den Lebensgeschichten Dritter. Die Referentialität der inte-

38 Vgl. Krug, Nora: *Heimat*. Ein deutsches Familienalbum, München: Penguin Verlag 2018, o.P. (3. u. 4. Seite nach der Zwischenüberschrift »4. Familienfantasien«); Schaalburg, Bianca: *Der Duft der Kiefern. Meine Familie und ihre Geheimnisse*, Berlin 2021, S. 88.

39 Fulda, Daniel: »Literarische Familienbiographien. Ein ›kleiner, vorstellbarer Ausschnitt der unvorstellbar grausamen Geschichte‹«, in: *Der Deutschunterricht* 64 (2012), H. 2, S. 50–59.

grierten Fotos wird nun jedoch, anders als bei Sebald, nicht unterminiert; sie dienen vielmehr als Quellen für die (familien-)historische Rekonstruktion. Dabei werden sie regelmäßig expliziter Quellen-Kritik unterworfen. So findet sich bei Maron ein Foto ihres Urgroßvaters, das ihn mit einem aufgeschlagenen Buch zeigt, als habe er »seine Lektüre für dieses Foto unterbrochen« – und dem der Kommentar folgt: »Aber Juda Lejb Sendrowitsch Iglarz konnte nicht lesen, wie die Geburtsurkunde meines Großvaters amtlich bescheinigt.«⁴⁰ Das von Sebald kultivierte Misstrauen gegen die Beglaubigungsleistung der Fotografie kommt demnach auch hier zum Tragen, dient jedoch der Absicherung der geleisteten historiographischen Rekonstruktion und nicht dazu, literarische Imagination gegen angeblich unmögliche Referentialität zu setzen. Zugleich handelt es sich um ein Misstrauen in das naiv-nostalgische Einschwingen in die fotografisch dokumentierte Vergangenheit, ja um ein Sich-verwahren gegen jedes Vergessen des historischen und lebensweltlichen Abstands zwischen Gegenwart und Vergangenheit. Von »Geschichtslosigkeit«, in der alle Zeiten zu einer »breiten Gegenwart« verschwimmen, wie Schauer es der Nostalgie attestiert,⁴¹ kann bei dem durchaus reflektierten Umgang mit den Fotografien, die in solchen literarischen Generationenerzählungen abgebildet sind, nicht die Rede sein.

Auf *Pawels Briefe* sei etwas genauer eingegangen. Pawel ist der Großvater der Autorin. Als Schloma Iglarz wurde er 1879 in eine jüdische Schneiderfamilie im östlichen Polen geboren. Zusammen mit seiner ursprünglich katholischen Frau Baptist geworden, kam er um 1900 nach Berlin. Von den Nationalsozialisten wurde er zunächst aus Deutschland ausgewiesen und später deportiert und ermordet. Aus dem Ghetto schrieb er sich 1942 Briefe mit den in Berlin verbliebenen Kindern. Zwar aufbewahrt, aber vergessen, werden diese Briefe in den 1990er Jahren von Monika Maron (geb. 1941) und ihrer Mutter Hella (geb. 1915) wiederentdeckt, als sich ein niederländisches Fernsteam dafür interessiert, wie »normal« die Geschichte inzwischen für die Deutschen sei.⁴² Nicht nur, weil sich der Großvater in manchen Briefen direkt an sie gewandt hat, die damals ein Kleinkind war,⁴³ fühlt Maron sich ihm sehr verbunden, denn er repräsentiert für sie »den guten, den geheiligten Teil der furchtbaren Geschichte«.⁴⁴ Ihrer Mutter hingegen hält sie vor, widerstandslos, ja willig die Pervertierung der kommunistischen Befreiungsidee in die Diktatur einer Partei mitgemacht zu haben. Als Marons Vater nicht aus der Kriegsgefangenschaft zurückkehrte, verband sich die Mutter nämlich mit dem späteren DDR-Polizeichef und -Innenminister Karl Maron.

40 Maron, Monika: *Pawels Briefe. Eine Familiengeschichte*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1999, S. 27.

41 A. Schauer: *Mensch ohne Welt*, S. 261.

42 M. Maron: *Pawels Briefe*, S. 10.

43 Vgl. ebd., S. 112f. u. 141.

44 Ebd., S. 8.

Auf den ersten Blick wirkt diese Konstellation nostalgisch, denn die emotional und politisch extrem positive Besetzung der großelterlichen Geschichte (»geheiligt«) fungiert als Entlastung von oder Gegengewicht zu der bis in die Gegenwart problematischen Beziehung zur Mutter. So »überkommt« Maron bei der Betrachtung eines Fotos der Großeltern mit ihren vier Kindern aus den frühen 1920er Jahren ein »irrrationales Heimweh«:⁴⁵

»Dieses Foto habe ich schon als Kind geliebt, wahrscheinlich weil meine Mutter, die darauf erst fünf oder sechs Jahre alt ist, so hübsch, wenn auch deutlich mißlaunig aussieht. [...] Vielleicht aber habe ich damals schon die unbestimmte Sehnsucht verspürt, die mich heute heimsucht, wenn ich mir das Bild lange genug ansehe; so wie ich vom fahrenden Zug aus sehnsüchtig irgendwelchen kleinen Ortschaften nachschaue, die sich in Mulden oder an Waldränder schmiegen und heimelig durch den Abendnebel leuchten.«

Abb. 1: Monika Maron: *Pawels Briefe. Eine Familiengeschichte*. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1999, S. 46



Von einem generellen Unbehagen an der Gegenwart kann gleichwohl keine Rede sein; mit dem westlichen Pluralismus hat Maron weniger gefremdelt als manch anderer DDR-geprägter Schriftsteller. Und ihr ist völlig bewusst, dass ihre Sehnsucht einem Phantasma gilt. Das Zitat setzt sich so fort: »Dann wünsche ich mich in diesen Ort, dessen Namen ich nicht einmal kenne, als wüßte ich nicht, daß die

45 Ebd., S. 47. Das folgende Zitat ebd., S. 45f.

Glücksverheißung zerstiebt, sobald ich die erste Tür öffne.«⁴⁶ Sich der nostalgischen Sehnsucht hinzugeben ist bei Maron eingebettet in eine durchaus selbstkritische Reflexion solcher Erlebnisse: »Und auch beim nächsten Mal, wenn solch ein schutzversprechendes Menschennest an mir vorübergleitet, werde ich für Minuten dem Verdacht erliegen, dort sei etwas zu finden, das ich irgendwie und insgeheim [...] vermisste.«⁴⁷

Nostalgie ist bei Maron eine Ausprägung ihres familiengeschichtlichen Interesses neben anderen. Kritische Reflexion auf die eigenen Antriebe sowie die Mittel und Grenzen einer »Annäherung« an die Vergangenheit kommt dabei nicht zu kurz, ähnlich wie in der von Svetlana Boym idealtypisch beschriebenen »reflective nostalgia«.⁴⁸ Wie eben zitiert, zeigen sich bei Maron allerdings auch Züge der »restorative nostalgia«, die Boym als (problematischen) Gegentyp beschreibt. Marons mehrschichtige Haltung zu ihren Großeltern gibt uns daher Anlass, die »restaurative« und die »reflektierte« Nostalgie nicht unbedingt als Gegensätze zu begreifen, wie Boym es tut, weil sie typisiert. Auch die Unterscheidung von »nostalgischem« und »kritischem« Erinnern, die Friederike Eigler trifft,⁴⁹ hat zwar analytischen Wert, doch ist *Pawels Briefe* nicht bloß einem von beidem zuzuordnen.

Von vorschnellem, vermeintlichem Einverständnis ist Marons »Annäherung« an die Vergangenheit gerade nicht geprägt, im Gegenteil: Tochter und Mutter betreiben die Rekonstruktion der Familiengeschichte gemeinsam, aber sie vergessen darüber nicht ihren politischen Dissens, sondern führen zahlreiche – im Buch nacherzählte – Streitgespräche über die Briefe des Großvaters, über ihre häufig auseinandergehenden Erinnerungen sowie über Zwangsläufigkeit und Sinn von Lebensläufen. Und diese Annäherung erreicht nicht ihr ursprüngliches Ziel: Das bis zur nationalsozialistischen Verfolgung glückliche Leben der Großeltern bleibt Maron fremd, wie sie sich eingestehen muss, weil sie ein so »einfaches Leben«, getragen vom Glauben, allenfalls bewundern kann, selbst aber weder führen könnte noch führen wollte:

»Zwischen der Geschichte, die ich schreiben will, und mir stimmt etwas nicht. Welches Thema ich auch anrühre, nach fünf oder vier, manchmal nach zwei Seiten schmeißt mich die Geschichte oder schmeiße ich mich aus dem Buch wieder raus. Als hätte ich darin nichts zu suchen; als wäre meine Absicht, aus den Fotos, Briefen und Hellas Erinnerungen die Ahnung vom Ganzen zu gewinnen, vermessen für einen Eindringling wie mich. Das einfache Leben meiner Großeltern und ihrer

46 Ebd., S. 46.

47 Ebd.

48 S. Boym: *The Future of Nostalgia*, S. 49f.

49 Vgl. Eigler, Friederike: »Nostalgisches und kritisches Erinnern am Beispiel von Martin Walsers *Ein springender Brunnen* und Monika Marons *Pawels Briefe*«, in: Elke Gilson (Hg.), *Monika Maron in Perspective: »Dialogische« Einblicke in zeitgeschichtliche, intertextuelle und rezeptionsbezogene Aspekte ihres Werkes*, Amsterdam/New York: Rodopi 2002, S. 157–180.

Kinder, von welcher Seite ich mich ihm auch nähere, gerinnt mir zur Idylle, und schon verbietet sich der nächste Satz. [...]

Vielleicht ist es meine eigene Rührung, die mir verdächtig erscheint, denn nichts von dem, was mich am Leben meiner Großeltern bis zu Tränen rührt, schien mir brauchbar für das, was ich im Leben vorhatte. Nicht die einzige Ehe, die nur der Tod hätte scheiden dürfen, nicht vier Kinder, denen ich mein Leben gewidmet hätte, nicht die Gläubigkeit in die Worte des Herrn. [...]

Welche Rolle maße ich mir an, indem ich eine Lebensform preise, die ich für mich selbst verwerfe? Seit zehn Seiten wage ich nicht zu schreiben, daß meine Großeltern ihre Kultiviertheit der Religion verdankten, obwohl ich mir die Klarheit und Festigkeit ihrer Lebensführung anders nicht erklären kann.⁵⁰

Wie hier deutlich wird, lenkt die reflektierte Nostalgie Marons nicht von Selbsterkenntnis ab, sondern führt zu ihr hin. Denn sie macht den historischen Abstand zwischen dem Subjekt und dem Nostalgie-Objekt offenbar, statt ihn einzuziehen. Bereits in der Plazierung der Fotos auf der Buchseite kommt der Abstand zum Ausdruck, der zwischen der fotografisch dokumentierten Vergangenheit und dem Erlebens- und Verstehenshorizont der Autorin/Erzählerin bleibt: Die abgebildeten Fotos sind nur partiell in den Textblock integriert; stets ein gutes Stück nach außen gerückt, reichen sie weit in den ansonsten nur mit der Bildunterschrift besetzten Seitenrand hinein (s. Abb. 1).⁵¹

Die Präsenz- und Authentizitätssuggestion des Fotos, das vorzüglich mit nostalgischem Gefühl verbunden ist, erfüllt sich immer nur für Minuten und wirft dann Fragen auf, deren Beantwortung allein durch Nachforschung, Diskussion und Reflexion möglich ist, wenn überhaupt. Indem das fotografische Bild Vergangenes in die Gegenwart zu heben scheint, suggeriert es zwar hermeneutische Zugänglichkeit, was sich jedoch, wie die Betrachterin feststellen muss, als Täuschung herausstellt. Dies wiederum ist nur vordergründig ein Mangel, denn die Erzählungen und Überlegungen ihres Buches gäbe es nicht, wenn Familienfotos selbstevident wären. Was auf dem ›Umweg‹ der selbst- und quellenkritischen Auseinandersetzung mit der Kurzlebigkeit des Nostalgieerlebnisses am Ende herauskommt, ist nichts Geringeres als eine Geschichtserfahrung.

4. Das unsichtbare Land der Nostalgie

Auf unseren Ausgangspunkt zurückkommend, können wir festhalten, dass Nostalgie etwas weit Komplexeres und Produktiveres sein kann als das Symptom der Ori-

50 M. Maron: Pawels Briefe, S. 52f.

51 Vgl. S. Horstkotte: Nachbilder, S. 159f. Dasselbe Hinausreichen über den Textblock findet sich in Wodins *Sie kam aus Mariupol*.

entierungskrise unserer ›spätmodernen‹ Gegenwart. In *Pawels Briefen* tragen dazu wesentlich die in den Text eingefügten – und zugleich seine Grenzen überschreitenden – Fotografien bei. Denn einerseits senden sie bereits dadurch Nostalgiesignale aus, dass sie dem analogen Zeitalter entstammen. Andererseits jedoch wirken sie bei der Autorin als Irritation, die Nostalgie stört und in ein kritisches Verhältnis zur Geschichte überführt.

Ähnlich verhält es sich in anderen Texten, die man als literarische Generationen-erzählungen bezeichnen kann. So bildet eine Fotoepisode auch in Stephan Wackwitz' nicht-fiktionalem »Familienroman« (so der Gattungsuntertitel) *Ein unsichtbares Land* von 2003 den Ausgangspunkt der auktorialen Beschäftigung mit der eigenen Familiengeschichte im Kontext der europäischen Verbrechensgeschichte des 20. Jahrhunderts. »Unverhofftes Wiedersehen« ist hier das Kapitel überschrieben, in dem Wackwitz vom Wiederauffinden der Kamera erzählt, die seinem Vater 1939 bei der Internierung durch die Briten abgenommen wurde. »Unverhofftes Wiedersehen« ist natürlich eine Anspielung auf die berühmte Kalendergeschichte Johann Peter Hebels von dem im Bergwerk verunglückten Bräutigam, der nach 50 Jahren »unverwest und unverändert« wieder an den Tag kommt.⁵² Bereits Sebald verweist auf Hebels kleine Erzählung, wenn er in den *Ausgewanderten* seinen Ich-Erzähler sinnieren lässt: »Doch haben, wie mir in zunehmendem Maße auffällt, gewisse Dinge so eine Art wiederzukehren, unverhofft und unvermutet, oft nach einer sehr langen Zeit der Abwesenheit.«⁵³ Mit dem zu großen Teilen zitierten Hebel-Text ruft Wackwitz auch die nostalgieanaloge »Wehmut« auf, die die Zeugen der Wiedererkennung des Toten durch seine ehemalige Braut empfinden. Im Fall des nach 54 Jahren wiedergefundenen Fotoapparats wird die Hoffnung, der darin befindliche belichtete Film bringe gleichsam den Siebzehnjährigen zurück, aber schon technisch enttäuscht, da die Entwicklung bloß schwarze Bilder hervorbringt.⁵⁴

Und damit nicht genug der poetologischen Symbolik. Bevor Wackwitz zu jener Pointe kommt, die signalisiert, dass sich Erwartungen immediater Zugänglichkeit der Vergangenheit nicht erfüllen lassen, verbreitet er sich über die technischen Eigenschaften und den Produktionszeitraum der väterlichen Kamera – es handelt sich um die seit 1926 produzierte Kodak No. 1A Pocket, einen »Erfolgsartikel aus der Frühzeit der Massenfotografie« – sowie den Datenträger: »Halogensilber auf der

52 Vgl. Hebel, Johann Peter: »Unverhofftes Wiedersehen« [1811], in: Ders., Gesammelte Werke. Kommentierte Lese- und Studienausgabe in sechs Bänden, hg. von Jan Knopf, Franz Littmann und Hansgeorg Schmidt-Bergmann unter Mitarbeit von Esther Stern im Auftrag der Literarischen Gesellschaft Karlsruhe, Bd. 3: Kalenderbeiträge, Göttingen: Wallstein 2019, S. 269–272, das Zitat S. 270.

53 Sebald, W.G.: *Die Ausgewanderten*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1993, S. 36 [Dr. Henry Selwyn].

54 Vgl. Wackwitz, Stephan: *Ein unsichtbares Land. Familienroman*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2003, S. 12–18.

Gelatinefolie«. ⁵⁵ Da mag die Techniknostalgie eines passionierten Fotografen mit-schwingen. Jedenfalls liefert Wackwitz hier einen weiteren Beleg für die These, dass sich das in den 1990er Jahren so sprunghaft gewachsene literarische Interesse an der analogen Fotografie dem damaligen Veralten dieser Technik verdankt. Mit dem techniknostalgischen Interesse an der analogen Fotografie geht bei Wackwitz wie bei Maron – auf weitere Generationenerzählungen ließe sich die These ausdehnen – aber keine allgemeinkulturelle, gesellschaftliche oder gar politische Sehnsucht nach Vergangenheitszuständen einher. Deren Gewaltsamkeit wird gerade nicht idyllisch überblendet, sondern als fatal charakteristisch für die Geschichte des 20. Jahrhunderts und zumal der Deutschen rekonstruiert.

55 Ebd., S. 17.

Das mechanische Instrumentarium der Nostalgie

Gedanken zur literarischen und musealen Präsenz von Reproduktionsklavieren

Jörg Holzmann

»Player piano rolls are a charming and nostalgic addition to any vintage-inspired decor. These intricately designed rolls not only evoke a sense of musical history but also make for eye-catching decorative pieces. Whether displayed in a decorative bowl, framed as wall art, or arranged atop a vintage piano, player piano rolls add a touch of old-world elegance to any space. Their colorful labels and intricate perforations stand as a testament to the craftsmanship of a bygone era, making them the perfect conversation starter in any room. Vintage player piano rolls are not just a nod to the past, but also a stylish way to infuse a space with a sense of musical heritage and timeless appeal.«¹

Dieser kurze Text auf einer Homepage mit Tipps zur Raumausstattung empfiehlt Notenrollen (oder Klavierrollen)² als nostalgische Zutat für die Einrichtung eines »vintage«-inspirierten Heims. Dass diese Rollen ursprünglich nicht hergestellt wurden, um dekorativ in einer Schale angerichtet zu werden oder als Tapetenersatz zu dienen, versteht sich von selbst, und dass die Anordnung der Löcher im Papier nicht nach ästhetischen, sondern nach funktionalen Kriterien erfolgte, liegt ebenfalls auf der Hand. Nicht zu leugnen ist aber, dass Notenrollen ein beredtes Zeugnis für die Eleganz und Kunstfertigkeit einer vergangenen, oftmals sogar als untergegangen empfundenen Ära darstellen. Ob sie beim Rezipienten wirklich einen Sinn für die Geschichte der Musik hervorrufen, mag dahingestellt bleiben, zweifelsohne aber sprechen sie alle fünf Sinne ganz unmittelbar an und vermögen einen ganzen Raum zu erfüllen mit Klängen, Gerüchen und Erinnerungen. Aufgrund ihrer multisensorischen Anlage sind Notenrollen und die zu ihrer Wiedergabe benötigten mechanischen Musikinstrumente wie Selbstspielklaviere und Reproduktionsflügel ganz

1 <https://www.recreatevintagehome.com/shop/p/vintage-player-piano-roll>

2 In der deutschsprachigen Literatur sind beide Namen aufzufinden, wobei die Bezeichnung *Notenrolle* überwiegt. Im englischen Sprachraum wird hingegen ausschließlich der Terminus *piano roll* verwendet.

besonders intensive Nostalgie-Trigger. Unter Umständen hatte der Adressat dieser inzwischen ebenfalls der Vergänglichkeit zum Opfer gefallenen Website ein solches wie von Geisterhand bewegtes Klavier schon einmal im Museum gesehen, ohne sich dessen Funktionsweise jedoch genau erklären zu können. Die Erläuterung, was es mit einem solchen Instrument auf sich habe, soll an dieser Stelle H.G. Wells, der sich bekanntermaßen auf (literarische) Zeitreisen versteht, überlassen werden.

»Ein Pianola [...] war eine Art Klavier, dessen Hammer mittels perforierter Rollen in Bewegung gesetzt wurden, und [es] diente dem Gebrauch von Leuten, die weder Noten lesen konnten noch geschickt genug waren, richtig mit den Händen Klavier zu spielen.«³

Abb. 1: Junge Frau spielt einen Pianola-Vorsetzer an einem Flügel. New York 1898 (Bildquelle: Rex Laswon, *The Pianola Institute*)



Das Pianola (Abb. 1), auch *Player Piano* genannt, entstand um 1895 und erlebte seine Blütezeit in den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts. Als automatisiertes Musikinstrument ermöglichte es auch ungeschulten Nutzer:innen, komplexe Klavierstücke abzuspielen. Vielfältige Werbekampagnen zeugen von dem neuen Markt, der sich damals entwickelte. Die verlockende Aussicht, ohne Vorkenntnisse im Notenlesen oder zeitaufwändiges Üben der Klaviertechnik eine hochkarätige Musikalität

3 Wells, Herbert George: *Der Traum*, Berlin, Wien, Leipzig: Paul Zsolnay Verlag 1927, S. 160f.

erlangen zu können, wurde zu einem wichtigen Marketingargument, insbesondere für zahlungskräftige Amateure.⁴ Ursprünglich eine Modellbezeichnung der Aeolian Company, ist das Wort ›Pianola‹ mittlerweile als Deonym für das fußbetätigte Selbstspielklavier an sich in den allgemeinen Sprachgebrauch sowie den musikwissenschaftlichen Fachwortschatz eingegangen.⁵ So besitzt beispielsweise auch die von Marlene Dietrich verkörperte ›fesche Lola‹ nicht einfach nur irgendeinen selbstspielenden Klaviervorsetzer, sondern singt unmissverständlich: »Mich liebt ein jeder Mann, doch an mein Pianola, da laß' ich keinen ran!«⁶ Ganz anders Fanny aus H.G. Wells' weiter oben bereits zitiertem Roman *Der Traum*. Der Erzähler berichtet von einem Augenblick zweisamen Musizierens und der nostalgischen Vergewärtigung einer vergangenen Zeitspanne anhand der Akkumulation musikalischer Repertoirekenntnis:

»Als wir genug geschwatz't hatten, führte sie mich zu ihrem Pianola, ich suchte mir unter den vorhandenen Rollen ein Stück von Schumann heraus [...] und hatte nun die Freude, es unter Fannys Anleitung selbst spielen zu können. Diese Pianolas waren ganz leicht zu handhaben. Bald konnte ich mit bewußtem Ausdruck darauf spielen. Fanny lobte meine rasche Auffassung [...], dann setzte sie sich zu mir, und wir stellten fest, daß wir in den zwei Jahren der Trennung beide viel Musik kennengelernt hatten.«⁷

1. Die epistemische Relevanz mechanischer Musikinstrumente

Pianolas sind nicht bloß technische Kuriositäten vergangener Klangkulturen, sondern Medien mit epistemischer Relevanz. Ihre besondere Stellung resultiert aus ihrer Fähigkeit, Klang sichtbar, Technik hörbar und Geschichte erfahrbar zu machen. Somit sind sie potenziell Träger kultureller Nostalgie und heutzutage hauptsächlich außerhalb ihres ursprünglichen Funktionszusammenhangs in Museen und Sammlungen zu sehen. Mechanische Musikinstrumente markieren eine Übergangsphase zwischen handwerklich gespielter Musik und technisierten

-
- 4 Wolf, Rebecca: »Player Pianos: Music Performances by Humans and Machines«, in: Marisa Pamplona/Rebecca Wolf (Hg.), *Material Authenticity of the Ephemeral*, München: Deutsches Museum Verlag 2025, S. 63–92, hier S. 76.
 - 5 Zur Terminologie vgl. auch: Lawson, Rex: »Mechanische Musik oder musikalische Mechanik, Missverständnisse bei Pianola und Reproduktionsklavier«, in: Boje E. Hans Schmuhl/Ute Omonsky (Hg.), *Maschinen und Mechanismen in der Musik* (Michaelsteiner Konferenzberichte Bg. 69), Augsburg: Wißner 2006, S. 109–124.
 - 6 »Ich bin die fesche Lola«. Musik: Friedrich Holländer, Text: Robert Liebmann, aus dem Film: *DER BLAUE ENGEL* (D 1930, R: Josef von Sternberg).
 - 7 H.G. Wells: *Der Traum*, S. 228.

Klangmedien wie der Phonographenwalze oder dem Tonband. Als komplexe Artefakte vereinen sie technische Präzision, ästhetische Gestaltung und verborgene historische Tiefenschichten. In Museen werden sie als Teil einer auditiven Vergangenheit ausgestellt, deren Repräsentation nicht nur durch Klang, sondern auch durch Veranschaulichung von Materialität und Bewegung erfolgt. Damit stellen sie nicht nur klingendes Kulturgut dar, sondern auch epistemisch wirksame Objekte, die zur Reflexion über die Bedingungen von Produktion, Speicherung, Weitergabe und Wahrnehmung von Musik einladen. Nach Hans-Jörg Rheinberger sind »epistemische Dinge« einerseits Gegenstände, die in wissenschaftlichen Prozessen nicht bloß Funktionen erfüllen, sondern Wissen generieren. Andererseits sind sie »[z]eitlich und räumlich [...] Inskriptionen. Die Bewegung der Signifikation selbst, das Erzeugen von wissenschaftlichem Sinn und Unsinn, verwandelt jedes angenommene Signifikat — als Resultat einer strukturellen Notwendigkeit — immer wieder in einen Signifikanten.«⁸ Mechanische Musikinstrumente erfüllen genau diese Anforderung: Ihre Funktionsweise ist transparent, sichtbar und gegenständlich nachvollziehbar. Lochstreifen, Walzen, Bälge oder Zahnräder lassen sich beobachten, analysieren und historisieren. Sie verkörpern und visualisieren Wissen über die Entstehung von Musik, das sich nicht auf Notenschrift reduzieren lässt, sondern sich im Zusammenspiel von Materialien und Bewegungsabläufen artikuliert. In späteren Reproduktionstechnologien – etwa der Schallplatte oder der digitalen Audiodatei – ist die Hervorbringung des Klangs weniger augenfällig greifbar. Mechanische Musikinstrumente hingegen machen das Verhältnis von Klang und Träger, von Technik und Ästhetik transparent. Beispielhaft ist die Notenrolle eines Pianolas: Sie ist ein maschinenlesbares Skript, dessen Perforationen als Steuerzeichen für Tonhöhe, Dauer und Lautstärke fungieren. Sie ist weder Partitur noch Aufzeichnung im heutigen Sinne, sondern Vergegenständlichung eines algorithmisch gesteuerten Klangschemas. Der epistemische Wert solcher Objekte liegt in ihrer analogen Verdeutlichung musikalischer Codierung durch jene in die Papierrolle gestanzten Löcher, und so fällt uns, Ludwig Wittgenstein zufolge, »wenn wir über unser Geführtwerden durch Zeichen nachdenken, sofort ein Mechanismus von der Art des Pianolas ein [und wir] könnten den Ausdruck gebrauchen, das Pianola läse die Perforierungen der Rolle herunter«.⁹ Wolfgang Ernst spricht in diesem Zusammenhang von einer Chronopoetik. Diese lasse »weder die Materialität und

8 Rheinberger, Hans-Jörg: »Experimentalsysteme, Epistemische Dinge, Experimentalkulturen. Zu einer Epistemologie des Experiments«, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 42 (1994), H.3, S. 405–417, hier S. 414.

9 Wittgenstein, Ludwig: Betrachtungen zur Musik. Aus dem Nachlass zusammengestellt und alphabetisch geordnet von Walter Zimmermann auf der Basis der Transkriptionen des Wittgenstein-Archivs an der Universität Bergen, Berlin: Suhrkamp 2022, S. 73.

Technik des Klangs außer Acht noch dessen kognitive und epistemologische Dimension. Klang ist nicht allein ein musikwissenschaftlicher Gegenstand, sondern erweist sich als eine Erkenntnisform des Dynamischen.«¹⁰ Auch mechanische Musikinstrumente sind ›Zeitmaschinen‹, nicht nur im metaphorischen Sinn, sondern in ihrer realen Konstruktion zeitlicher Abläufe durch Technik. Der epistemische Wert dieser Instrumente liegt darin, dass sie nicht abstrakt, sondern sinnlich und konkret erfahrbar machen, auf welche Weise Musik medial codiert ist.

Abb. 2: Werbung für das Gulbrandsen Registering Piano (Bildquelle: Saturday Evening Post, 17. Oktober 1925, S. 192)

THE SATURDAY EVENING POST

October 17, 1933

No Fear Could Tell What You
 See In The Mirror—That He
 Plays Without Touching the Keys

The Biggest Thrill in Music is playing it Yourself

And now even untrained persons can do it

You can play better by roll than
 many who play by hand

And you can play ALL pieces while
 they can play but a few

IN MUSIC we mean human factors, it's
 a new era, generations that mean your
 success or ruin.

By the roll you drive down the fastest
 road of any in the world.

By the roll you drive the only road that
 teaches you how.

By the roll you drive the only road that
 teaches you how.

And this is the only road that you can
 drive on your own.

There is no other road in the playing of music
 that is so simple and so easy to learn.

There is no other road in the playing of music
 that is so simple and so easy to learn.

There is no other road in the playing of music
 that is so simple and so easy to learn.

There is no other road in the playing of music
 that is so simple and so easy to learn.

There is no other road in the playing of music
 that is so simple and so easy to learn.

There is no other road in the playing of music
 that is so simple and so easy to learn.

There is no other road in the playing of music
 that is so simple and so easy to learn.

There is no other road in the playing of music
 that is so simple and so easy to learn.

There is no other road in the playing of music
 that is so simple and so easy to learn.

There is no other road in the playing of music
 that is so simple and so easy to learn.

There is no other road in the playing of music
 that is so simple and so easy to learn.

There is no other road in the playing of music
 that is so simple and so easy to learn.

There is no other road in the playing of music
 that is so simple and so easy to learn.

There is no other road in the playing of music
 that is so simple and so easy to learn.

There is no other road in the playing of music
 that is so simple and so easy to learn.

There is no other road in the playing of music
 that is so simple and so easy to learn.

There is no other road in the playing of music
 that is so simple and so easy to learn.

There is no other road in the playing of music
 that is so simple and so easy to learn.

There is no other road in the playing of music
 that is so simple and so easy to learn.

The Truth and the True Value that you must
 recognize it.

You can play a piano solo anytime, anywhere
 and anywhere.

You can play a piano solo anytime, anywhere
 and anywhere.

You can play a piano solo anytime, anywhere
 and anywhere.

You can play a piano solo anytime, anywhere
 and anywhere.

You can play a piano solo anytime, anywhere
 and anywhere.

You can play a piano solo anytime, anywhere
 and anywhere.

You can play a piano solo anytime, anywhere
 and anywhere.

You can play a piano solo anytime, anywhere
 and anywhere.

You can play a piano solo anytime, anywhere
 and anywhere.

You can play a piano solo anytime, anywhere
 and anywhere.

You can play a piano solo anytime, anywhere
 and anywhere.

You can play a piano solo anytime, anywhere
 and anywhere.

You can play a piano solo anytime, anywhere
 and anywhere.

You can play a piano solo anytime, anywhere
 and anywhere.

You can play a piano solo anytime, anywhere
 and anywhere.

You can play a piano solo anytime, anywhere
 and anywhere.

You can play a piano solo anytime, anywhere
 and anywhere.

You can play a piano solo anytime, anywhere
 and anywhere.

You can play a piano solo anytime, anywhere
 and anywhere.

From that music that you can play by hand,
 there is a new era of music that you can play by hand,
 there is a new era of music that you can play by hand,
 there is a new era of music that you can play by hand,

From that music that you can play by hand,
 there is a new era of music that you can play by hand,
 there is a new era of music that you can play by hand,
 there is a new era of music that you can play by hand,

From that music that you can play by hand,
 there is a new era of music that you can play by hand,
 there is a new era of music that you can play by hand,
 there is a new era of music that you can play by hand,

From that music that you can play by hand,
 there is a new era of music that you can play by hand,
 there is a new era of music that you can play by hand,
 there is a new era of music that you can play by hand,

From that music that you can play by hand,
 there is a new era of music that you can play by hand,
 there is a new era of music that you can play by hand,
 there is a new era of music that you can play by hand,

From that music that you can play by hand,
 there is a new era of music that you can play by hand,
 there is a new era of music that you can play by hand,
 there is a new era of music that you can play by hand,

From that music that you can play by hand,
 there is a new era of music that you can play by hand,
 there is a new era of music that you can play by hand,
 there is a new era of music that you can play by hand,

From that music that you can play by hand,
 there is a new era of music that you can play by hand,
 there is a new era of music that you can play by hand,
 there is a new era of music that you can play by hand,

From that music that you can play by hand,
 there is a new era of music that you can play by hand,
 there is a new era of music that you can play by hand,
 there is a new era of music that you can play by hand,

From that music that you can play by hand,
 there is a new era of music that you can play by hand,
 there is a new era of music that you can play by hand,
 there is a new era of music that you can play by hand,

From that music that you can play by hand,
 there is a new era of music that you can play by hand,
 there is a new era of music that you can play by hand,
 there is a new era of music that you can play by hand,

From that music that you can play by hand,
 there is a new era of music that you can play by hand,
 there is a new era of music that you can play by hand,
 there is a new era of music that you can play by hand,

From that music that you

Das Pianola und seine Verwandten befinden sich in einem medientechnisch interessanten Zwischenbereich, sie stellen ontologisch hybride Klangapparate dar,

- 10 Ernst, Wolfgang: Im Medium erklingt die Zeit: Technologische Tempor(e)alitäten und das So-
nische als ihre privilegierte Erkenntnisform, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2015, S. 14.

die menschliche Aktivität mit mechanischer Steuerung verbinden. Diese Hybridität wirft Fragen nach Autorschaft und Performanz auf: Wer ›macht‹ die Musik – Komponist:in, Rollenstanzer:in, Spieler:in oder Maschine? In der Praxis ist es ein Zusammenspiel. Das Pianola etwa ermöglicht es Laien, virtuos zu spielen, ohne über instrumententechnisches oder interpretatorisches Handwerkszeug zu verfügen (Abb.2). Doch gleichzeitig verlangt es körperliche Aktivität (Treten der Pedale) sowie geistige Aufmerksamkeit (Dosieren der Regler). Die Frage lautet also: Wo sitzt das musikalische Wissen? In der Rolle? Im Körper? Im Gerät? Das Kunstspielklavier problematisiert so die Idee des souveränen musikalischen Subjekts und macht die ›Arbeitsteilung‹ zwischen Mensch, Medium und Maschine sichtbar. Nach Wittgenstein kann der »Mensch, der nach Noten spielt [...], dann auch als eine Spielmaschine aufgefasst werden [und] wir können uns auch eine Spielmaschine denken, die das Musikstück von den gewöhnlich gedruckten Noten ›herunterläse‹.«¹¹ Diese Reziprozität ist Teil des epistemischen Potenzials der Notenrolle. Gerade durch diese Ambivalenz zwischen Automatismus und Handwerk ermöglichen die mit ihr verbundenen Reproduktionsvorrichtungen eine reflexive Position gegenüber einem Musikbegriff, der weder ausschließlich geistiges Werk noch bloße Aufführung ist, sondern ein technisch vermitteltes kulturelles Verfahren in den Mittelpunkt stellt. Was mechanische Musikinstrumente einzigartig macht, ist ihre Fähigkeit, den Weg (Technologie) und das Ergebnis (Klang) in ästhetischer Gleichzeitigkeit erlebbar zu machen. Wo moderne Medien das Technische verbergen, machen mechanische Musikinstrumente es zum Gegenstand sinnlicher Erfahrung: Die sich drehende Walze, der pumpende Blasebalg, die sich wie von selbst bewegenden Tasten erzeugen eine Form der ›auditiven Sichtbarkeit‹.

»Im gleichzeitigen Entstehen von ›neuen Sichtbarkeiten‹ und Medien der Sichtbarmachung als materiell-diskursiven Entitäten schließen sich die Medien nicht ab, sondern erweitern sich auf das Mögliche hin. Der Aspekt einer nur im Sinne radikaler Komplexitätsreduktion heuristisch auflösbaren Verschränkung von Medientechnologien und Wissensproduktionen wird mithin am ›epistemischen Bild, das sichtbar macht‹ sinnfällig.«¹²

Notenrollen verweisen in ihrer protodigitalen Wesenheit bereits auf künftige Medienentwicklungen, zugleich entstehen die Töne sichtbar aus Bewegung, aus Zahnrädern, Bälgen und Luftzügen. Diese Erfahrungsweise ist eng verbunden mit ästhetischer Bildung im musealen Kontext, in dem sich »Sichtbarkeitsoptionen herausbilden, die in beinahe nostalgisch zu nennender Hinwendung an das ›realistisch an-

11 L. Wittgenstein: Betrachtungen zur Musik, S. 69.

12 Scholz, Sebastian: Epistemische Bilder. Zur medialen Onto-Epistemologie der Sichtbarmachung, Bielefeld: transcript Verlag 2021, S. 231.

mutende Bild« den Oszillationsraum von Darstellbarem/Undarstellbarem neu zur Verhandlung bringen». ¹³ Das Publikum lernt nicht nur, Musik zu hören, sondern sie technisch zu denken. Der Ausstellungsraum wird zum Dispositiv der Sichtbarmachung von Unwiederbringlichkeit, indem das kulturelle Wissen über Musik ästhetisch erfahrbar und medienarchäologisch vielgestaltig aufbereitet wird: »[t]o evolve histories of technologies, apparatuses, effects, images, iconographies, and so forth, within a larger scheme of reintegration in order to expand a largely ignored aspect of conventional history«. ¹⁴ Pianolas entfalten im Museum gerade durch ihre Differenz zum Heute eine melancholische Erkenntnisdimension: Sie zeigen, dass Musik einst anders gedacht, gemacht und gehört wurde und dass in der Online-Welt die ehemals prägende *Hapsis* des Instrumentengebrauchs weitestgehend fehlt. In einer ›Kultur der Wiederholung‹ werden auch historische Instrumente als medienästhetische Kritik inszeniert. ¹⁵ Mit Friedrich Kittler lässt sich diese Sicht erweitern, da er Medien als technische Apparate begreift, die nicht nur Informationen speichern, sondern auch das Subjekt formen und zugleich entsubjektivieren: »numbers and figures become (in spite of romanticism) the key to all creatures.« ¹⁶ Das Pianola bewahrt musikalisches Gedächtnis mechanisch, entfremdet aber den menschlichen Interpretationsprozess und erzeugt so eine mediale Erinnerung, die zugleich Technik und Verlust bedeutet. In Museen werden mechanische Musikinstrumente nicht nur als technische Objekte, sondern auch als Träger kultureller Emotionen inszeniert. Dabei stellt sich die Frage, ob Nostalgie lediglich ein Nebeneffekt der historischen Präsentation ist oder selbst zur kuratierenden Strategie wird. Die museale Atmosphäre, das Erleben von Bewegung und Klang, das sichtbare Altern der Materialien – all dies fördert eine empathische Annäherung an eine vergangene Kulturtechnik. Nostalgie wirkt hier nicht als bloße Rückwärtsgewandtheit, sondern als produktiver Zugang zur Mediengeschichte. Gerade in einer zunehmend virtuellen Musikkultur erscheint die mechanische Musikinstrumentensammlung als Gegenmodell: ein Raum, in dem Musik wieder sichtbar, fühlbar und technisch durchschaubar wird. Einige Exponate sind sogar organologisches Objekt und musikalisches Trägermedium zugleich. Alte Musikinstrumente fungieren nicht nur als Klangquelle, sondern auch als Medien, die kollektive Erinnerung und kulturelle Identität vermitteln. Unter ihnen nimmt das Pianola eine besondere Stellung ein. Die Eigenschaft, Musikrollen abzuspielen, erlaubt eine Reproduktion anders nicht zugänglicher Klangwelten, die zugleich von Erinnerung und Entfremdung geprägt ist. Die-

13 Ebd., S. 234.

14 Zielinski, Siegfried: *Deep Time of the Media*, Cambridge: MIT Press 2006, S. ix.

15 Vgl. hierzu v.a.: Schrey, Dominik: *Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2017.

16 Kittler, Friedrich: *Gramophone, Film, Typewriter*, in: *October* Vol. 41 (Summer 1987), S. 101–118, hier S. 118.

ses Spannungsfeld zwischen technischer Reproduktion und emotionaler Erfahrung macht das Pianola nicht nur zum idealen Untersuchungsgegenstand für medien-theoretische Analysen, sondern auch für eine literaturwissenschaftliche Spurensuche.¹⁷

2. Selbstspielende Klaviere auf der Bühne der Literatur

2.1 Ästhetisierung der Reglosigkeit im musikalischen Schreiben

Wenn man sich dem Phänomen der durch ein selbstspielendes Klavier hervorgerufenen Nostalgie in der Literatur annähern möchte, darf natürlich ein Blick zum Großmeister der Suche nach vergangenen Zeit nicht fehlen, und es verwundert nicht, dass man in Marcel Prousts zeitlosem Jahrhundertwerk *À la recherche du temps perdu* fündig wird. Mehrmals erwähnt der Autor das Instrument in unterschiedlichen Zusammenhängen, bezeichnenderweise aber fällt das erste Auftreten des Instruments in den letzten Abschnitt, der Vinteuil und dessen fiktiven Kompositionen gewidmet ist.¹⁸ Im Gegensatz zum Gebäck aus der berühmten Madeleine-Episode, in der eine »mémoire involontaire« durch einen Geschmack ausgelöst wird, bietet das Reproduktionsklavier einen technisch erzeugten und somit kontrollierbaren Zugang zur Erinnerung. Laut Andreas Meyer ist Musik im Gegensatz zu weiteren Reizen, »denen Proust eine spontane Glückserfahrung zuschreibt, nicht grundsätzlich nur momenthaft und flüchtig. Als überlieferungsfähige Kunst kann sie [...] Anspruch auf Dauer erheben.«¹⁹ Die Musik eines bestimmten Moments wird durch das Instrument »vergegenwärtigt« und somit zeitlich unabhängig von ihrer ursprünglichen Entstehung erfahrbar gemacht. Allerdings bleibt diese technische Illusion der Nähe zur Vergangenheit nicht unumstritten. So weist Robert Philip darauf hin, dass die Reproduktionsklaviere trotz ihrer Raffinesse selten die natürliche Klangqualität oder den stilistischen Feinsinn eines echten Pianisten vollkommen einfangen. Die Technik simuliere, ersetze aber nicht die lebendige Kunst des Spiels.²⁰ Trotz dieser Einschränkungen steht das Reproduktionsklavier in Prousts Werk als machtvolleres Symbol für das menschliche Bedürfnis, flüchtige

17 Vgl. hierzu auch: Björkén-Nyberg, Cecilia »The Player Piano and the Edwardian Novel«, Farnham: Ashgate 2015.

18 Vgl. Nattiez, Jean-Jacques: Proust musicien, Montreal: Les Presses de l'Université de Montréal 2024, S. 65.

19 Meyer, Andreas: »Fixierung des Flüchtigen? Zum Musikbegriff bei Marcel Proust«, in: Reiner Speck/Michael Maar (Hg.), Marcel Proust. Zwischen Belle Époque und Moderne, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 126–141, hier S. 136.

20 Vgl. Philip, Robert: Performing Music in the Age of Recording, Yale University Press 2004, S. 30–34.

Augenblicke festzuhalten. Für den Erzähler ist Albertine schon lange nicht mehr die unerreichbare und freche Radfahrerin, die er am Strand von Balbec getroffen hat. Während sie in seinem Zimmer das Pianola ›bedient‹, bewundert dieser das Bild, das Albertines lebhaftes Haar, eingerahmt von imposanten ›Möbelstücken‹ wie dem mechanischen Klavier und einem Bücherregal, ergibt. Er kommt auch nicht umhin, ihre schönen Beine, die zuvor die Pedale eines Fahrrads getreten hatten, nun zu bestaunen, wie sie sich elegant und abwechselnd auf den Pedalen des Pianolas bewegen. Die Musik verliert hier ihren sozialen und performativen Charakter – ein typischer Kunstgriff bei Proust – und wird zur Projektionsfläche für kognitive und imaginative Prozesse.²¹ Albertine tritt nicht als Interpretin in Erscheinung. Ob sie überhaupt aktiv in den Ablauf eingreift, was bei einem Kunstspielklavier im Gegensatz zum reinen Reproduktionsflügel in der Realität zwar nicht unabdingbar, aber doch einigermaßen erforderlich wäre, bleibt offen. Proust betont damit die Abwesenheit einer personellen Instanz in der medialen Vermittlung der Musik und stellt damit zugleich eine Nähe zur literarischen Rezeption, zum individuell vollzogenen Lesen her.²²

Prousts Erzähler verbindet die Hoffnung auf technologische Überwindung der Zeit mit einer dichterischen Vorstellung vom Wiedererleben der Vergangenheit. Die musikalische Wiederholung dient dabei als Erkenntnisinstrument, ein Vorgang, den Adorno als »strukturelles Hören« beschrieben hat.²³ Doch dieser intellektuelle Zugriff ist ambivalent: Hat der Rezipient das Stück einmal durchdrungen, verliert es seinen Reiz. Diese Enttäuschung leitet eine folgenschwere Erkenntnis ein: Die changierende Qualität der Musik, ihr semantisches Schweben bei mehrfacher Rezeption, ist identisch mit dem flüchtigen Charakter Albertines. Albertine wird somit nach dem Modell der Musik konzipiert – oder umgekehrt: die Musik nach dem Modell ihrer Unverfügbarkeit. Proust sakralisiert die Szenerie des Pianola-Vortrags zum »erleuchtete[n] Schrein, [zur] Krippe für diesen musizierenden Engel, für ein Kunstwerk, [...] das sich gleich danach in holdseliger Magie aus seiner Nische herausbegeben und seine kostbare, rosige Substanz meinen Küssen darbieten würde.«²⁴ Doch die Konsequenz dieser Ästhetisierung ist fatal: Albertines Augen erscheinen wie »mauvefarbene Seidenflügel eines unter Glas gebetteten Schmetterlings«²⁵, eine makabre Metapher des Konservierten, die mit Walter Benjamins Idee des »dialektischen Bildes« korrespondiert – jenem Bild,

21 Vgl. J.-J. Nattiez: *Proust musicien*, S. 105–110.

22 Ebd., S. 108.

23 Vgl. Adorno, Theodor W.: *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973, S. 193–201.

24 Proust, Marcel: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Bd. 5: *Die Gefangene*, Berlin: Suhrkamp 2024, S. 549.

25 Ebd., S. 548.

das im Moment der Erstarrung seine geschichtliche Wahrheit preisgibt.²⁶ Das moderne Reproduktionsmedium Pianola wird mit der Ikonographie der Hl. Cäcilie überblendet – doch der versprochene ästhetische Trost bleibt aus. »Das fixierende Moment, für Proust noch Voraussetzung aller Kunst, begründet zugleich einen radikalen Zweifel an ihr.«²⁷

Die Reproduktion erweist sich für den Erzähler als kraftloses Surrogat gegenüber der lebendigen Erfahrung und produziert keine Erkenntnis, sondern Leere. Albertine wird zu einem unverwandt betrachteten Besitztum, einem »objet possédé, regardé avec indifférence, un bibelot ›merveilleusement patiné‹«²⁸, zu einem schön patinierten Nippes also.

2.2 Operation am offenen Pianola als postkoloniale Medienaneignung

In weitaus drastischeren Worten beschreibt Gabriel García Márquez in *Cien años de soledad* (1967) eine Operation der besonderen Art. Der fiktive Ort Macondo ist nicht nur Schauplatz für familiäre Verwicklungen und politische Allegorien, sondern auch eine Bühne für die Ankunft der Moderne in Lateinamerika. Zusammen mit allerlei weiteren Luxusgütern aus der ›alten Welt‹ erreicht Macondo zu einem historisch nicht näher definierten Zeitpunkt eine »wunderbare Erfindung, die das Dorf in Staunen und die Jugend in Jubel versetzen sollte: das Pianola.«²⁹ In diesem Kontext erscheint das Instrument als technisches Artefakt, das eine zentrale symbolische Funktion übernimmt. Seine Einführung markiert einen Schnittpunkt zwischen aufführungspraktischer Nostalgie und postkolonialer Selbstermächtigung durch kulturelle Aneignung. Aus medienhistorischer Sicht thematisiert García Márquez am Beispiel des Pianolas die schwindende Dominanz der Live-Performance von traditioneller Musik, die im 20. Jahrhundert mit dem Aufkommen von Tonträgern verstärkt wahrnehmbar wurde und vor allem in ruraleren Kulturen für Irritationen sorgte. Aus postkolonialer Perspektive verkörpert das Pianola nicht nur den Import der europäischen Klangkultur, sondern auch die Möglichkeiten ihrer Subversion und Umdeutung. Das Pianola erscheint als ein geheimnisvoller Automat, hinter dessen Treiben die Bewohner des abgelegenen Ortes eine über-sinnliche Macht vermuten. Sie nähern sich ihm aber nicht ängstlich, sondern neugierig und unter Zuhilfenahme anderer technischer Errungenschaften, mit denen sie sich bereits vertraut machen konnten: »José Arcadio Buendía war wie

26 Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982, S. 575.

27 A. Meyer: Fixierung des Flüchtigen, S. 141.

28 Joubert, Claude-Henry: Le Fil d'or. Étude sur la musique dans *À la recherche du temps perdu*, Paris: Librairie José Corti 1984, S. 47.

29 García Márquez, Gabriel: Hundert Jahre Einsamkeit, aus dem Spanischen neu übersetzt von Dagmar Ploetz, Frankfurt a.M.: Fischer 2019, S. 78.

vom Blitz getroffen [...] wegen des selbsttätigen Klimperns der Pianolatasten, und sofort baute er dort Melquíades' Kamera auf, in der Hoffnung, eine Daguerreotypie des unsichtbaren Spielers zu bekommen.«³⁰ Das Familienoberhaupt reagiert nicht mit Ehrfurcht auf das Wunderwerk, sondern mit aktiver Aneignung, die noch weit über das Erstellen einer Daguerreotypie hinaus geht. Im Fortgang der Erzählung zerlegt er das Pianola, um den Sitz der Tonproduktion aufzuspüren. Der spanische Originaltext spricht sogar noch deutlicher von »destripó el pianola« – er weidete das Instrument aus. Die Wahl des Verbs evoziert nicht nur Neugier, sie ist vielmehr Ausdruck einer aggressiven Suche nach »anatomischen Erkenntnissen«. Die vermeintlich passive Rezeption kolonialer Technologie schlägt hier um in eine symbolische Reconquista.³¹ Die Technik wird nicht konsumiert, sondern umcodiert, was der prinzipiellen Logik des magischen Realismus entspricht, das Wunderbare nicht zu erfinden, sondern im Alltag zu entdecken. Moderne Objekte verlieren ihre Selbstverständlichkeit und werden zu Projektionsflächen kollektiver Imagination. Das Pianola, importiert aus dem globalen Norden, bringt neue kulturelle Codes mit sich, neue Hörgewohnheiten und neue Diskurse über Modernität. Da die Klavierbaufirma den Dorfbewohnern nicht zutraut, damit selbst zurande zu kommen, schickt sie einen italienischen Fachmann mit in die Provinz. Er soll »das Pianola zusammenbauen und stimmen, die Käufer in die Handhabung einweisen und ihnen die Modetänze zu den auf sechs Papierrollen gestanzten Musikstücken beibringen«.³²

Auch im realen Lateinamerika wurde der Import solcher Musikinstrumente oft mit urbaner, vermeintlich zivilisierterer Kultur assoziiert, während ländliche oder indigene Gemeinschaften diese Produkte mit eigenen Bedeutungen aufluden oder sie veränderten. Walter Mignolo spricht in diesem Kontext von der *colonial difference*: »Western expansion was not only economic and political but also educational and intellectual. The Eurocentric critique of Eurocentrism was accepted in former colonies as ›our own‹ critique of Eurocentrism.«³³ Diesen Zirkelschluss unterläuft Buendía und findet mit dem Eingriff in das zentrale System des Pianolas seinen eigenen Weg, sich der kulturellen Okkupation durch die europäischstämmigen Städter zu widersetzen. Darüber hinaus bleibt das vermeintlich perfekt funktionierende Musikinstrument wegen einer Fehlfunktion im kollektiven Gedächtnis Macondos präsent. In einem subtilen Seitenhieb erhebt García Márquez die intuitive Lebensweise

30 Ebd., S. 79.

31 Ospina Romero, Sergio: »Ghosts in the Machine and Other Tales around a ›Marvelous Invention‹«, in: *Journal of the American Musicological Society* 72 (2019), No. 1, S. 1–42, hier S. 3.

32 G. García Márquez: *Hundert Jahre Einsamkeit*, S. 78.

33 Mignolo, Walter D.: *The Geopolitics of Knowledge and the Colonial Difference*, in: *The South Atlantic Quarterly* 101.1 (2002), S. 57–96, hier S. 63f.

der Dorfbewohner über die durchtechnisierte Welt des ›globalen Nordens‹: »José Arcadio Buendía löste zufällig ein verklemmtes Teil, und die Musik ertönte zunächst schwallweise und dann in einem Sturzbach verworrener Noten. Auf die ohne Sinn und Verstand eingesetzten und wagemutig gestimmten Saiten einschlagend, spielten die Hämmer verrückt.«³⁴

Die Episode verknüpft das Instrument mit einer frühen Faszination für moderne technische Wunder. Die erste Kontaktaufnahme verhieß eine hoffnungsvolle Zukunft für den krisengeprüften Kontinent. In späteren Jahren wird das Pianola zur nostalgischen Chiffre, die an eine Phase der versuchten Transformation und an enttäuschte Erwartungen erinnert. Inzwischen ist das Instrument selbst zu einem Relikt jener Epoche geworden, und so lässt sich der subversive Umgang mit dem ausgefeilten musikalischen Reproduktionsmechanismus im Roman auch vor dem Hintergrund der neu erwachenden Rückbesinnung auf traditionelle, einheimische Werte lesen, die in Zeiten der Verunsicherung stets Hochkonjunktur hat: »In an allegory of Latin Americans' own cultural engagement with player pianos, José Arcadio Buendía rewired the mechanism, and in doing so reinvented and reinterpreted, even if unwittingly, the quotidian interface with its uncanny music.«³⁵

2.3 Debussys Geist und die Autorität entkörperlichter Meister

In Roberto Cotroneos Roman *Die verlorene Partitur* (1999) gerät die Hauptfigur, ein modellhafter Klaviervirtuose, der – seinerseits eine Art der nostalgischen Reproduktion – Arturo Benedetti Michelangeli nachgebildet ist, in eine existentielle künstlerische Krise. Vor der Projektionsfläche der Suche nach einer (fiktiven) alternativen Coda zur *Ballade Nr. 4 f-Moll op. 52* von Frédéric Chopin entfaltet Cotroneo eine komplexe Reflexion über die dialektische Beziehung von Interpretation und Mechanisierung im musikalischen Kunstschaffen. In einer Schlüsselszene wird die Hauptfigur mit einem *Welte-Mignon* konfrontiert, einem Bechstein-Flügel mit eingebautem Reproduktionsmechanismus der Firma Welte & Söhne (Abb. 3).

Das Instrument befindet sich im Musikautomatenkabinett seines Freundes James, den der Erzähler als Kenner der Materie schildert, was beispielsweise dann zutage tritt, wenn jener berichtet, wie er zu seinem mechanischen Klavier gekommen sei: »Ich trat ganz zufällig in jenen Laden in Ludgate Hill, und da gab es [...] vergammeltes Zeug, bei dem es einem ganz schlecht werden konnte, aber ich wußte gleich, daß dieses verstaubte Möbel hier nicht bloß ein simples altes Klavier war.«³⁶

34 Ebd.

35 S. Ospina Romero: *Ghosts in the Machine*, S. 3.

36 Cotroneo, Roberto: *Die verlorene Partitur* [Orig. *Presto con Fuoco*]. Aus dem Italienischen von Burkart Kroeber, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 98.

Abb. 3: Bechstein-Welte-Mignon-Reproduktionsflügel, 98er Skala. (Bildquelle: Siegfrieds Mechanisches Musikkabinett, Marlis Steinmetz, Rüdesheim am Rhein.)



Der Hauptprotagonist verkörpert in mehrfacher Hinsicht den Gegenspieler zum Welte-Mignon-Flügel. Die technische Perfektion, die er durch exzessives Üben und die wiederholte Analyse von aufgezeichneten Interpretationen erreicht hat, führt nicht zur Erfüllung, sondern zum »notwendigen Scheitern der leidenschaftlichen Anstrengung zur Identität«.³⁷ Diese paradox erscheinende, aber allen ausführenden Musiker:innen nur zu geläufige Konstellation formulieren Adorno und Horkheimer verstehen: »Anstatt diesem Scheitern sich auszusetzen,[...] hat das schwache immer an die Ähnlichkeit mit anderen sich gehalten, an das Surrogat der Identität. Kulturindustrie endlich setzt die Imitation absolut.«³⁸ Der in der ersten Person erzählende Pianist aus Cotroneos *Die verlorene Partitur* empfindet sich als menschlichen Automaten, der in einer technisierten Welt seine kreative Subjektivität verliert. Seine Kunst wird zur bloßen Nachahmung mechanischer Perfektion, was einer existenziellen Krise gleichkommt, da er der Maschine, dem Reproduktionsflügel, trotzdem unterliegen muss. Das Welte-Mignon-System erscheint als posthumane Entität, wenn es die Einspielungen bereits verstorbener Vorbilder reproduziert. Claude Debussy hatte 1912 eine Auswahl seiner Solowerke auf Rolle

37 Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max: *Dialektik der Aufklärung, Philosophische Fragmente*, Frankfurt a.M.: Fischer 2019, S. 139.

38 Ebd.

eingespielt,³⁹ und James besitzt außer dem Instrument selbst die Aufzeichnungen von zwei der *Préludes*, was ihn in die Lage versetzt, Debussys Interpretation vom Flügel reproduzieren zu lassen. Der Erzähler würde gerne vermeiden zu hören, wie der Komponist »sich selbst gespielt hatte«, der bloße Gedanke daran macht ihm Angst, er »fürchtet die Autorität des Autors, die Macht dessen, der die ein für allemal richtige *lectio* festlegen kann«.⁴⁰ Diese Furcht lässt ihn die Grenzen seines *Metiers* empfinden, das letztlich nur nachschafft und »vorgegebene, von anderen geschriebene und nicht veränderbare Texte immer neu kommentiert«.⁴¹ Auch Ruggiero Leoncavallo, Schöpfer der *Cavalleria rusticana*, eines überaus häufig verkauften Werks auf Notenrollen, sprach von dem »Gefühl der Angst, wenn man sieht, wie auf dem *Welte-Mignon* das Spiel eines Künstlers reproduziert wird, den man gut kennt«.⁴²

Als technisch herausragendes Instrument ermöglicht es der Bechstein, nicht nur die musikalischen Noten, sondern auch dynamische Nuancen und Phrasierungen exakt aufzuzeichnen und wiederzugeben. Dennoch ist eine solche Wiedergabe nicht dasselbe wie eine persönliche Darbietung und so fungiert das *Welte-Mignon* im Roman als Verkörperung des Verlustes von Aura: Die lebensweltliche Erfahrung der Musik als unmittelbares, einzigartiges Ereignis bleibt aus. Die Maschine versinnbildlicht die Abstraktion von künstlerischen Schaffensprozessen. Die Technik wird im Roman zwar nicht ausschließlich dämonisiert, aber sie steht sinnbildlich für einen historischen Prozess, den Max Weber als »Entzauberung der Welt« bezeichnet.⁴³ Musik verliert ihren mystischen, auratischen Charakter; sie wird standardisiert, was es ermöglicht, sie in beliebiger Anzahl immer gleich zu vervielfältigen. Gegenüber dieser Austauschbarkeit erhebt sich im Roman ein anderes Prinzip: die sehnstüchtige, aber fruchtbare Rückwendung zur Vergangenheit als Akt der ästhetischen (Selbst-)Kritik und damit einhergehenden Einsicht. »Im Traum legte ich die Hände auf die Tasten, fast verlegen, wie ein kleiner Junge, der nicht spielen kann und sich als Konzertpianist gebärdet.«⁴⁴ Diese Form der Erinnerung verweist auf eine Zeit der kindlichen Unmittelbarkeit, in der Musik für den Erzähler noch nicht von Öffentlichkeit, Markt oder Wettbewerb okkupiert war. In dieser musikalischen Selbsterfahrung spiegelt sich eine zentrale Form von Nostalgie wider, die Svetlana Boym in Abgrenzung zur »reflexiven« Nostalgie als »restorativ«,

39 Scheurer, André: »Das Welte-Mignon als Spiegelbild romantischer Interpretationskunst«, in: Christoph E. Hänggi (Hg.), *Wie von Geisterhand. Aus Seewen in die Welt. 100 Jahre Welte-Philharmonie-Orgel*, S. 167–187, hier S. 177.

40 R. Cotroneo: *Die verlorene Partitur*, S. 97.

41 Ebd.

42 Oesch, Hans: »Klingende Vergangenheit. Das Reproduktions-Klavier von Welte-Mignon«, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 14 (1959), S. 103–111, hier S. 103.

43 Weber, Max: *Wissenschaft als Beruf*, München: Duncker & Humblot 1919, S. 14.

44 R. Cotroneo: *Die verlorene Partitur*, S. 58.

beschreibt. Diese blickt nicht bloß zurückblickt, sondern setzt sich kritisch mit dem Verlust auseinander und nutzt ihn als produktive Quelle: »Restorative nostalgia manifests itself in total reconstructions of monuments of the past, while reflective nostalgia lingers on ruins, the patina of time [...]«. ⁴⁵ Die Debussy'sche Interpretation nicht als vermeintlich alleingültige und somit exklusive Version des Stückes aufzufassen, sondern sie als die Möglichkeit zu begreifen, einen Blick in die Vergangenheit zu werfen und somit einen aufführungspraktisch einzigartigen Zugang zum Repertoire im Kontext seiner Entstehungszeit zu gewinnen, wäre eine Art, das Erlebnis im Sinne Hans Ulrich Gumbrechts zu begreifen. Nostalgie wäre dann kein Eskapismus, sondern ein »Rückgriff in die Tiefe der Zeit, in welcher die Präsenz vergangener Gegenwart« aufscheinen kann. ⁴⁶

2.4 Die nostalgische Lust am Untergang

Elisabeth Büchles historischer Roman *Der Klang des Pianos* (2012) verwebt eine Liebesgeschichte mit kulturhistorischen Reflexionen über Technik, Erinnerung und Musik. Im Verlauf der Erzählung wird ein Pianola zu weit mehr als nur einem randständigen Instrument. Es fungiert als Symbol des Übergangs vom Handwerk zur Mechanisierung, von lebendigem Ausdruck zu standardisierter Reproduktion. Vor dem Hintergrund eines amourösen Abenteuers auf der Titanic setzt sich der Roman teils implizit, teils explizit mit grundlegenden Fragen nach dem Status der ›Kunst im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit‹ auseinander und berührt damit zentrale Theorien von Walter Benjamin, Aleida Assmann und Andreas Huyssen. Das Pianola wird zum Speicher des Klangs, zum Gegenbild menschlicher Nähe und schließlich zum melancholischen Denkmal einer untergehenden Epoche, die nicht zuletzt auch durch den untergehenden Luxusliner verdeutlicht wird. Das Pianola wirkt wie ein Gedächtnisautomat, indem es bewahrt, ohne zu erinnern, und spielt, ohne zu verstehen. In Assmanns Unterscheidung zwischen Speicher- und Funktionsgedächtnis entspricht das Pianola ersterem: einem Archiv, das Vergangenes zugänglich macht, aber nicht aktiv erinnert. ⁴⁷ Es bewahrt Musik als technische Information, nicht als lebendige Erfahrung. Die distanzierte Mechanik verkörpert jene Form von Erinnern, die Huyssen als ›Erinnerung ohne Subjekt‹ bezeichnet, einen Prozess also, in dem das kulturelle Gedächtnis zunehmend über technische Medien statt über leiblich-soziale Praxis vermittelt wird. ⁴⁸ Für Richard Martin, eine

45 Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books, 2001, S. 41.

46 Gumbrecht, Hans Ulrich: Diesseits der Hermeneutik. Über die Produktion von Präsenz, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 33.

47 Vgl. Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: C.H. Beck 1999, S. 133ff.

48 Vgl. Huyssen, Andreas: *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford: Stanford U.P. 2003, S. 27.

der Hauptfiguren und seines Zeichens Klavierbauer bei der Firma Welte & Söhne aus Freiburg i.Br., steht das Pianola für die Vollendung handwerklicher Präzision, und so ist es vor allem die Funktionsweise des Objekts, die ihn fasziniert. Erst seine Begegnung mit der jungen Irin Norah Casey, die sich vor allem für die Musiker interessiert, die hinter einer Aufnahme stehen, führt ihm diese performative Metaebene vor Augen. Der Pianolaton wird zum Symptom einer entkörperlichten Moderne. Hier ist Benjamins Diagnose vom ›Verlust der Aura‹ zentral: In der technischen Reproduktion verliere das Kunstwerk seine Einmaligkeit und damit seine ›Echtheit‹. Auch den Roman durchzieht die Sehnsucht nach einer verlorenen ›Livehaftigkeit‹ der Wahrnehmung im Zeitalter maschineller Vermittlung, wie auch Andreas Huyssen sie beschreibt: »a reaction of formation of mortal bodies that want to hold in to their temporality against a media world spinning a cocoon of timeless claustrophobia and nightmarish phantasms and simulations.«⁴⁹ Das Pianola im Roman kann man mit Huyssen als ein Sinnbild des ›ästhetischen Überschusses alter Medien‹ begreifen, der in der Retrospektive aufgeladen wird mit Bedeutung. Das katastrophale Ende der Jungfernfahrt der Titanic lässt nämlich auch ein medientheoretisches Gedankenspiel in eine andere Richtung zu. Wiederaufführungen von musikalischen Interpretationen vermittelt mechanischer Musikinstrumente scheinen sich durch deren weiter oben beschriebene epistemische Verfasstheit Benjamins Charakterisierung zu entziehen. Er behauptet, »[n]och bei der höchstvollendeten Reproduktion fällt eines aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet.«⁵⁰ Während einige Exemplare der Notenrollen, die Claude Debussy für Welte aufgenommen hatte, mit dem Schiff versinken, lebte der Komponist noch und die Freiburger Firma befand sich auf dem Höhepunkt ihrer Notenrollenproduktion. Wenn nun alle Rollen untergegangen und die Matrize verloren wäre, so könnte Debussy die Stücke ohne größeren Aufwand erneut einspielen, und für Welte wäre die Vervielfältigung ein Leichtes. Die Wiedergabe von Debussys interpretatorischer Momentaufnahme in der Konstellation mit genau jenem Player Piano im konkreten Klangraum der Titanic ist aber unwiederbringlich verloren. Uwe C. Steiner bemerkt zwar einschränkend, »zur medialen Rettung der Wirklichkeit gehör[e] freilich mehr als ihre Aufzeichnung durch die Apparatur und die durch sie bewirkte Umformatierung der Wahrnehmung«,⁵¹ dennoch muss im Zusammenhang mit dem Kunstspielklavier darauf verwiesen werden, dass das musikalische Ereignis ohne die Apparatur gar

49 Huyssen, Andreas: *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York: Routledge 1995, S. 9.

50 Benjamin, Walter: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Dritte Fassung)«, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 471–508, hier S. 475.

51 Steiner, Uwe C.: »Eine gelungene Anmaßung?« – Die Aura der Reproduktion und die Religion des Medialen bei Walter Benjamin und Patrick Roth, hg. v. der Internationalen Walter Ben-

nicht erst existiert hätte, und somit eine eigene Entität darstellt und nicht ein »entstelltes Reales«⁵².

2.5 Außerplanmäßige Improvisation als Akt der Subversion

In Kurt Vonneguts dystopischem Debütroman *Player Piano* (1952) fungiert das Pianola als zentrales Symbol für eine durchautomatisierte Welt, in der Maschinen nicht nur die Arbeitskraft, sondern auch die Ausdrucksfähigkeit des Menschen übernommen haben. In diesem Kontext wird eine Szene zum Schlüsselmoment, in der Ed Finnerty in Begleitung des Hauptprotagonisten Paul Proteus eine Bar besucht und dort spontan auf einem Pianola spielt: »The saloon seemed deserted, but the air was filled with a painful clangor. [...] Finnerty sat at the player piano, savagely improvising on the brassy, dissonant antique. [...] The bartender stood respectfully at a distance from the frenzied pianist, afraid to interrupt.«⁵³ Er tut dies aber nicht mithilfe der vorgefertigten Rollen, sondern er improvisiert aus dem Stegreif. Damit widersetzt er sich der Logik des Instruments, das im Roman symbolhaft für die perfekte maschinelle Reproduktion steht. Finnerty ist eine ambivalente Figur. Als ehemaliger Chefingenieur war er Teil des industriellen Machtapparats, doch in seinem immer unberechenbareren Verhalten zeigt sich seine zunehmend nonkonforme Haltung, hervorgerufen von einem innerlich sich vollziehenden Bruch mit einem System, das er selbst aufzubauen half. Finnertys Improvisation lässt sich als subversiver Akt lesen, sie ist eine performative Geste, die den Primat der Automatisierung unterläuft. Sein Spiel ist Ausdruck eines Rests von Autonomie in einer Gesellschaft, in der Kreativität standardisiert und rationalisiert wurde. Mit der posthumanistischen Lesart von N. Katherine Hayles ließe sich die ganze Figur Finnertys als »rest subject« deuten: ein Subjekt, das in einem liminalen Raum an der Grenze technologischer Ordnung überlebt und dabei Residuen von Schöpferkraft und Selbstwirksamkeit bewahrt.⁵⁴ Er ist technologisch versiert, aber spirituell entwurzelt, und seine Improvisation ist der musikalische Ausdruck dieser Zerrissenheit. Nach Hendrikje Schauer ist »Widerstand [...] weder Angriff noch Verteidigung«,⁵⁵ und laut Gerhard Schwep-

jamin Gesellschaft 2003, <https://web.archive.org/web/20110626053614/www.iwbg.uni-dueseldorf.de/Pdf/Steiner11.pdf>, S. 8.

52 Ebd.

53 Vonnegut, Kurt: *Player Piano*, New York: Delacorte Press 1952, S. 91.

54 Vgl. Hayles, N. Katherine: »Liberal Subjectivity Imperiled: Norbert Wiener and Cybernetic Anxiety«, in: Dies.: *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago: Univ. of Chicago Press, 1999, S. 84–112.

55 Schauer, Hendrikje: »Adorno als Ästhetiker des Widerstands? Zu einer aktuellen Diskussion in Philosophie und Kulturwissenschaften«, in: Emmanuel Béhague/Hanna Klessinger/Amelia Valtolina (Hg.), *GegenWorte – GegenSpiele*, Bielefeld: transcript Verlag 2018, S15–36, hier S. 16.

penhäuser sind »[n]icht mitzumachen oder nicht ganz mitzumachen [...] für Adorno Ersatzstücke für den in der ›verwalteten Welt‹ nahezu unmöglich gewordenen Widerstand, der als die eigentliche Substanz des Moralischen firmiere«. ⁵⁶ In diesem Sinne ist Finnertys Spiel eher ein verzweifelter Zwischenruf denn ›bewusster Widerstand‹. ⁵⁷ Die Reaktion der Anwesenden fällt distanziert aus. Musikalische Improvisation, einst Inbegriff kulturellen Ausdrucks, erscheint in einem technokratischen Zeitalter als anachronistisch oder gar pathologisch. Der Mensch, der sich nicht in eine maschinelle Logik einfügt, wird zum Sonderling. Finnertys Verhalten, ebenso wie sein Alkoholismus und seine unstete Lebensweise, können als Symptome seiner tieferliegenden soziokulturellen Entfremdung gelesen werden. Seine Improvisation wirkt wie ein melancholischer Rückgriff auf eine Vergangenheit, in der Musik als unmittelbarer Ausdruck von Subjektivität galt.

Allerdings ist im Kontext des Romans, rund 30 Jahre nach der Blütezeit selbstspielender Klaviere verfasst, das Instrument selbst zu einem veralteten Objekt geworden. Es wird zum Sinnbild einer Ära, in der menschliches Können durch maschinelle (Re-)Produktion nicht nur entwertet, sondern auch erweitert wurde. Nicht wenige Kuntschaffende versprachen sich von der Verbindung zwischen Mensch und Maschine eine Bereicherung ihrer Ausdrucksmöglichkeiten, was auch aus Alexander Moszkowskis kunstphilosophischer Schrift *Das Pianola* (1911) hervorgeht:

»Man erblickt in dem Pianolisten recht einseitig ein Surrogat, einen Ersatzmann für den Virtuosen. Das ist er nun auch, und vorläufig mag die Definition auf ihn passen. Aber in fünfzig, in hundert oder zweihundert Jahren wird die Sache umgekehrt liegen. Dann wird der lebendige Fingerspieler ein Ersatz für den Pianolisten geworden sein, ein großväterliches Überbleibsel aus einer Zeit, die noch sehr viel Zeit, sehr viel Geduld und sehr wenig Blick für die künstlerischen Möglichkeiten des Mechanischen besaß.« ⁵⁸

Finnerty spielt das Pianola wie ein Klavier, »he does not allow the system that it represents to play him. His savage improvisation suggests that it is not too late for people to reclaim control of their lives«. ⁵⁹ Sein ungeübtes, aber entschlossenes Spiel erzeugt beim Leser eine doppelte Nostalgie: die stille Trauer um den Verlust einer frühen, naiven Fortschrittsgläubigkeit sowie eine reumütige Bewunderung für die

56 Ebd., S. 20.

57 Pornschlegel, Clemens: »Constanze«, in: Andreas Bernard/Ulrich Raulff (Hg.): Theodor W. Adorno. Minima Moralia neu gelesen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 99–100, hier S. 99.

58 Moszkowski, Alexander: »Zukunftsmusik«, in: Ders., Das Pianola, ein Beitrag zur Kunstphilosophie, Berlin: Schlesinger'sche Musikhandlung 1911, online unter <https://www.projekt-gutenberg.org/moszkows/1000wund/chap216.html>.

59 Marvin, Thomas: Kurt Vonnegut: A Critical Companion, Westport: Greenwood Press 2002, S. 38.

Technikskepsis Finnertys, der sein Unbehagen in musikalischer Insubordination sublimiert.

Eine ganz ähnliche Figur beschreibt Anthony Burgess. Bekannt vor allem durch seinen dystopischen Roman *A Clockwork Orange* (1962), verbindet er in seinem weniger beachteten Werk *The Pianoplayers* (1986) autobiografisch gefärbte Erinnerung mit kulturellen Reflexionen über Musik, Mechanisierung und Identität. Im Mittelpunkt steht die Figur Billy Henshaw, ein exzentrischer Stummfilmpianist, dessen Leben vom sozialen Abstieg aufgrund der Verdrängung seiner Musikpraxis durch die Technik geprägt ist. Erzählt wird die Geschichte von seiner Tochter Ellen, die im Rückblick ein Panoptikum aus Nostalgie, Erotik und Resilienz entstehen lässt. Die Figur des Billy Henshaw basiert erkennbar auf Burgess' eigenem Vater.⁶⁰ Ellen ist dabei eine typische unzuverlässige Erzählerin: Ihre Darstellung der Vergangenheit ist gefärbt von Ironie, Nostalgie und bewusster Inszenierung. In ihren Rückblicken verschmelzen subjektives Erleben und kulturelle Atmosphäre zu einer Erzähltextur, in der Musik zum Träger von Erinnerung wird.⁶¹ Musik durchzieht das Werk als strukturbildendes Prinzip. Burgess, selbst ausgebildeter Komponist, bildet seine Prosa mit »rhythmischen Variationen, thematischen Wiederaufnahmen und improvisatorischer Leichtigkeit«. ⁶² Das Pianola wird im Roman nicht explizit zum Antagonisten, sondern vielmehr zur stummen Kontrastfolie. Während Billy mit schwindender Kraft und zunehmendem Alkoholismus seine Kunst verteidigt, übernimmt die Technik die Bühne. Das Pianola, einst Wunderwerk der Mechanik, verkörpert die Rationalisierung der Kunst. In ihr spiegelt sich der kulturelle Wandel vom individuellen Ausdruck zur industriell produzierten Unterhaltung. Mit Irina Rajewsky lässt sich dieser Wandel aus literaturwissenschaftlicher Sicht als »Interferenz von Moderne und Postmoderne« deuten: Die Technik verspricht Fortschritt, erzeugt aber zugleich Entfremdung und Verlust.⁶³

Auf humorvolle Weise hatte der deutsche Schriftsteller und Filmemacher Hanns Heinz Ewers, dessen Künstlergeschichten häufig in exotischen Ländern angesiedelt waren, bereits 1913 die menschlichen Schwächen, wie den Hang zum Alkohol, gewissermaßen gegenüber der technischen Präzision von Maschinen verteidigt. In einer kurzen Erzählung aus dem Band *Indien und ich* spielt ein offensichtlich betrunkenener »Herr Cosimir« in einem gehobenen Hotel in der damaligen Britischen Kolonie die zweite Ungarische Rhapsodie von Franz Liszt, während er von den Anwesenden für seine menschliche Fehlbarkeit bewundert wird:

60 Vgl. Biswell, Andrew: *The Real Life of Anthony Burgess*, London: Picador 2006, S. 40–45.

61 Vgl. Tredell, Nicolas: *Critical Lives: Anthony Burgess*, London: Reaktion Books 2012, S. 88–91.

62 Aggeler, Geoffrey: *Anthony Burgess: The Artist as Novelist*, Cambridge: Cambridge U.P. 1979, S. 76.

63 Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität. Begriff – Theorie – Analyse*, Stuttgart: Metzler 2002, S. 112–116.

»Sie sahen nur auf seine Hände, und die tanzten und hupften höchst vergnüglich auf der Klaviatur herum. Sie alle hatten zu Hause einen Phonograph, manche ein Pianola, der eine und andere sogar ein Orchestrion. Nun, was diese Instrumente konnten – das machte hier ein Mensch! Ein einzelner Mensch – war das nicht bewundernswert? Und er machte es, obwohl er augenscheinlich stark betrunken war. Gipfel des Genies!«⁶⁴

3. Das museale Nachleben des Reproduktionsklaviers

Das »Eindringen der Apparatur in die historische Medialität der Wahrnehmung hatte also das pneumatisch-natürliche Kontinuum erschüttert [und] zeigt sich nurmehr als Produkt metaphorischer Belehnung.«⁶⁵ Benjamins berühmter Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* markiert einen grundlegenden epistemologischen Bruch mit traditionellen Auffassungen von Kunst, Originalität und Gegenwart. Seine Diagnose: Die Möglichkeit, Kunstwerke technisch zu vervielfältigen – etwa mittels Fotografie, Film oder Schallplatte – »löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab [und] setzt [...] an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises.«⁶⁶ Die Aura, verstanden als »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag«,⁶⁷ schwinde im Zeitalter der Reproduzierbarkeit. Doch was bedeutet dies für mechanische Musikinstrumente? Sie erscheinen als hybride Medien: Sie reproduzieren Musik – und sind doch selbst Unikate, kunsthandwerkliche Objekte mit hoher materieller Präsenz. Ihre Aura entsteht gerade nicht ausschließlich durch das klangliche Werk selbst, das sie wiedergeben, sondern durch ihre historische, technische und ästhetische Eigenart. In der musealen Präsentation solcher Instrumente erleben die Besucher:innen eine eigentümliche Umkehrung: Nicht das musikalische Werk hat Aura – sondern der Apparat. Dieser auratische Status des Apparats, seine ornamentale Komplexität, seine Materialität, evoziert ein besonderes Verhältnis zur Vergangenheit. Adorno warnt vor einer Standardisierung des Hörens durch industrielle Reproduktionstechniken, die musikalische Erfahrung entleeren und zu bloßem Konsum verflachen. Mechanische Musikinstrumente wie das Pianola erscheinen ihm exemplarisch für eine Scheinaktivität des Laien. Das Pianola diene in seiner historischen Realität vor allem einem: der Reproduktion bekannter Klavierstücke im gehobenen Privathaushalt, als Zeichen von Bildung und bürgerlicher Musikalität, ohne das Klavierspiel beherrschen zu müssen. Adornos Verdacht, dass Reproduktionsmedien

64 Ewers, Hanns Heinz: »Der lustige Musikant«, in: Ders., *Indien und ich*, München: Georg Müller Verlag 1913, S. 119–125, hier S. 122.

65 U.C. Steiner: *Eine gelungene Anmaßung*, S. 7.

66 W. Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter...*, S. 477.

67 Ebd., S. 480.

die ästhetische Erfahrung zu nivellieren drohen, indem sie sie technisch verfügbar machen, verweist nicht nur auf die Gefahr einer Verflachung von Kunst. Die kulturindustrielle Reproduktion ist auch eine Antwort auf ein tiefes Bedürfnis nach Trost, nach Rückbindung, nach Vergangenheit. Das Pianola ließe sich in diesem Sinne als nostalgisches Versprechen lesen: Es inszeniert den Eindruck musikalischer Intimität und ersetzt diese zugleich durch eine leere Form. Adornos Kritik zielte auf den Verlust der ästhetischen Autonomie und der Subjektivität des Musikschaßens. Die Pianist:innen würden ersetzt durch die Maschine, musikalische Leistung werde simulierbar. Adorno scheint die Bedienung eines Pianolas mit der Funktionsweise eines komplett selbstspielenden Reproduktionsklaviers annähernd gleichzusetzen, was zu verwässerten, wenn nicht gänzlich falschen Schlussfolgerungen führen muss. Sebastian Rose verortet »[d]as Kunstspielklavier [...] im Spannungsfeld von künstlerischem Klavierspiel und maschinenhafter Wiedergabe, musikalischer Elite und breitem Publikum, Kunst und Unterhaltung«. ⁶⁸ Doch Adornos Kritik greift ebenfalls zu kurz, wenn man mechanische Musikinstrumente nicht als Ersatz, sondern als Reflexionsobjekte versteht. In musealem Kontext offenbaren sie nicht die Nivellierung des Ästhetischen, sondern die Geschichtlichkeit von Hörweisen. Die Reproduktion wird nicht als gegenwärtige Ideologie, sondern als historisches Phänomen ausgestellt – und gerade darin eröffnet sich ein reflexiver Zugang zur Geschichte der technischen Medialität von Musik. Die Besucher:innen blicken nicht in eine harmonische Vergangenheit, sondern auf ein technologisches Dispositiv, das eine andere Konzeption von Musik, Körper, Technik und Kultur sichtbar macht.

Diese Erfahrung kann – entgegen Adornos Skepsis – auch eine kritische Form ästhetischer Erkenntnis sein: Der Apparat offenbart die Bedingungen musikalischer Reproduzierbarkeit. Damit konvergiert die nostalgische Erfahrung mit Benjamins Forderung nach einem »politischen« Zugriff auf Kultur: nicht durch Rekonstruktion, sondern durch die Dialektik von Nähe und Ferne, von Aura und Reproduktion. Das Pianola reproduziert Musik mechanisch, allerdings geht dadurch keineswegs die Einmaligkeit einer früheren Aufführung oder die unmittelbare Gegenwart des Künstlers verloren. Diese imaginierte und auch in zahlreichen Marketingstrategien ⁶⁹ Anfang des 20. Jahrhunderts bemühte »originale« Aufführung hat es nie gegeben. Das musikalische Endprodukt auf der Notenrolle ist ein Amalgam aus Einspielung, Aufnahme und Nachbearbeitung. Beteiligt sind also ein Pianist, mehrere Techniker und Musiksachverständige sowie eine Vielzahl an Beschäftigten in den unterschiedlichsten Abteilungen der Produktionsfirmen. Es ergab sich im Hinblick auf die Notenrolle also die paradoxe Situation, dass der Kapitalismus zwar

68 Rose, Sebastian: Die Wiederentdeckung des Kunstspielklaviers. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf ein vergessenes Instrument, Bielefeld: transcript 2024, S. 12.

69 Vgl. auch: Roquer González, Jordi: »Media discourses and marketing strategies in the advertising of the pianola«, *Popular Music* 40/1 (2021), S. 42–57.

»eine zunehmend verschärfte Ausbeutung der Proletarier« herbeiführte, nicht aber »die Herstellung von Bedingungen, die die Abschaffung seiner selbst möglich machen«. ⁷⁰ Sobald die Pianist:innen ihre Interpretation »abgeliefert« hatten, waren sie überflüssig. Dies traf aber keineswegs auf die Massen an Arbeiter:innen im weiteren Herstellungsprozess zu. In Leipzig stand beispielsweise durchschnittlich jeder dritte Arbeitsplatz in direkter Verbindung mit der mechanischen Musikinstrumentenindustrie. Ab den 1930er Jahren mussten zwar viele der kleineren Hersteller Konkurs anmelden und ein Großteil der Instrumente sowie der produzierten Notenrollen muss als verschollen oder zerstört gelten. Glücklicherweise haben sich jedoch bei privaten Sammler:innen und in Museen umfangreiche Bestände erhalten. Nicht nur ihr musikalischer Gehalt, auch ihr Äußeres macht Notenrollen dabei zu ansprechenden Objekten. Hierbei sind neben der Aufbewahrungsbox vor allem die mitunter äußerst aufwendig gestalteten Anfänge der Rollen zu nennen (Abb. 4).

Abb. 4: Anfang einer »Künstlerrolle«, Ludwig Hupfeld AG (Leipzig) T 50172, 88 Animatic T/Tri-Phonola, Edvard Grieg spielt sein eigenes Stück Erotik (Lyrische Stücke Op. 43 No. 5) (Bildquelle: Notenrollen für selbstspielende Musikinstrumente im Deutschen Museum. Katalog. Bearbeitet von Silke Berdux und Rebecca Wolf)



Meist wurden dort gedruckte Etiketten mit verschiedenen Informationen aufgeklebt. Diese enthielten den Namen der Interpretin oder des Interpreten, den Titel

70 W. Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter..., S. 473.

des Musikstücks, gegebenenfalls die Satzbezeichnung und weitere musikalische Angaben. Auch die Produktionsfirma, mit wiedererkennbarem Schriftzug oder Emblem, sowie die Identifikationsnummern verschiedener Wiedergabesysteme und ähnliche technische Details durften ebenfalls nicht fehlen. Über diese zur korrekten Wiedergabe notwendigen Informationen hinaus sind häufig Lizenzmarken oder Stempel zu finden, die zum Distributionszeitpunkt rein merkantilen Zwecken dienten, inzwischen aber in Sammlerkreisen ihren eigenen Wert besitzen. Von ganz besonderem optischem Reiz sind die u.a. von der Leipziger Firma Ludwig Hupfeld eingeführten Porträts, meist Zeichnungen, seltener auch Fotografien, welche die Pianist:innen in zeittypischer Kleidung und Pose abbilden und damit heute visuell zum nostalgischen Gesamtpaket beitragen. Zur Vermarktungsstrategie gehörten im Hause Hupfeld auch kleine Broschüren mit (nachgestellten) Fotografien der Aufnahmesessions und sogenannten Künstlerurteilen, die teils vorgefertigt, teils nachträglich personalisiert, teilweise aber auch individuell verfasst waren. Ein Blick in diese Werbeerzeugnisse zeigt, dass auch hier ein Hauch dessen, was man heute als Nostalgie bezeichnen würde, bereits ein fester Topos war. So empfand die spanische Pianistin Maria Cervantes die DEA, eines der Reproduktionssysteme der Hupfeld AG, als »eine wundervolle Zauberin. Offen für die Macht der Musik rufe sie den Charme bereits verstorbener Künstler hervor, wodurch man sich immer an sie erinnern könne.«⁷¹ Ferruccio Busoni, der für verschiedene Reproduktionssysteme aufnahm, verglich das *Welte-Mignon* mit dem damals ebenso neuen Medium des Films und sprach vom »Cinematograph[en] des Clavierlautes«.⁷² Ebenfalls einen optischen Vergleich wählte der Berliner Musikschriftsteller Max Olitzki 1907, als er die Notenrolle mit der Fotografie des Originalspiels gleichsetzte. Für ihn waren jene pianistischen Reproduktionen »eine Gedenkfeier der jüngst verstorbenen Meister [...], die in [ihm] die beneidenswertesten Zukunftsbilder erstehen ließ.«⁷³ Zwei Jahre später sollte Olitzki auch als Erfinder in Erscheinung treten und stellte sein Klavierbioskop vor:

»Bei der Aufnahme stehen nun beide Apparate beisammen, während in einer gewissen Entfernung der Künstler am Flügel sitzt. Er betritt das Podium, wie im Konzertsaal, setzt sich an den Flügel, beginnt das Spiel im Moment, wenn der Aufnahmeapparat zu laufen anfängt. Bei der Vorführung steht das Reproduktionsklavier

71 »El Dea es un prestidigitador maravilloso, el esta abierto para el dominio de la música. El evoca el encanto de todos los artistas, y que siempre el recuerdo de los ya difuntos.« SächsStA-L, 20903 Leipziger Pianofortefabrik Hupfeld-Gebr. Zimmermann AG, Nr. 004, Blatt 279 [Übers. J.H.].

72 Vgl. Elste, Martin: »Cinematograph des Clavierlautes«, in: Fono Forum 8 (2004), S. 40–44.

73 Olitzki, Max: »Künstler-Notenrollen«, in: Deutsche Instrumentenbau-Zeitung 8 (1907), N. 35, S. 77.

hinter der Projektionsleinwand, um den Klavierton von der Richtung, in der der Künstler spielt, ertönen zu lassen – und die Illusion ist eine vollkommene.«⁷⁴

Diese schlichte Beschreibung eines Aufnahmevorgangs ist mehr als ein technisches Protokoll: Sie legt eine komplexe Konstellation aus Präsenz, Medialität, Ritual und Technik offen. Die Szene eröffnet eine Reflexion über die Bedingungen der modernen Kunst(re)produktion und die damit verbundene Transformation des musikalischen Kunstwerks. Im Zentrum steht der Künstler, der sich »wie im Konzertsaal« dem Instrument nähert. Dieser Gestus des öffentlichen Auftretens in einem privaten, medial vermittelten Raum verweist auf ein zentrales Motiv der Moderne: die Übersetzung von Live-Erlebnis in technische Reproduzierbarkeit. Benjamins Diagnose vom Verlust der Aura erhält hier eine spezifische Wendung: Der Künstler inszeniert die Aura nachträglich, simuliert die performative Situation eines Konzerts, obwohl keine Zuhörerschaft anwesend ist. Der Betreten des imaginierten Podiums wird so zu einer Geste der »Re-Auratisierung«, einer Rückeroberung von Präsenz im Zeitalter ihrer medialen Verflüchtigung. Gleichzeitig tritt das Technische in strenge Beziehung zur Kunst. Der Moment des Spielbeginns ist synchronisiert mit dem Einschalten des Aufnahmeapparats. Das künstlerische Ereignis wird getaktet, nicht aus Inspiration oder innerem Impuls heraus, sondern durch das Funktionieren einer Maschine. Damit verschiebt sich das epistemische Zentrum: Nicht der Künstler gibt den Takt vor, sondern das Medium. Die Kunst ist nicht mehr nur Ausdruck, sondern auch Teil eines technischen Systems, und der Pianist wird ein Glied in der Kette von Aufzeichnung, Speicherung und Wiederholung. Doch die Distanz bleibt zentral. Der Künstler sitzt räumlich wie symbolisch »in einer gewissen Entfernung«. Während »beide Apparate beisammen« stehen, bleibt der Mensch vom Maschinenverbund isoliert. Diese Trennung verweist auf ein Moment der Fremdheit, das die künstlerische Produktion im medialen Zeitalter durchdringt. Die Nähe der Geräte kontrastiert mit der einsamen Präsenz des Spielenden, der nicht für Menschen spielt, sondern für Mikrofone und Membranen. Bei aller futuristischen Begeisterung ist Olitzkis Projekt aber auch Ausdruck einer nostalgischen Sehnsucht: Der Versuch, die Gegenwärtigkeit der Konzertsituation zu rekonstruieren, zeigt eine kulturelle Unruhe gegenüber der Technisierung der Kunst. Indem der Künstler Rituale der Aufführung beibehält, entsteht ein melancholisches Verharren im Repräsentativen angesichts des real bereits deutlich wahrnehmbaren Medienumbruchs. Man könnte hier im Sinne Boyms wiederum von einer restorativen Nostalgie sprechen, die das Vergangene nicht nur erinnert, sondern performativ zurückholen will.

Olitzkis Projekt steht symptomatisch für die Verbindung aus technologisch motiviertem Fortschrittsglauben und der Verehrung für Musiker und Musik der

74 »Klavierbioskope«, in: Deutsche Instrumentenbau-Zeitung 10 (1909), Nr. 29, S. 357.

Vergangenheit. Erst durch den Einsatz zukunftssträchtiger Technologien wurde der (akustische) Blick in die Vergangenheit ermöglicht, und dieser wurde ausgekostet. Denn das damals brandneue Verfahren, Musik anhand von Notenrollen zu reproduzieren, wurde nämlich keinesfalls verwendet, um ebenso neue Musik aufzuzeichnen. Eine Auswertung aller jemals bei der Leipziger Firma Ludwig Hupfeld AG eingespielten Künstlerrollen ergab, dass Frederic Chopin mit 249 Rollen weitaus am häufigsten aufgenommen wurde. Ludwig van Beethoven ist 164 Mal vertreten, gefolgt von Franz Liszt mit 157, Robert Schumann mit 123 und Edvard Grieg mit 102 Rollen.⁷⁵ Außer Letztgenanntem, der 1907 verstarb und somit auch selbst noch Notenrollen hatte einspielen können, stammten die zahlenmäßig führenden Komponisten alle aus dem vorangegangenen Jahrhundert. Die Aufnehmenden und die Aufgenommenen trennte somit meist mindestens eine Generation. Legt man heutzutage eine solche Rolle in die dafür vorgesehene Vorrichtung ein und versetzt den Mechanismus in Aktion, so wird man schon mit einer ganzen Reihe Nostalgie evozierender Sinneseindrücke konfrontiert, bevor der erste Ton überhaupt erklungen ist, und es sei auch der für seine unmittelbare Nostalgie evozierende Wirkung, mit der Musik aber gemeinhin nur marginal assoziierte Sinn des Geruchs erwähnt. Bei der Vorführung eines Stückes mittels Notenrolle und Reproduktionsklavier kann das Publikum natürlich nicht die Musik selbst riechen, aber einige ihre Wiedergabe konstituierende Faktoren sind durchaus olfaktorisch wahrnehmbar und lösen in ihrer Eineindeutigkeit direkte Erinnerungsprozesse respektive Assoziationsketten aus. Der Notenrolle selbst haftet auch nach langer Lagerungszeit oder wiederholtem Einsatz noch der unverkennbare Geruch von Papier an, wie es in dieser Art nicht mehr hergestellt wird. Dazu kommt auch hier wieder lackiertes Holz bei den Backen und der im Hinblick auf Nostalgieauslöser gar nicht hoch genug einzuschätzende Rost an den Aufhängungen. Dieser hinterlässt auch auf der Papierrolle seine Spuren, setzt sich in den Ecken der Aufbewahrungsschachteln fest und wird als Geruch von jedermann sofort mit Alterungsprozessen in Verbindung gebracht. Die Schachteln, in denen die Notenrollen ausgeliefert wurden und in welchen sie sich größtenteils auch heute noch befinden, zeichnen sich ihrerseits durch eine ganz eigene ›Note‹ aus: eine Mischung aus Kartonage, Klebstoff und Schimmelsporen, wovon die ersten beiden vielleicht diffuse Assoziationen an Bastelmaterialien aus der eigenen Kindheit hervorrufen, während letztere ganz aus sich selbst heraus für Vergangenheit und Vergänglichkeit stehen. Aufseiten des Instruments wären das gealterte Holz, sein Lack und die ebenfalls einen distinkten Geruch verströmenden Metallteile der Innenkonstruktion zu nennen. Diverse Schmierstoffe, die benötigt werden, um den pneumatischen Mechanismus in Gang zu halten, verströmen ebenfalls einen Duft, der in unserer nicht mehr mechanisch, sondern

75 Heise, Birgit: Die Künstlerrollen von Hupfeld (2020), online unter <http://www.hupfeld-leipzig.de/k%C3%BCnstlerrollen.html>.

elektronisch und digital dominierten Lebensrealität als Bote aus der Vergangenheit wahrgenommen wird. Alte Instrumente werden in diesem Sinn zu symbolischen Resonanzkörpern, und zwar nicht, weil sie besser klingen, sondern weil sie das Hören eines anderen Klangs ermöglichen. Laut Rose lässt sich der heutige mediale Umgang mit Musik in aktive Ausübung und passive Wahrnehmung unterscheiden:

»Diese zweigeteilte Medienpraxis bildete eine fundamentale organologische Dichotomie aus: Sie entspricht historisch dem Unterschied zwischen Musikinstrumenten auf der einen und den sogenannten mechanischen Musikinstrumenten (bzw. Musikwerken, Musikautomaten etc.) auf der anderen Seite. Das Kunstspielklavier trat auf die Bühne als kritisch beäugtes Drittes zwischen Musikwerken und Musikinstrumenten.«⁷⁶

Durch ihr Verschwinden aus der Alltagswelt entfalten Musikautomaten im Museum eine spezifische ästhetische Wirkung, »ihre Geschichtsfähigkeit macht sie mythenfähig und erlaubt, sie entsprechend zu präsentieren«.⁷⁷ Anders als viele historische Instrumente, die nur als statische Objekte ausgestellt werden, können mechanische Apparate in Betrieb gezeigt werden. Dabei entsteht eine audiovisuelle Performanz: Das sichtbare Spiel der Zahnräder, das Pumpen der Bälge, das Erklängen der Töne in Echtzeit; all das erzeugt eine unmittelbare Verbindung von Technik, Bewegung und Klang. Das Museum wird so zum Ort der ästhetischen Technikreflexion: Die mechanischen Objekte zeigen nicht nur Musik, sondern machen die technischen Bedingungen ihrer Erzeugung erfahrbar. Das Visuelle wird epistemisch relevant. Die Mechanik selbst ist Teil der ästhetischen Erfahrung – eine Erfahrung, die die technische Sichtbarkeit der Musikproduktion thematisiert, statt sie zu verbergen. In einem Zeitalter virtueller Musikproduktion erscheinen diese historischen Instrumente als klangliche Erinnerungsmaschinen – zugleich faszinierend durch ihre technologische Präzision und melancholisierend durch den Rückblick auf eine vergangene kulturelle Ordnung und eine Zeit, in der Technik noch greifbar und begreifbar war. In Zeiten digitaler Abstraktion und algorithmischer Musikproduktion werden mechanische Instrumente zu symbolischen Medien der Entschleunigung. Sie stehen für analoge Materialität und akustische Authentizität, für eine Welt, in der Musikmachen noch körperlich, materiell und sichtbar war.

76 S. Rose: Die Wiederentdeckung des Kunstspielklaviers, S. 11.

77 Fischer, Volker: Nostalgie. Geschichte und Kultur als Trödelmarkt, Luzern und Frankfurt a. M.: Bucher Verlag 1980, S. 238.

Eine kleine Diskursgeschichte der Analogen Nostalgie

Dominik Schrey

1. Einleitung¹

Unter dem Begriff analoge Nostalgie werden eine ganze Reihe höchst heterogener Phänomene verhandelt, deren kleinster gemeinsamer Nenner in der rückblickenden Aufwertung analoger Medientechnik und/oder ihrer ästhetischen Oberflächen im Moment deren vermeintlicher Obsoleszenz liegt. Beide Bestandteile des Begriffs sind jedoch erklärungsbedürftig, denn sowohl die Frage, was analoge Medien sind,² als auch die Frage, ob der romantisierende Bezug auf diese Medien als Nostalgie beschrieben werden sollte, ist in der Forschung umstritten.³ So wird im Zeitalter des Online-Streamings mitunter selbst das Abspielen einer DVD (Digital Versatile Disc) in Social-Media-Beiträgen mit dem Hashtag *#analognostalgia* versehen. »Analog« ist demnach selbst zu einem extrem versatilen Begriff geworden, der sich weitgehend von seinen signaltechnischen Wurzeln emanzipiert hat. Die Unterscheidung zwischen analog und digital wird dabei auch durch die Tatsache erschwert, dass beide Begriffe einerseits in der Medien- und Unterhaltungselektronik eine Bedeutung haben, sich aber andererseits als Synonyme für diskret und kontinuierlich auf langjährige philosophische Diskussionen über Ähnlichkeit, Identität, Differenz und Repräsentation beziehen, wie Alexander Galloway feststellt.⁴ Für ihn sind »analog« und »digital« deshalb keine Gegensätze, sondern Zwillingskonzepte.

Diese semantische Unschärfe in der Verwendung der beiden Begriffe erweist sich als überaus fruchtbarer Boden für Evokationsprozesse und nostalgische Aufwertungen – auch in medien- und kommunikationswissenschaftlichen Fachdiskur-

1 Dieser Beitrag ist eine überarbeitete deutsche Fassung eines Handbuchartikels, der erschienen ist als: Schrey, Dominik: »Analogue Nostalgia«, in: Tobias Becker/Dylan Trigg (Hg.), *The Routledge Handbook of Nostalgia*, London/New York: Routledge 2024, S. 481–492.

2 Vgl. Sterne, Jonathan: »Analog«, in: Benjamin Peters (Hg.), *Digital Keywords. A Vocabulary of Information Society and Culture*, Princeton/Oxford: Princeton U.P. 2016, S. 31–44.

3 Vgl. Bolin, Göran: »Passion and Nostalgia in Generational Media Experiences«, in: *European Journal of Cultural Studies* 19 (2016), S. 250–264.

4 Galloway, Alexander R.: »Golden Age of Analog«, in: *Critical Inquiry* 48 (2022), S. 211–232, hier S. 212.

sen. Die Grundlage der Argumentation ist dabei oft ein Konglomerat von quasi-mythischen Vorstellungen über bestimmte Eigenschaften analoger oder digitaler Informationen und Informationsträger. Besonders deutlich wird dies etwa in der Diskussion um Digital Audio oder in der sogenannten Indexikalitätsdebatte, in der sich in den 1990er und frühen 2000er Jahren die Filmwissenschaft verfangen hatte.⁵ Dieser Zusammenhang ist von zentraler Bedeutung für die affektiven Zuschreibungen und die in manchen Kontexten geradezu fetischistische Verehrung »des Analogen«. Der nostalgisch verklärende Blick auf die Vergangenheit setzt einen nicht allzu scharf konturierten Bezugspunkt voraus.

Dabei ist gleichzeitig jedoch zu beobachten, dass insbesondere Künstler:innen und Kulturwissenschaftler:innen Formen der Fetischisierung analoger Medien in ihrer Arbeit häufig dezidiert nicht als nostalgisch verstanden wissen wollen, da sie dieses Konzept mit Rückständigkeit, Eskapismus, Kitsch und Oberflächlichkeit oder gar einer »kulturellen Logik des Spätkapitalismus«⁶ assoziieren. Aufgrund dieser negativen Konnotationen des Begriffs werden nostalgische Praktiken und Narrative, die als kritisch oder progressiv gerahmt werden, in der Regel mit anderen, positiver besetzten Konzepten beschrieben.⁷ Während also einerseits eine Entgrenzung des Begriffs des Analogen zu beobachten ist, gibt es andererseits die Tendenz, Nostalgie als Motivation für den eigenen Rückgriff auf analoge Medien oder deren Ästhetik emphatisch abzustreiten.

Statt zu versuchen, die hier nur angedeuteten terminologischen Probleme zu entwirren, unternimmt dieser Beitrag den Versuch einer Kartierung des Konzepts der analogen Nostalgie und der Kontexte, in denen es zur Geltung kommt. Im Fokus stehen dabei die Diskursverschiebungen, die sich beobachten lassen. Mithin geht es also nicht um die Frage, was analoge Nostalgie ist, sondern was zu verschiedenen Zeitpunkten und in unterschiedlichen konkreten Kontexten als analoge Nostalgie verstanden wurde. Dennoch ist es unumgänglich, zunächst mit einem operativen Ausgangsverständnis des Begriffs zu arbeiten, das natürlich voraussetzt, dass es eine nostalgische Aufwertung analoger Medien gibt. Wie diese Nostalgie sich konkret äußert und worauf sie sich in jeweils zu untersuchenden Kontexten richtet, sind demnach die Variablen, deren Umdeutungen der Beitrag folgt. Zur Konstitution der Diskursfigur haben Akteur*innen aus ganz unterschiedlichen Bereichen beigetragen: etwa aus der Kunst, der Medien- und Kommunikationswissenschaft, dem Tech-Journalismus, der (postmodernen) Philosophie, aber auch aus Subkulturen und Sammlerszenen. Viele der scheinbaren Widersprüche und gegenläufigen

5 Vgl. Schrey, Dominik: *Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2017, S. 169–195 bzw. S. 196–211.

6 Vgl. Jameson, Fredric: *Postmodernism. Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke U.P. 1991.

7 Vgl. Tannock, Stuart: »Nostalgia Critique«, in: *Cultural Studies* 9 (1995), S. 453–464.

Tendenzen des Themenkomplexes sind dabei bereits in der Semantik des Begriffs Nostalgie selbst angelegt, die ebenfalls keineswegs historisch stabil ist, wie inzwischen umfänglich dokumentiert ist.⁸

»Outbreaks of nostalgia often follow revolutions«,⁹ schreibt Svetlana Boym in der viel zitierten Einleitung zu ihrer Monografie *The Future of Nostalgia*, die für einen differenzierteren Umgang mit dem im Kontext der Postmoderne-Kritik verfeimten Begriff der Nostalgie plädiert. Denn in ihrer Perspektive handelt es sich bei Nostalgie nicht um eine Gegentendenz zu Modernisierungsschüben, sondern um deren notwendige Komplementärscheinung.¹⁰ Insofern ist es wenig überraschend, dass ab den 1970er Jahren insbesondere die »Mikrocomputer-Revolution«, die dann im folgenden Jahrzehnt in einer allgemeineren »digitalen Revolution« aufzugehen und sämtliche Aspekte der Lebenswelt umzukrempeln beginnt, von – in einem weiteren Sinn – nostalgischen Begleiterscheinungen flankiert wird. Diese in vielerlei Hinsicht für gegenwärtige nostalgische Phänomene paradigmatische Nostalgie richtet sich zunächst jedoch noch keineswegs explizit auf »das Analoge«, das erst im Laufe der 1980er Jahre diskursiv als das »Andere« des Digitalen hervorgebracht wird. Zuvor war die Verwendung des Begriffs im Kontext von Medientechnik jahrzehntelang auf jene kybernetischen Fachdiskurse beschränkt, in deren Kontext die Gegenüberstellung der beiden Modi und viele der damit verbundenen terminologischen Probleme ihren Ursprung haben.¹¹

Prinzipiell sollte das hier konturierte Phänomen deshalb abgegrenzt werden von einer grundsätzlicheren Kritik an der Digitalisierung oder ihren Folgen, auch wenn es naheliegenderweise einige Überschneidungen gibt, da die analoge Nostalgie selbstverständlich eine grundlegende Kritik am Digitalen enthalten und solche Kritik wiederum durchaus nostalgisch motiviert sein kann – und es oft auch ist. Gerade die frühen nostalgischen Reaktionen auf die Digitalisierung sind überwiegend kulturpessimistisch im Ton. Meist beruhen sie darauf, das Neue (die emergenten digitalen Medien) nach den Maßstäben des Alten (der in diesem Zuge als solchen überhaupt erst »entdeckten« bzw. hervorgebrachten analogen Vorgängermedien) zu bewerten. Maßgeblich waren hierfür zwei Entwicklungen, die im Folgenden kurz skizziert werden sollen: erstens eine in medienphilosophischen und insbesondere filmwissenschaftlichen Fachdiskursen tief verwurzelte Abneigung gegenüber »elektronischen« Bildschirmmedien, die seit dem Triumphzug des Fernsehens dem

8 Vgl. etwa die Ausführungen zur Geschichte des Nostalgie-Konzepts in D. Schrey: *Analoge Nostalgie*.

9 Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books 2001, S. XVI.

10 Vgl. für eine vergleichbare Position bereits Schivelbusch, Wolfgang: »Das nostalgische Syndrom. Überlegungen zu einem neueren antiquarischen Gefühl«, in: *Frankfurter Hefte* 28 (1973), S. 270–276.

11 Vgl. Pias, Claus: »Analog, Digital, and the Cybernetic Illusion«, in: *Kybernetes* 34 (2005), S. 543–550.

Kino Konkurrenz machten, und zweitens jene Debatten, die ab den 1980er Jahren im Zuge der Marktdurchsetzung der CD über deren Vor- und Nachteile geführt wurden. Im Anschluss daran wird der Begriff der analogen Nostalgie im engeren Sinn diskutiert, der in der filmwissenschaftlichen Debatte über das befürchtete Ende des fotochemischen Films als Fachbegriff geprägt wurde. Abschließend wird der Beitrag auf aktuelle Verwendungen des Konzepts eingehen, das zunehmend auch zur Beschreibung von Praktiken des sogenannten Digital Detox herangezogen wird.

2. Der unheimliche Bildschirm: Diskurse elektronischer Entkörperlichung

Für die erste Entwicklung sei als paradigmatisches Beispiel Vivian Sobchacks viel zitierter und häufig abgedruckter Aufsatz *The Scene of the Screen* angeführt – womit dessen Bedeutung für die Medientheorie und Sobchacks analytische Brillanz keineswegs infrage gestellt werden soll. Die heute verbreitetste Fassung des Texts wurde 1994 veröffentlicht, eine kürzere Fassung erschien bereits 1990. Allerdings geht der Aufsatz auf einen Vortrag aus dem Jahr 1987 zurück, der 1988 in deutscher Übersetzung im diskursbestimmenden Sammelband *Materialität der Kommunikation* erschien. 2004 überarbeitete Sobchack den Aufsatz nochmals komplett, um ihn als Kapitel in ihr Buch *Carnal Thoughts* aufzunehmen, bevor sie in einem Interview 2009 dann einige ihrer ursprünglichen Zuspitzungen selbstkritisch revidierte. An der Genese dieses mehrfach aktualisierten und kommentierten Texts lässt sich deshalb der Wandel der in den kulturwissenschaftlichen Disziplinen dominanten Perspektive auf die Digitalisierung beispielhaft nachvollziehen.

Sobchack unterscheidet mit Fredric Jameson zwischen drei historischen kulturellen Logiken – Realismus, Moderne und Postmoderne –, die jeweils eng mit dem Aufkommen ›neuer‹ Medienformen – Fotografie, Film und ›elektronische Medien‹ – und deren jeweils spezifischem Weltbezug verknüpft seien.¹² Während Sobchack das Fotografische mit Verlust, Vergänglichkeit und Nostalgie in Verbindung bringt, betrachtet sie das Filmische als ideale Form verkörperter Erfahrung (»embodied and enworlded experience«¹³). Die elektronischen Medien dagegen können ihr zufolge diesen Erfahrungsreichtum des Filmischen nicht erreichen. Vielmehr werden sie als fundamentale Bedrohung für die Wirklichkeit und ihre Repräsentation begriffen: »Devaluing the physically lived body and the concrete materiality of the world,

12 Sobchack, Vivian: »The Scene of the Screen. Envisioning Cinematic and Electronic ›Presence‹«, in: Hans U. Gumbrecht/Karl L. Pfeiffer (Hg.), *Materialities of Communication*, Stanford: Stanford U.P. 1994, S. 83–106, hier S. 84.

13 Ebd., S. 96.

electronic presence suggests that we are all in imminent danger of becoming merely ghosts in the machine.«¹⁴ In der Fassung des Aufsatzes von 2004 wird dieser apokalyptische Ton merklich abgeschwächt.¹⁵

Aus heutiger Perspektive ist dabei vor allem auffällig, dass Sobchack in ihrer Kategorie des Elektronischen neben dem digitalen Computer auch Fernsehen und Video anführt. Alle drei haben ihr zufolge miteinander gemein, dass sie eine Entkörperlichung von Erfahrung verursachen, indem sie das Bild in unzählige kleine, diskrete Einheiten atomisieren, deren technische Grundlagen im Gegensatz zum Filmbild undurchsichtig bleiben. Inbegriff der elektronischen Entkörperlichung ist demnach der Bildschirm, den sich Fernseher und Computer teilen. Hier zeigt sich, dass die frühen medienphilosophischen Diskussionen um die Digitalisierung in großer Kontinuität zur früheren Kritik am Fernsehen sowie der Debatten um die Auswirkungen der elektronischen Medien stehen. Die medientechnologische Kluft verlief lange Zeit nicht zwischen den Polen analog/digital, sondern eher zwischen fotochemisch/elektronisch (bzw. Film und ›Bildschirmmedien‹), wie es auch Mary Ann Doane zum Ausdruck bringt: »A certain nostalgia for cinema precedes its ›death.‹ One doesn't – and can't – love the televisual or the digital in quite the same way.«¹⁶ Die negative Beurteilung dieser Kategorien bleibt dabei konstant, während deren Inhalte sich als variabel erweisen: Heute wird das analog-elektromagnetische Video in der Regel auf der anderen Seite der Demarkationslinie zwischen analog und digital verortet und selbst wiederum nostalgisch mit dem Digitalen kontrastiert.¹⁷

Sobchack dagegen unterscheidet in ihrem frühen Text nur insofern zwischen diesen Kategorien, als das Digitale für sie den Höhepunkt einer umfassenderen medialen Logik des Elektronischen darstellt.¹⁸ Im Gegensatz zu Fotografie und Film löst das Elektronische/Digitale ihr zufolge die körperliche Integrität des Bildes auf, das so mit seiner materiellen Basis auch seinen Wirklichkeitsbezug verliert. Diese Idee vom Simulakrum, der Kopie ohne Original, ist ein Allgemeinplatz der Theoriebildung dieser Zeit. Sobchack greift hier also eine populäre und überaus anschluss-

14 Ebd., S. 105.

15 Sobchack, Vivian: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley: Univ. of California Press 2004, S. 162.

16 Doane, Mary A.: *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge, MA/London: Harvard U.P. 2002, S. 228.

17 Vgl. etwa bereits Marks, Laura U.: *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press 2002.

18 Vgl. Sobchack, Vivian: »The Scene of the Screen. Beitrag zu einer Phänomenologie der ›Gegenwärtigkeit: im Film und in den elektronischen Medien‹. Aus dem Amerikanischen von Hans Ulrich Gumbrecht, in: Hans U. Gumbrecht/Karl L. Pfeiffer (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 416–428, hier S. 425; V. Sobchack: *Scene of the Screen* (1994), S. 100.

fähige Denkfigur zur kulturellen Verfasstheit der damaligen Gegenwart auf, die zuvor von Baudrillard, Jameson und anderen geprägt wurde. Im Kontext der Medienkritik lässt sich die Idee aber noch weiter zurückverfolgen, etwa zu Günther Anders' Klage über die ›phantomhafte‹ Wirklichkeit des Fernsehbilds¹⁹ oder noch weiter zu Henri Bergsons Kritik an der stets nur simulierten Bewegung des Filmbilds oder gar Platons Medienkritik.²⁰ Bei Sobchack verlagert sich die Kritik auf die Dimension des Körperlichen/Materiellen als vermeintlich vom Verlust bedrohter Kategorie, bleibt dabei jedoch ontologisch gefasst.

Die Vorstellung der körperlichen Überwindung der jeder medialen Vermittlungssituation inhärenten Distanz lässt sich als eine der großen Utopien der Mediengeschichte beschreiben. Sie bildet eine der grundlegenden Motivationen einer umfassenderen Mediennostalgie,²¹ in deren etablierten Mustern sich auch analoge Nostalgie bis heute häufig äußert. Sobchack treibt zunächst die Verknüpfung der Kritik am Elektronischen mit der am Digitalen voran, die in den folgenden Jahren schließlich in einer vollkommenen Ablösung kulminiert: Die Eigenschaften, die ursprünglich dem Elektronischen zugesprochen wurden, werden nach dieser Phase der Gleichsetzung von ›elektronisch‹ und ›digital‹ schließlich exklusiv für digitale Medien reklamiert, wobei analog-elektronische Medien im selben Zuge nostalgisch aufgewertet werden, in dem sie von Obsoleszenz bedroht scheinen.²²

2009 schildert Sobchack ihren Perspektivwechsel in einem Interview:

»When I initially wrote the essay, [...] we were all just beginning to try to understand the structural and cultural implications of ›new media‹ and ›the digital‹ and asking the big questions and, of course, making large claims and dramatic arguments.«²³

Im selben Interview erklärt sie ihre frühere Haltung auch mit der medialen Sozialisierung ihrer Generation und unterstreicht, dass ihre Studierenden bereits in einer gänzlich anderen Medienrealität leben, die zwar anders, aber eben nicht zwingend schlechter sei. Die Perspektive ist demnach merkbar pragmatischer geworden,

19 Vgl. Anders, Günther: »Die Welt als Phantom und Matrise. Philosophische Betrachtungen über Rundfunk und Fernsehen«, in: Claus Pias/Joseph Vogl/Lorenz Engell et al. (Hg.), Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard, Stuttgart: DVA 1999, S. 209–222.

20 Vgl. Sterne, Jonathan: »The Death and Life of Digital Audio«, in: *Interdisciplinary Science Reviews* 31 (2006), S. 338–348.

21 Vgl. Schrey, Dominik: »Nostalgia as an Agent in the Life Cycle of Media«, in: *Media Fields Journal. Critical Explorations in Media and Space* (2021).

22 Wolf, Mark J. P.: »Preface«, in: Ders. (Hg.), *The Routledge Companion to Media Technology and Obsolescence*, New York: Routledge 2019, S. xiv–xvii.

23 Bukatman, Scott: »Vivian Sobchack in Conversation with Scott Bukatman«, in: *Journal of e-Media Studies* 2 (2009), o.S.

die Kritik an der Kategorie des Digitalen findet nun in einer weitgehend rationalisierten Form statt. Allerdings finden sich auch noch Passagen wie diese: »I hate the idea of the ›death‹ of what we knew as film. But I'm not nostalgic (well, only a little). Nonetheless, I do mourn the loss of the qualities of the analog.«²⁴

An der Entwicklung von Sobchacks Argumentation lässt sich nicht nur nachvollziehen, wie das Digitale das Elektronische als Feindbild einer auf die fotochemische Basis von Fotografie und Film fixierten Filmwissenschaft verdrängt und schließlich ersetzt, sondern auch wie sich eine kulturpessimistische Perspektive in eine nostalgische wandelt. Diese diffuse Nostalgie für den fotochemischen Film, die Sobchack im Zitat zunächst verneint und dann doch eingesteht, zeigt, dass die Perspektive auf die Unterscheidung zwischen ›analog‹ und ›digital‹ latent von affektiven Zuschreibungen geprägt bleibt.

3. »Medium Specific Noise«

Obwohl sich die Medienhistoriografie für das dominante Narrativ der Digitalisierung primär auf den Triumphzug des Personal Computers konzentriert, spielt für den Diskurs der analogen Nostalgie speziell die Compact Disc eine wichtige Rolle.²⁵ Denn mit der Markteinführung der CD in den Jahren 1982/1983 und der folgenden Verdrängung der Schallplatte kommt die informationstechnische Unterscheidung analog/digital im populären Bewusstsein an und wird schon bald zu einer grundsätzlichen Glaubensfrage stilisiert. Anhand von zwei (bzw. mit der Audiokassette drei) konkreten Tonträger-Formaten können analog und digital direkt verglichen werden. Die Schallplatte wird dabei schon früh von teils sehr heterogenen Nutzungskulturen nostalgisch aufgewertet: einerseits in den noch jungen Subkulturen des Hip Hop und der elektronischen Musik, wo DJs die Plattenspieler als Instrumente neu erfinden, andererseits in audiophilen Sammlerkreisen, die den Klang der CD als defizitär gegenüber der Schallplatte wahrnehmen. Die Einführung der CD kann daher als eine Art Schlüsselmoment – oder traumatische Urszene – für die Genese vieler der Phänomene innerhalb des Spektrums analoger Nostalgie verstanden werden.

Zudem kann die Einführung der CD als Folie für spätere Schritte auf dem Weg zu einer primär digital organisierten Medienkultur betrachtet werden: zum einen in

24 Ebd.

25 Vgl. Volmar, Axel/Schrey, Dominik: »Compact Disc«, in: Daniel Morat/Hansjakob Ziemer (Hg.), *Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze*, Stuttgart: J.B. Metzler 2018, S. 324–328.

Hinsicht auf die »technoideologische Codierung«²⁶ von Innovation – also die gezielte Konstruktion der Vorgängermedien als obsolet und nicht mehr den Ansprüchen moderner Konsumenten genügend²⁷ – und zum anderen in Bezug auf die Abwehrreflexe, die solchen Prozessen meist folgen und die in der Regel bewusst oder unbewusst auf zuvor etablierte medienhistorische Topoi zurückgreifen, in deren Metaphorik dann Kritik am Neuen geäußert wird. Auch viele der Argumente über die vermeintliche Referenzlosigkeit digitaler Bilder, die im Zuge der Verdrängung der analogen bzw. fotochemischen Fotografie durch die digitale Fotografie aufkommen, finden sich fast wörtlich präfiguriert in den Debatten, die zuvor im Zusammenhang von Digital Audio geführt wurden.²⁸

Die Marketingabteilungen der Elektronik-Konzerne versprachen in den 1980er und 1990er Jahren für die CD einen vom Grundrauschen und den Verschleißerscheinungen der Schallplatte und des Tonbands völlig befreiten Klang, dem angeblich jegliche Signifikanten medialer Vermitteltheit fehlen. Diese Versprechen eines revolutionären Bruchs mit den Vorgängermedien eröffneten jedoch auch Möglichkeiten oppositioneller Lesarten, wie sich rückblickend zeigt. Die positiv besetzte »Reinheit« des Klanges ließ sich ohne größeren Aufwand zur negativ konnotierten »Sterilität« umdeuten. Häufig verband sich diese bereits in den frühen 1990er als »CD anxiety«²⁹ betitelte Abneigung gegen den angeblich kalten Klang der CD sowie die Kritik an ihren technischen Spezifikationen mit einer diffusen Metaphysik der Authentizität, die darauf besteht, dass analoge Medien weniger technisch vermittelt und damit näher an der Natur des Klangereignisses sind. Für Jonathan Sterne bildet diese Vorstellung die Grundlage analoger Nostalgie.³⁰ Vorgeprägt finden sich diese Denkmuster bereits in Walter Benjamins These des Verlusts der Aura³¹ – wobei er diesen ironischerweise gerade den heute als analog beschriebenen Medien attestiert.³² Dieser Umstand legt nahe, dass die technische Reproduzierbarkeit die Aura

26 Vgl. Watkins, Evan: *Throwaways. Work Culture and Consumer Education*, Stanford: Stanford U.P. 1993.

27 Vgl. Henning, Michelle: »New Lamps for Old. Photography, Obsolescence and Social Change«, in: Charles R. Acland (Hg.), *Residual Media*, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press 2007, S. 48–65.

28 Vgl. Schröter, Jens: »Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum?«, in: Ders./Alexander Böhnke (Hg.), *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*, Bielefeld: transcript 2004, S. 7–30, hier: S. 24.

29 Plasketes, George: »Romancing the Record. The Vinyl De-Evolution and Subcultural Evolution«, in: *Journal of Popular Culture* 26 (1992), S. 109–122.

30 Vgl. J. Sterne: *Analog*.

31 Vgl. Benjamin, Walter: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Zweite Fassung«, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 350–384.

32 Vgl. D. Schrey: *Analoge Nostalgie*, S. 133–146.

also gerade nicht verkümmern lässt, wie Benjamin das behauptet, sondern sie überhaupt erst hervorbringt – so wie »das Analoge« erst als Gegenkategorie zur digitalen Technik denkbar wird.

Zentral für die nostalgische Aufwertung der Schallplatte war eine paradoxe Doppelbewegung: Einerseits wurde sie als weniger vermittelt und damit der CD klanglich überlegen beschrieben. Andererseits wurde ihre Überlegenheit gerade auf jene Imperfektionen und Störungen zurückgeführt, die einer transparenten Vermittlung des Klanges im Weg stehen. Schallplatten wurden nun, wie zuvor schon analoge Röhrenverstärker, als »warm« beschrieben, basierend auf der Beobachtung, dass sich ihre Klangeigenschaften im Laufe der Zeit verändern. Audiophile Romaniker*innen vergleichen diesen Prozess oft mit dem Altern (und dem letztendlichen Tod) von organischem Leben. Nach Bolters und Grusins *Remediation*-Theorie konkurriert mit der »Logik der Unmittelbarkeit« eine entgegengesetzte »Logik der Hypermedialität«, die die Aufmerksamkeit auf die mediale Vermittlungssituation und deren Artifizialität lenkt³³ – im Falle der Schallplatte also etwa auf das Grundrauschen und die Verschleißerscheinungen, die nun zur Signatur von Authentizität und Lebendigkeit umgedeutet wurden. Diese beiden Logiken schließen sich jedoch nicht gegenseitig aus, sondern sind voneinander abhängig und können durchaus auch gleichzeitig wirksam sein. Gerade die zuvor als Störungen wahrgenommenen Effekte suggerieren dann eine »originalgetreue« Reproduktion – jedoch nicht mehr eines idealisierten vormedialen Schallereignisses, sondern einer Wirklichkeit, die als stets schon medial vermittelt gedacht wird und sich daher durch ihre materiellen Imperfektionen auszeichnet. Simon Reynolds stellt dazu fest: »our cultural memories are shaped not just by the production qualities of an era [...] but by subtle properties of the recording media themselves [...]. These properties include the medium's specific rate of decay.«³⁴

Während Audiokonzerne jahrzehntelang daran arbeiteten, das Grundrauschen der Schallplatte und die Folgen von Kratzern in den Tonrillen zu minimieren, bekamen diese Störungen ein zunehmend evokatives Potenzial. Das CD-Marketing setzte emphatisch auf das Ideal von »perfect sound forever«³⁵, Vinyl-Apologet*innen hielten dem das Potenzial der Schallplatte, zu altern und dabei Spuren der Benutzung zu akkumulieren, entgegen (was natürlich auch die CD tut, wie heute allgemein bekannt ist). Die klangliche »essence of nothingness«, die Technics 1990 in

33 Vgl. Bolter, Jay D./Grusin, Richard: *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MA/London: MIT Press 2000.

34 Vgl. Reynolds, Simon: *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, New York: Faber & Faber 2011, S. 331.

35 Downes, Kieran: »Perfect Sound Forever.« *Innovation, Aesthetics, and the Re-making of Compact Disc Playback*, in: *Technology and Culture* 51 (2010), S. 305–331.

einer Werbekampagne für die CD reklamierte, führte also zu Nebeneffekten des *horror vacui*.

Als der legendäre britische Radio-DJ John Peel 1991 seine trotzigste Liebe zu Vinylschallplatten damit begründete, dass sie, genau wie das Leben selbst, über »Oberflächenrauschen« verfügen,³⁶ war sein Kommentar charakteristisch für eine diskursive Verschiebung in der Neudefinition der Mängel und Einschränkungen analoger Medien. Bereits 1988 findet sich in einem Hi-Fi-Magazin die erste explizite Erwähnung einer auf ästhetische Aspekte der Schallplatte gerichteten Nostalgie: »[A]nalog-record proponents maintain that digital-audio media suffer from [...] sonic ailments, many of which are not so much digital ills but nostalgia for analog medium distortions and noise.«³⁷ Mitte der 1990er Jahre wurde diese nostalgische (im Gegensatz zur etablierten avantgardistischen) Fetischisierung von »medium specific noise«³⁸ zunehmend zu einem Stilmittel in der Produktion populärer Musik. Auch Popmusik auf CD wurde nun mehr oder weniger subtil das Rauschen von Schallplatten beigemischt, um sie »aufzurauen«.³⁹ Besonders das in den frühen 1990er Jahren populär werdende Trip-Hop-Genre setzte intensiv auf dieses ästhetische Verfahren und bereitete so gewissermaßen den Boden für eine weitere Verschiebung innerhalb des Diskurses über analoge Nostalgie.

Nostalgie für analoge Klangaufzeichnung wird demnach oft dominiert von einer dezidierten Ruinenästhetik, wobei diese Ruinen nicht einfach nur als Zeichen eines stattgefundenen Verfalls gedeutet werden, sondern als Spuren einer vergangenen affektiven Nutzungspraxis: »traces [...] left behind by someone else's fascination by a moment«.⁴⁰ So betrachtet zeichnen analoge Speichermedien nicht nur kontinuierlich die Geschichte ihrer Nutzung in Form materieller Spuren auf, die die gespeicherten Informationen überlagern, sondern auch individuelle Wiedergabeerfahrungen. Der spezifische Verschleiß einer Schallplatte erlaubt es den Hörenden, nicht nur Rückschlüsse auf Alter, Lagerung usw. zu ziehen, sondern (bis zu einem gewissen Grad) auch auf konkrete Erfahrungskontexte. So sind zum Beispiel jene

36 Anonym: »End of Track. The Vinyl Record is Meeting its Demise in Music Recording Industry«, in: The Economist vom 11.05.1991, S. 124.

37 Brockhouse, Gordon: »Analog and Digital Technologies Coexist in High-End Audio. Specialty Manufacturers Seek Improvements in Old and New Recording Systems«, in: High Fidelity (1988), S. 48–52, hier S. 49.

38 Vgl. Fetveit, Arild: »Medium-Specific Noise«, in: Liv Hausken (Hg.), Thinking Media Aesthetics. Media Studies, Film Studies and the Arts, Berlin: Peter Lang 2013, S. 189–215.

39 Vgl. Stuhl, Andy K.: »Reactions to Analog Fetishism in Sound-Recording Cultures«, in: The Velvet Light Trap (2014), S. 42–53.

40 Robnik, Drehli: »Mass Memories of Movies. Cinephilia as Norm and Narrative in Blockbuster Culture«, in: Marijke de Valck/Malte Hagener (Hg.), Cinephilia. Movies, Love and Memory, Amsterdam: Amsterdam U.P. 2005, S. 55–64, hier S. 59.

Momente, die am häufigsten abgespielt wurden, in der Regel diejenigen, die am deutlichsten von Rauschen und Knistern charakterisiert sind.

So wird aus der industriell hergestellten Schallplatte nicht nur ein Unikat, sondern jeder einzelne Abspielvorgang wird zu einem einzigartigen Vorgang stilisiert. Dieses Muster wird in der Folge zunächst auf den fotochemischen Film⁴¹ und schließlich auf analoge Medien allgemein übertragen. Nachdem der medienwissenschaftliche Diskurs der 1990er und 2000er Jahre die materielle Dimension digitaler Medien weitgehend ignorierte oder sogar leugnete, wurde diese Vorstellung nun also zu einem zentralen Bestandteil der nostalgischen Neubewertung analoger Medien.

Dieses forensische Prinzip eines individualisierenden Kontakts, das auf der Einzigartigkeit aller physikalischen Objekte beharrt, ist ein zentraler Baustein in der nostalgischen Aufwertung analoger Medien und findet auf diesem Weg Eingang in einen breiteren materialästhetischen Diskurs. Neumaterialistische Konzepte wie »sentient materiality«⁴² oder »storied matter«⁴³ basieren auf der Feststellung, dass sich die Art und Weise, wie sich analogen Medien verschiedenartige Spuren aufprägen, auch bei ganz anderen Formen von Materie beobachten lässt.⁴⁴

4. Digitale Remediation

Während sich die affektiven Qualitäten, die mit der Kategorie des Analogen verbunden werden, in den 1980er und 1990er Jahren herausbilden, finden sich für diese Zeit lediglich vereinzelte Belege für eine explizite Rahmung dieser Phänomene als Nostalgie, geschweige denn als »analoge Nostalgie«. Die erste Verwendung dieser Begriffskombination fällt offenbar ins Jahr 1990, allerdings in den für den Diskurs insgesamt eher nebensächlichen Kontext des Widerstands gegen digitale Armbanduhr.⁴⁵ 1996 dagegen findet sich im Tech-Magazin *Wired* eine wegweisende Verwendung des Begriffs, die dezidiert nicht ein Festhalten am Analogen, sondern dessen Nachahmung mit Mitteln digitaler Technik beschreibt. In der Rubrik *Wired/Tired* wirft Jessica Scanlon dem damals neuen Online-Magazin *Slate* eine »cutesy

41 Vgl. Rodowick, David N.: *The Virtual Life of Film*, Cambridge, MA/London: Harvard U.P. 2007.

42 Vgl. Weizman, Eyal: *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability*, New York: Zone Books 2017, S. 52f.

43 Vgl. Oppermann, Serpil: »Storied Matter«, in: Rosi Braidotti/Maria Hlavajova (Hg.), *Posthuman Glossary*, London: Bloomsbury Academic 2018, S. 411–414.

44 Vgl. etwa Schuppli, Susan: *Material Witness. Media, Forensics, Evidence*, Cambridge, MA/London: MIT Press 2020, S. 286 oder Keenan, Thomas/Weizman, Eyal: *Mengeles Schädel. Kurze Geschichte der forensischen Ästhetik*, Leipzig: Merve Verlag 2020, S. 25.

45 Vgl. Katz, Donald R.: »Aren't You Glad You Use Dials?«, in: *Esquire* vom September 1990, S. 123–124.

analog nostalgia« vor. Statt die medienspezifischen Vorteile digitaler Publikationen auszunutzen, handle es sich, so ihre Kritik, lediglich um einen »newsletter in digital drag«⁴⁶. Diese Wendung wird für die gesamten 2000er und große Teile der 2010er Jahre diskursbestimmend. Entscheidend sind dabei das Paradigma der Mimesis und die damit verbundenen Diskussionen um Authentizität. Schon im medizinischen Nostalgie-Diskurs spielten Fragen der Nachahmung eine zentrale Rolle.⁴⁷ Auch in Fredric Jamesons berühmter Kritik am »nostalgia film«⁴⁸ ging es im Kern bereits um dieselben Fragen der Authentizität, die uns heute etwa in Form der verbreiteten Unterscheidung zwischen »Retro« (das nachgeahmte Alte) und »Vintage« (das authentische Alte) wieder begegnen.⁴⁹

Um die Jahrtausendwende ringen Film- und Medienwissenschaft um einen griffigen Namen für Phänomene der digitalen Nachahmung analoger Medienästhetik. Gegen Vorschläge wie »digital mimicry«⁵⁰ oder »new nostalgia«⁵¹ setzt sich schließlich die von Laura Marks als medientheoretischer Fachbegriff geprägte »analog nostalgia« durch. Ähnlich wie Scanlon, allerdings weniger abfällig, beschreibt Marks mit diesem Terminus eine Praxis der digitalen Nachahmung jener als analog wahrgenommenen ästhetischen Signaturen, die einst als Störung oder Fehler galten. Analoge Nostalgie ist für sie also keine technophobische Verweigerungshaltung, sondern eine dezidiert digitale Praxis – allerdings eine, die (mit digitalen Mitteln) gerade ihre digitale Verfasstheit zu maskieren versucht. Es handelt sich demnach nicht um einen Gegenbegriff zu »digitaler Nostalgie«⁵², sondern vielmehr um eine Teilmenge derselben: »Digitale Nostalgie« wird meist als Nostalgie definiert, die *mit* und *durch* digitale Medientechnologie kommuniziert und inszeniert wird, während analoge Nostalgie in der Regel als Nostalgie verstanden wird, die sich *auf* analoge Medien bezieht (wie eingangs beschrieben oft ohne sich allzu konkrete Gedanken darüber zu machen, ob ein bestimmtes Phänomen technisch gesehen tatsächlich in die Kategorie des Analogen fällt).

Marks spricht zwar vor allem von Film und Video, aber breit rezipiert wurde ihr Begriff nicht nur in der Filmwissenschaft, sondern auch in anderen Bereichen, be-

46 Scanlon, Jessie: »Tired/Wired 100«, in: WIRED 4 (1996), S. 150–151, hier S. 151.

47 Vgl. Schrey, Dominik: »Mimesis, Medien, Nostalgie«, in: Friedrich Balke/Elisa Linseisen (Hg.), Mimesis expanded. Die Ausweitung der mimetischen Zone, Paderborn: Fink 2022, S. 169–189.

48 Vgl. F. Jameson: Postmodernism.

49 Vgl. Niemeyer, Katharina: »A Theoretical Approach to Vintage. From Oenology to Media«, in: NECSUS. European Journal of Media Studies 4 (2015), S. 85–102.

50 Vgl. Rosen, Philip: Change Mummified. Cinema, Historicity, Theory, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press 2001.

51 Vgl. Link, Stan: »The Work of Reproduction in the Mechanical Aging of an Art. Listening to Noise«, in: Computer Music Journal 25 (2001), S. 34–47.

52 Vgl. Niemeyer, Katharina: »Digital Nostalgias«, in: Tobias Becker/Dylan Trigg (Hg.), The Routledge Handbook of Nostalgia, New York/London: Routledge 2024, S. 493–500.

sonders einflussreich etwa im Zusammenhang mit den in den frühen 2010er Jahren äußerst beliebten Retrofiltern in Smartphone-Foto-Apps.⁵³ Zentrale Bedeutung kommt dabei sogenannten »analogen Artefakten«⁵⁴ zu, denn erst diese sorgen dafür, dass ein Medienprodukt in der Rezeptionssituation überhaupt als analog wahrgenommen bzw. digital zitierbar werden kann. Für das Entstehen dieser analogen Artefakte gibt es eine ganze Reihe möglicher Ursachen, die jeweils spezifischen medialen und materiellen Umständen geschuldet sind. So lassen sich einige dieser analogen Artefakte als direkte Folgen der materiellen Eigenschaften der Trägermedien oder Aufnahmeapparaturen nur zu einem gewissen Grad vermeiden bzw. reduzieren (etwa das leichte Rauschen des Filmkorns), andere treten nur bei unsachgemäßer Handhabung oder als Folge apparativer Fehlfunktionen auf (z.B. sogenannte Light Leaks), wieder andere erst nach einer gewissen Zeit als Effekte fortschreitender Zerfallsprozesse (etwa die Demagnetisierung von Tonbändern) oder generell als sicht- bzw. hörbare Spuren von Be- und Abnutzung (beispielsweise Kratzer auf Filmmaterial). Darüber hinaus ist noch das Phänomen des Generationenverlusts, also der inkrementell zunehmende Qualitätsverlust bei wiederholten analogen Kopiervorgängen zu nennen.

Marks erklärt die analoge Nostalgie mit einer verbreiteten Sehnsucht nach dem im Zuge der Digitalisierung angeblich weitgehend verloren gegangenen indexikalischen Bezug der Bilder auf ihre Referenten,⁵⁵ mit dem Verlangen nach Körperlichkeit und Materialität in einem vermeintlich immateriellen medialen Kontext und mit dem grundlegenden Bedürfnis nach einer möglichst unvermittelten Wirklichkeitserfahrung in einer Zeit, in der Erfahrung fast nur noch als Information denkbar sei.⁵⁶ Sieben Jahre später taucht der Begriff dann in Nicholas Rombes' Buch *Cinema in the Digital Age* wieder auf. Noch stärker als bei Marks ist das Konzept hier nur skizzenhaft ausgeführt als Manifestation eines trotzigsten Humanismus, »a sort of countermeasure to the numerical clarity and disembodiment of the digital code«.⁵⁷ Für ihn handelt es sich um eine notwendige Gegenmaßnahme der Entschleunigung in einer Zeit der digitalen Entfremdung und Perfektionierung. Noch weiter zugespitzt

53 Vgl. Bartholeyns, Gil: »The Instant Past. Nostalgia and Digital Retro Photography«, in: Katharina Niemeyer (Hg.), *Media and Nostalgia. Yearning for the Past, Present and Future*, Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan 2014, S. 51–69; Caoduro, Elena: »Photo Filter Apps. Understanding Analogue Nostalgia in the New Media Ecology«, in: *Networking Knowledge* 7 (2014), S. 67–82; Schrey, Dominik: »Retrofotografie. Die Wiederverzauberung der digitalen Welt«, in: *MEDIENwissenschaft. Rezensionen, Reviews* (2015), S. 9–26.

54 Flückiger, Barbara: *Visual Effects. Filmbilder aus dem Computer*, Marburg: Schüren 2008, S. 334.

55 Vgl. kritisch dazu etwa Gunning, Tom: »Moving Away from the Index. Cinema and the Impression of Reality«, in: *differences. A Journal of Feminist Cultural Studies* 18 (2007), S. 29–52.

56 Vgl. L. Marks: *Touch*, S. 152–159.

57 Rombes, Nicholas: *Cinema in the Digital Age*, London/New York: Wallflower Press 2009, S. 8.

wird dieser Befund bei Mark Fisher, für den mit der Digitalisierung die Möglichkeit der Verlusterfahrung selbst verloren geht.⁵⁸ Die Fetischisierung der Gebrauchsspuren analoger Medien ist für Fisher eine nostalgische Kompensation für genau diese Paradoxie: Nur in den ruinierten Klängen einer historischen Vergangenheit, dem Knistern und Rauschen zerfallender Aufnahmen, ist für ihn die Erfahrung von Verlust überhaupt noch nachvollziehbar.

Interessant ist, dass es sich sowohl für Marks als auch für Rombes um eine Nostalgie handelt, die sich auf Referenzpunkte jenseits des Bezugsrahmens der eigenen Biographie bezieht. So stellt Marks fest: »[A]nalog nostalgia seems especially prevalent among works by students who started learning video production when it was fully digital.«⁵⁹ Ein Jahr bevor Marks ihr Buch veröffentlichte, prägte der amerikanische Bildungswissenschaftler Mark Prensky für die Generation, die schon in ihrer frühen Kindheit mit digitalen Medien sozialisiert wurde, den kontrovers diskutierten Begriff der »digital natives«, denen er die »digital immigrants« gegenüberstellt.⁶⁰ Es ist auffällig, wie sehr sich diese Unterscheidung im selben semantischen Feld bewegt wie das Heimweh, dessen historische Verbindung mit der Nostalgie im selben Jahr durch Boym erneut popularisiert wurde. Zentral ist bei Prensky der Gedanke, dass die *digital immigrants* gedanklich noch in ihrer alten, analogen Heimat verwurzelt bleiben und es ihnen daher schwerfällt, sich auf eine neue, digitale Umgebung einzustellen. Diese Annahme steht also in deutlichem Gegensatz zu Marks' Definition der analogen Nostalgie, die sie gerade der Generation der *digital natives* attestiert. Auf die Gefahr hin, Prenskys ohnehin problematischen Vergleich zwischen Migration und Medienwandel noch weiterzuführen, lässt sich der scheinbare Widerspruch mit Boym zugunsten Marks' auflösen: »First-wave immigrants are often notoriously unsentimental, leaving the search for roots to their children and grandchildren unburdened by visa problems.«⁶¹

Bei der von Marks beschriebenen Nostalgie handelt es sich im Sinne der von Boym eingeführten Minimaltaxonomie nostalgischer Rückbezüglichkeit nicht um eine restaurative, sondern um eine reflexive Nostalgie. Denn analoge Nostalgie als Praxis digitaler »Remediation« schwelgt in einer Sehnsucht nach dem Verlorenen, ohne die Zeit umkehren zu wollen. Sie stellt das Verlorene aus, simuliert dessen

58 Vgl. Fisher, Mark: *Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Manchester/Washington, D.C.: Zero Books 2014, S. 144.

59 L. Marks: *Touch*, S. 153.

60 Vgl. Prensky, Marc: »Digital Natives, Digital Immigrants. Part 1«, in: *On the Horizon* 9 (2001), S. 1–6. Die Gegenüberstellung von »natives« und »immigrants« im Kontext der Digitalisierung findet sich zuvor bereits 1996 in John Perry Barlows Unabhängigkeitserklärung des Cyberspace, vgl. Barlow, John P.: »Unabhängigkeitserklärung des Cyberspace (1996)«, in: Karin Bruns/Ramón Reichert (Hg.), *Reader Neue Medien. Texte zur digitalen Kultur und Kommunikation*, Bielefeld: transcript 2007, S. 138–140.

61 S. Boym: *The Future of Nostalgia*, S. XV.

Oberfläche und ist sich bewusst, dass eine solche Simulation nie vollkommen befriedigend sein, sondern sogar gleichsam rekursiv zurück zur Feststellung des Verlusts führen kann.⁶² In der Regel fehlt auch die Täuschungsabsicht, die zum Beispiel in Rosens Begriff der »digital mimicry« anklingt.⁶³ Gleichzeitig lassen sich die bekanntesten Manifestationen analoger Nostalgie mit Boym jedoch als »nostalgische Readymades« beschreiben, die, wie sie kritisiert, eine vorgefertigte Nostalgie bieten, die uns nicht dabei hilft, eine bessere Zukunft zu imaginieren.⁶⁴ In dieser Kritik an der Nostalgie als ästhetischem Klischee treffen sich Boym und Jameson, die oft als Antipod*innen der Nostalgie-theorie beschrieben werden: Evoziert wird in den analog-nostalgischen Readymades wie den auf Social-Media-Plattformen schon wieder aus der Mode gekommenen digitalen Retrofiltern eine allgemeine »pastness«⁶⁵, eine auf ihre Oberflächeneffekte reduzierte Vergangenheit. Eine weitere Zuspitzung erfährt diese Tendenz in den synthetischen Bildern und Inhalten generativer KI, die schon technisch bedingt stets die ästhetischen Muster vergangener Medientechniken nachahmen, die so zu kuratierbaren »vibes« werden.⁶⁶

5. Ausblick: Geleugnete Nostalgie, Entschleunigung und »Digital Detox«

Längst überflügelt der Absatz von Musik auf Schallplatte wieder den Verkauf von CDs (bleibt jedoch gegenüber dem digitalen Streaming immer noch ein Nischenmarkt), die Pleite der Firma Kodak konnte durch eine unwahrscheinliche Allianz von Mainstream- und Avantgarde-Filmemacher:innen verhindert werden, und auch das drohende Ende der Herstellung von Polaroid-Sofortbildern wurde publikumswirksam durch das Impossible Project verhindert. Selbst längst eingestellte analoge Synthesizer und Drum Machines werden in teuren Neuaufgaben wieder auf den Markt gebracht. In den letzten Jahren ist demnach ein veritables »Analog Entrepreneurial Ecosystem«⁶⁷ entstanden, das sich um zahlreiche Revivals, Renaissance und Neuerfindungen einst totesagter analoger Medientechnik herum organisiert und dabei auch auf kommodifizierte Nostalgie als Anreiz setzt. Entsprechend erfährt auch der Begriff der analogen Nostalgie in diesem Zusammenhang eine Bedeutungserweiterung. Zunehmend wird er auch wieder für residuale (oder wieder auflebende) analoge Medienpraktiken verwendet.

62 Vgl. D. Schrey: Mimesis, Medien, Nostalgie.

63 Vgl. Balke, Friedrich: Mimesis zur Einführung, Hamburg: Junius 2018, S. 195–203.

64 Vgl., S. 351.

65 F. Jameson: Postmodernism.

66 Meyer, Roland: »Platform Realism: AI Image Synthesis and the Rise of Generic Visual Content«, in: Transbordeur 9 (2025), o.S.

67 Vgl. Roundy, Philip T.: »Technology Rewind. The Emergence of the Analog Entrepreneurial Ecosystem«, in: Journal of General Management 47 (2022), S. 111–125.

Dabei wird der Begriff der Nostalgie in diesem Kontext jedoch mitunter sehr kritisch gesehen und teils explizit abgelehnt. Dies geschieht zum Beispiel, um den Unterschied zu weniger reflektierten Praktiken der digitalen Nachahmung zu markieren,⁶⁸ wobei auch Fragen der sozialen Distinktion eine Rolle spielen können. Andere Autor:innen betonen das gegenkulturelle Potenzial solcher Rückgriffe auf obsolete Medien⁶⁹ oder verweisen auf die anderen Affordanzen, die analoge Lösungen in der künstlerischen Praxis bieten können. Zu Recht stellt etwa Kim Knowles fest: »[B]eing sensitive to the differences between media is not fetishistic or nostalgic, but a key part of negotiating and maintaining a diverse technological and artistic landscape.«⁷⁰ Genuin analoge Medienpraktiken bedeuten heute selten eine umfassende Verweigerungshaltung gegenüber digitaler Technik und gehen meist Hand in Hand mit der Nutzung digital organisierter Infrastrukturen, insbesondere Social Media. Überhaupt erscheint jene strikte Trennung zwischen analog und digital als ontologische Kategorien, die für den Diskurs der 1990er und 2000er Jahre charakteristisch war, heute zunehmend fragwürdig. Den zahlreichen Hybridisierungen analoger und digitaler, alter und neuer, residualer und innovativer Medienpraktiken trägt dabei der Begriff des »Postdigitalen« Rechnung, der immer größere Verbreitung findet. Ursprünglich geprägt wurde er im Zusammenhang mit der Feststellung, dass auch digitale Medien eigene Formen des »medium specific noise« kennen, oft subsumiert unter dem Begriff »glitch«.⁷¹

Andererseits finden sich in den letzten Jahren vor allem im Bereich der populären Sachbücher und Ratgeberliteratur zunehmend Beispiele für eine kaum anders denn als Nostalgie beschreibbare Romantisierung des Analogenen als vermeintliches Heilmittel für alle Übel einer Digitalisierung, die längst alle Bereiche der Lebenswelt erfasst und umgeformt hat. Etwa ab Mitte der 2010er Jahre häufen sich auf dem Buchmarkt teils sehr erfolgreiche Titel wie *Analog ist das neue Bio*,⁷² *Be a Little Ana-*

68 Vgl. Minniti, Sergio: »Buy film not Megapixels.« The Role of Analogue Cameras in the Rematerialization of Photography and the Configuration of Resistant Amateurism«, in: Amy Cox Hall (Hg.), *The Camera As Actor. Photography and the Embodiment of Technology*, Abingdon/New York: Routledge 2021, S. 78–102.

69 Vgl. Catanese, Rossella/Centorrino, Clizia: »Festivals and Dispositifs of Analog Counter-Culture«, in: *Studies in European Cinema* 19 (2022), S. 217–230.

70 Knowles, Kim: *Experimental Film and Photochemical Practices*, Cham: Palgrave Macmillan 2020, S. 226.

71 Vgl. Cascone, Kim: »The Aesthetics of Failure. »Post-Digital« Tendencies in Contemporary Computer Music«, in: *Computer Music Journal* 24 (2000), S. 12–18.

72 Wilkens, André: *Analog ist das neue Bio. Ein Plädoyer für eine menschliche digitale Welt*, Berlin: Metrolit Verlag 2015.

log,⁷³ *The Revenge of Analog: Real Things and Why They Matter*,⁷⁴ *The New Analog*,⁷⁵ *Analog Church: Why We Need Real People, Places, and Things in the Digital Age*,⁷⁶ oder *The Future is Analog: How to Create a More Human World*.⁷⁷ Trotz im Detail unterschiedlicher Akzente und Reflexionsgrade ist diesen Büchern gemein, dass die Autor:innen eine nostalgische Haltung für sich selbst vehement bestreiten, während sie auf eine Rhetorik setzen, die von nostalgischen Tropen durchdrungen ist. Deutlich wird dabei, dass es nicht so sehr die Perspektive auf das Analoge ist, die sich geändert hat. Vielmehr fungiert das Analoge in diesen Werken als Gegenbegriff zu einem neu bewerteten Konzept des Digitalen, in dem sich eine umfassende Ernüchterung durchgesetzt hat: Statt ontologischer oder materialästhetischer Reflexionen prägen hier Phänomene wie Überwachung, Übervernetzung und Überreizung die Diagnosen digitaler Verfasstheit.

Sax' auch ins Deutsche übersetztes *Revenge of Analog* als wohl populärster dieser Titel betont gleich in seiner Einleitung, dass Nostalgie nicht seine Motivation und er selbst kein Luddit sei (obwohl die Ludditen natürlich alles andere als Nostalgiker waren). Der Begriff Nostalgie kommt in seinem Buch nur selten und ausschließlich in einem negativen Sinn vor, etwa als Adaptionstörung. Der prototypische Nostalgiker ist für ihn ein »geeky male living in his mother's basement«.⁷⁸ Er betont zwar, dass er sich der Digitalisierung nicht versperren will, dass es aber wichtig sei, die digitalen Geräte ab und zu auszuschalten, und dass manches Alte eben besser funktioniere als die digitalen Nachfolgertechnologien. Die spezifischen Einschränkungen, die analoge Technik ihren Nutzern auferlege, versteht er als positive Eigenschaft, da sie mitunter die Produktivität steigern könnten.⁷⁹ Die titelgebende »Rache des Analogen« wird so bei Sax und den anderen genannten Ratgebern mit einer Anleitung zum »Digital Detox« verbunden. Die meisten der erwähnten Arbeiten stützen sich auf die (fehlgeleitete und, wie ich argumentieren würde, nostalgische) Vorstellung völlig immaterieller digitaler Medientechnik, denen man nur mit sozusagen analogen »Praktiken des Selbst« begegnen könne: Analoge Fotografie und Schallplatten, aber auch gedruckte Bücher oder handschriftliche Notizen werden dabei als

73 Hendricks, Julius: *Be a Little Analog*, München/Wien: Thiele 2016.

74 Vgl. Sax, David: *The Revenge of Analog. Real Things and Why They Matter*, New York: PublicAffairs 2016.

75 Vgl. Krukowski, Damon: *The New Analog. Listening and Reconnecting in a Digital World*, New York: The New Press 2017.

76 Vgl. Kim, Jay Y.: *Analog Church. Why We Need Real People, Places, and Things in the Digital Age*, Westmont: InterVarsity Press 2020.

77 Vgl. Sax, David: *The Future is Analog. How to Create a More Human World*, New York: PublicAffairs 2022.

78 D. Sax: *Revenge of the Analog*, S. 62.

79 Vgl. ebd., S. XVII.

Mittel der Entschleunigung und möglicher Ausweg aus der digitalen Aufmerksamkeitsökonomie beschrieben. Diese Strategien einer Flucht nach vorn in eine analoge Zukunft⁸⁰ werden in soziologischen und medienwissenschaftlichen Fachdiskursen immer häufiger auch unter dem Begriff der analogen Nostalgie beschrieben,⁸¹ der so seine bislang letzte Umprägung erfahren hat.

80 Vgl. D. Sax: *The Future is Analog*.

81 Vgl. Stäheli, Urs: *Soziologie der Entnetzung*, Berlin: Suhrkamp 2021; Wieghorst, Clara: »Analogue Nostalgia. Examining Critiques of Social Media«, in: Aleena Chia/Ana Jorge/Tero Karppi (Hg.), *Reckoning with Social Media*, Lanham, Boulder, New York/London: Rowman & Littlefield 2021, S. 207–226.